

ЭТОС НАРРАТИВНОЙ ИНТРИГИ

Работа посвящена одному из стратегических аспектов нарративного дискурса и принадлежит к области инновационных нарратологических исследований. Развивая концепцию нарративной «интриги», предложенную и обоснованную Полем Рикёром, автор вводит риторическую категорию «этоса» для типологической характеристики различных явлений нарративного художественного письма.

Ключевые слова: нарратив, история, дискурс, интрига, этос.

В области эстетического словесного творчества («большая литература», а не литературное ремесло) заинтересованность художественного восприятия сохраняется и после первого и последующих прочтений. Перечитывая, мы переживаем радость узнавания, но не повторения: преображающийся субъект восприятия – а мы непрерывно меняемся не только внешне, но и внутренне – осуществляет беспрецедентную и неповторимую актуализацию текста, то есть реализует новое коммуникативное событие. Томас Манн даже полагал, что вполне адекватным художественным восприятием может быть только второе чтение шедевра.

И все же окончание рассказанной писателем истории после первого прочтения нам известно, оно не меняется. При всей возможной вариативности впечатлений от перечитывания неуывае-мость интриги литературного шедевра остается не вполне объяснимой. Последующая моя аргументация будет посвящена именно этой проблеме.

Основополагающая антиномия западной нарратологии состоит в размежевании *истории* и *дискурса*. Но это, на мой взгляд, далеко не безупречная оппозиция.

Повествуемая «история» и повествующий ее «дискурс» неразделимы. Вне рассказа нет никаких историй, вне рассказа протекают процессы бытия (закономерные, казусные, вероятностные). Некоторые звенья этих процессов становятся событиями и связываются в «историю» только в «дискурсе» рассказывания. История – это референтная *функция* дискурса, а не его материал, не «фабула» русской формальной школы. Как подчеркивает Вольф Шмид, «история» – это «результат смыслопорождающего отбора элементов из происшествий, превращающего бесконечность происшествий в ограниченную, значимую формацию»¹.

Если же, как полагал Жерар Женетт, повествование «может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным»², то получается, что нерассказанная история – тоже «история», что событие возможно и без актуализирующего его событийности сознания «свидетеля и судии» (Бахтин).

Дискурс, согласно Тойну ван Дейку, существенно шире текста рассказывания, это многогранное «коммуникативное событие», включающее в себя «говорящего и слушающих, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации»³. Нарративный дискурс предполагает неразрывное единство и мыслимой собеседниками истории, и ее репрезентации нарратором, и ее рецепции адресатом.

Почти в одно время с выходом классического исследования Женеттом прустовского повествования («Discourse narrative» в 1972) Бахтин дополнил свою раннюю работу «Формы времени и хронотопа в романе» разделом «Заключительные замечания» (1973), где, между прочим, четко сформулировал принципиальное своеобразие романного высказывания как высказывания нарративного: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в единое, но сложное событие, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов»⁴. Здесь у Бахтина намечается третье событие: рецептивное событие впечатления от рассказа. Подобно референтному (рассказанному) событию оно также функционально зависимо от коммуникативного «события самого рассказывания». Но одновременно это особое,

не сводимое к первым двум ментальное событие в жизни данного читателя-слушателя.

Однако в современных нарратологических теориях рецептивному аспекту наррации по-прежнему уделяется недостаточное внимание. Усвоив выдвинутое Вольфгангом Изером (все в том же 1972 г.) понятие «имплицитного читателя» и ряд его синонимов, нарратология пока еще не овладела оперативным подходом к анализу моделирования адресата рассказывания текстом рассказа.

Ярким исключением явился труд Поля Рикёра «*Temps et récit*» (1985), который до сих пор явно недооценен большинством нарратологов. Рикёр задался целью помыслить строй нарративного текста относительно «жизненного мира читателя, без которого не может быть полным значение литературного произведения»⁵. Учитывая «уроки Бахтина, Женетта, Лотмана и Успенского» (2, 159), Рикёр обратился к понятию «интриги», встречавшемуся уже ранее у Поля Вейна⁶. «Расширяя и углубляя понятие интриги» (2, 159), Рикёр объединил в нем «*mythos*» Аристотеля, «*emplotment*» Хейдена Уайта, отчасти «модусы» Нортропа Фрая, при этом акцентировал адресованность (используя «катарсис» Аристотеля) и объяснительную функцию исследуемого феномена. В итоге он разработал специальную теоретическую категорию *нарративной интриги*, дополняющую референтный и креативный аспекты нарратива аспектом рецептивным – до трехсторонней полноты коммуникативного события.

«Операция конфигурации, составляющая суть построения интриги» (1, 66), согласно Рикёру, «преобразует это множество (эпизодов. – *В. Т.*) в единую и завершенную историю» (2, 16), приготовленную таким образом для рецептивной «рефигурации» читательским сознанием. На языке «сюжетоцентрического» отечественного литературоведения можно сказать, что интрига по Рикёру – это сюжет в его обращенности не к фавуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте читательского интереса. Если мы становимся слушателями какого-нибудь рассказа (даже слабозаинтересованными, равнодушными), мы все же неизбежно ждем: чем же предлагаемая нам история закончится? Этот эффект нарративного ожидания Булгаков иронически обыгрывает в эпилоге «Мастера и Маргариты» («Но все-таки, что же было дальше-то в Москве...?»), а Тургенев совершенно всерьез следует ему в концовке «Отцов и детей», перечисляя, как сложилась последующая жизнь каждого персонажа.

Интрига наррации состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем

«удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения» (2, 30). Будучи, по удачному выражению Мандельштама, «движущей силой заинтересованности»⁷, интрига повествования составляет альтернативу нарративной *энтимеме*, которая состоит в умолчании о таком продолжении событийной цепи, которое читателем легко угадывается⁸. Такую интригу Рикёр называет «коррелятом нарративного понимания» (2, 18), определяя ее как «телеологическое единство» рассказа (2, 41); как «принцип отбора» альтернативных возможностей повествования (2, 52); как «принцип конфигурации» эпизодов; как «фактор интеграции» сегментов текста в определенного типа последовательность (2, 42); как смысловую «длительность, растянутую между началом и концом» (2, 46). В нее-то мы и входим (обновленными), перечитывая шедевр.

«В этом смысле Библия, – говорит Рикёр, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» (2, 31).

Итак, в качестве определяющей рецептивный аспект повествования интрига оказывается организацией читательского ожидания. У данного нарративного действия имеются две стороны: *разрыв* непрерывного течения жизни на фрактальные эпизоды и *связывание* их в целостное высказывание, излагающее историю. Эти разнонаправленные действия неизбежны, поскольку время рассказывания и рассказываемое время не только не равнопротяженны, но и качественно разнородны: время истории многомерно и континуально, тогда как дискурсивное течение речи одномерно и дискретно. Отсюда неупразднимость «*эпизодического* аспекта построения интриги» (1, 186). Но это не изъян, не слабость нарративных высказываний, это их смысловой ресурс, источник особых смыслопорождающих возможностей. И, прежде всего, это касается художественного нарратива.

Неизбежность эпизодического устройства нарративного текста вытекает из необходимости вычленения того, чему придается событийный статус, из процессуальной непрерывности бытия, то есть из необходимости обнаружения пространственно-временных границ, актантных центров и смысловой значимости событийных компонентов «истории». Такая или иная нарративная структура рассказывания, многократно повторяясь, исторически приобретает (накапливает) некоторого рода смысловую перспективу и наделяет этой осмысленностью повествуемую событийную цепь даже независимо от авторской воли повествующего. Ибо история, по мысли Рикёра, «чтобы стать логикой рассказа», необходимо «должна об-

ратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования <...> Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано» (2, 50) и воспринято.

В последовательности эпизодов кроется ключ как к точке зрения нарратора, так и к формируемому повествованием ценностному кругозору адресата рассказывания. Равнопротяженная нарративному тексту цепь этих единиц развертывания фабулы в интригу складывается в смыслообразную систему отношений: последовательности нарастания или убывания, периодичности чередований, повтора, или подобия, или контраста; некоторые эпизоды оказываются в маркированном положении начального, конечного, центрального или в позиции «золотого сечения».

На границе между эпизодами обнаруживается фрактальный разлом повествуемого мира: временной, пространственный, актанный или два-три таких разлома одновременно. Именно прерывания излагаемой истории, сколь бы малыми они порой ни казались, индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза (подобно интонационно-речевой паузе устного рассказывания) создает «развилку» альтернативных перспектив продолжения.

Перспективы продолжения рассказа распознаются читателем (по большей части автоматически, без специальных размышлений) благодаря, как полагал Рикёр, «нашей способности проследить историю», формируемой «знакомством с повествовательной традицией» (2, 63). Поэтому литературная «интрига должна быть типической», поскольку именно «универсализация интриги сообщает персонажам всеобщий характер» (1, 52) художественного обобщения.

Что касается «типичности» нарративной интриги, то она определяется, с одной стороны, принадлежностью цепи эпизодов к тому или иному типу сюжетосложения (кумулятивному, циклическому, лиминальному или перипетийному), а с другой – принадлежностью данного нарратива к некоторой культурной эпохе, в особенности к базовой для этой эпохи дискурсной формации⁹.

Причастность к определенной дискурсной формации означает, что развертывание интриги нарративного высказывания равнозначно проектированию аудитории как солидарного коммуникативного сообщества слушателей. Нарративная стратегия¹⁰ рассказывания всеми своими принципиальными моментами (нарративной картиной мира, нарративной модальностью фокализации, логосом нарративности) предполагает стратегически определенную ответную позицию виртуального адресата. Как и всякий культурно значимый дискурс, нарративный тоже имплицитно заключает в себе

«типическую концепцию адресатов» (Бахтин), которая со времен классической риторики называлась «этосом» и характеризовала рецептивную установку аудитории.

У древних греков слово «этос» (нрав) обозначало некий регулятивный принцип нравственного состояния и вытекающего из него поведения. Риторический этос – это регулятивный принцип рецептивного поведения, который оратору следовало активировать в своих слушателях и на который следовало опираться в своей аргументации. Характеризуя этос как «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения»¹¹, неориторики «группы μ» справедливо утверждают: «Сущность этоса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают»¹². Для нарративного дискурса такого рода интегратором текста выступает интрига.

Событийность рассказывания может быть реализована только слушателем (читателем), в сознании которого интрига актуализируется. Без слушателя нет рассказывания, а рассказать историю себе самому невозможно: она присутствует в нашем сознании цельным квантом опыта, который можно развернуть в цепь эпизодов только на горизонте чужого сознания. Дискурс неустраимо предполагает «предвосхищаемое ответное слово», ощущаемое говорящим «как сопротивление или поддержка»¹³. Иначе говоря, всякое коммуникативное событие взаимодействия сознаний (и событие рассказывания, в частности) требует ментально адекватной настроенности со стороны воспринимающего, предполагает рецептивную *установку* адресата, коррелирующую с коммуникативной инициативой говорящего субъекта. Эту рецептивную установку и представляется целесообразным именовать *этос* нарративной интриги¹⁴.

I. Нарративный итог сказочного или мифогенного повествования с прецедентной картиной мира, ведущегося в модальности знания, слушателям заранее известен. Даже если конкретная история воспринимается впервые, очевидно, что преданий о неудавшихся действиях героев или сказок с плохим концом не бывает. Такие нарративы характеризуются анонимной формой авторства и прослушиваются неоднократно (в современной культуре – преимущественно в раннем детском возрасте). Здесь имеет место *рекреативная* интрига *восстановления* нормального хода жизни как некоторого общего достояния. Нарративный интерес восприятия поддерживается не ожиданием конечного результата, а нюансами детализации и развертывания речевой ткани рассказывания.

«Предвосхищаемое ответное слово»¹⁵ при этом носит «хоровой» характер, оно идентично слову произносимому. Рецептивная установка адресата такого высказывания состоит в обретении и сохранении приобщенности к общезначимому родовому опыту, в хоровой самоидентичности со всеми «своими».

Нарративная интрига «Илиады» – и для древних греков, и для нас – совсем не в том, что произойдет с героями, а в том, как произойдет наше восприятие общеизвестного. Манделъштам эксплицировал это читательское событие в знаменитом «Бессонница, Гомер, тугие паруса...» Нарративным этосом подобного рода рассказываний выступает этос *покоя* – преодоления тревоги, сохранения и поддержания прецедентного миропорядка. Как замечал Тейяр де Шарден, «в своей первоначальной форме тревога человека связана с самим появлением мышления»¹⁶, с актуализацией мыслящего «я». Нравственное же состояние покоя предполагает отсутствие заботы, беззаботное «я» редуцируется, ослабляет свою «самость».

Покой как снятие страха перед окружающей действительностью – это основополагающая сверхценность в коммуникативном пространстве мифа. В современной культуре нарративы покоя функционируют преимущественно в детской аудитории, но не только. Нарративная актуализация сверхценности покоя обычно реализуется интригой обострения и последующего устранения факторов угрозы, утраты, озабоченности, чем и определяется инвариант циклического (мифогенного) сюжета: утрата – поиск – обретение¹⁷.

Впрочем, сюжетные схемы не связаны с этосом интриги однозначно. Ярким примером нарратива, выполненного в донарративной (мифоподобной) стратегии повествования, может служить «Исход» Бунина, где смерть обретает статус прецедентного квазипраздничного действия – «исхода души из тела», совершающегося, «не нарушая светлого и прекрасного царства ночи, а только делая его еще более прекрасным». Этос покоя при этом не в последнюю очередь достигается отсутствием центрального героя, рассредоточением актантажного «я», что объясняет отнюдь не циклический строй сюжета.

II. Поучительным повествованиям притчевого склада (с императивной картиной мира, предполагающей модальность убеждения) присуща *назидательная* интрига *наставления*. Она присуща не только, скажем, басням, но и гораздо более сложным в художественном отношении текстам Толстого. Нарративный интерес здесь сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи (преимущественно лиминального типа, как история тургеневского Базарова, например). Нарративная компетентность адресатов назидательного повествования состоит в способ-

ности извлекать из воспринятой истории выводы, ценностные ориентиры, моральные уроки.

Рецептивная установка подобного рода может быть определена как этос *долженствования* по отношению к нормативным установлениям миропорядка, каноническому образцу, регламентированности человеческих отношений. Именно так мыслился риторический этос Аристотелем: «У нас есть заранее установленные топы, на основании которых нужно строить энтимемы о хорошем или дурном, прекрасном или постыдном, справедливом или несправедливом, а равным образом и о характерах, страстях и нравственных качествах»¹⁸. Этос *долженствования* предполагает со стороны адресата ожидание «примеров и учения о политике и о добрых нравах» (Ломоносов).

Организация нарратива на нормативных основаниях – своего рода альтернатива этосу покоя, поскольку несет в себе импульс неизбежной озабоченности: достоинством своей позиции, полноценностью своего следования долгу, легитимностью своих высказываний и т. п. Однако такая озабоченность актуализирует не личностное «я», но императивность миропорядка. Долг – это сверхличная заданность, это забота, нивелирующая многообразие различных «я», акцентирующая в них «теневую», негативную сторону. В «Мертвых душах» (нарратив притчевой стратегии с мнимо авантюрной интригой) гоголевский нарратор, обращаясь к читателям, проповеднически эксплицировал этос *долженствования*: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжкий запрос: “А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?”»

III. Окаzionale картина мира повествований в модальности мнения мотивирует авантюрную интригу приключения: рецептивная установка слушателя состоит в парадоксальном ожидании неожиданностей. Приключенческая интрига загадки (предполагающей разгадку, иначе зачем слушать или читать) – это собственно «интрига» в более привычном и узком значении слова. При этом для воспринимающего сознания, говоря словами Жиля Делёза, «нет заранее установленных правил, каждое (рецептивное. – В. Т.) движение изобретает свои собственные правила»¹⁹. Так, Остап Бендер не может быть признан ни отрицательным, ни положительным героем: читатели романов Ильфа и Петрова поистине вольны в своих этических и политических оценках по поводу выходов и жизненной позиции этого персонажа.

Авантюрной интриге, развиваемой по большей части на основе кумулятивной сюжетной схемы, в качестве рецептивной установки

адресата соответствует этос *желания*, в основе которого внутренняя свобода и самодостаточность человеческого «я». Желание импульсивно, произвольно, желание – это тоже забота, но забота о «самости», нравственное состояние обостренного самоощущения. Данный этос рецептивного читательского поведения Лев Толстой эксплицировал в «Анне Карениной»: «Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больными, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, ей хотелось это делать самой». Однако сам толстовский нарратив выстроен в этосе долженствования (о чем с самого начала сигнализирует эпиграф), и вот как меняется восприятие Анны: «Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? Чего же мне стыдно? – спросила она себя с оскорбленным удивлением». Очевидно, что подобных «гоголевских» вопросов, направляемых «вовнутрь собственной души», Толстой ожидал и от собственного читателя.

Характеристику желания в качестве нового, ненормативного этоса культуры развернул в своем учении Шопенгауэр. Если, следуя этосу долженствования, «человек вначале признает какую-нибудь вещь хорошей и вследствие этого хочет ее», то эгоцентрический субъект Нового времени «на самом деле сначала хочет ее и вследствие этого называет ее хорошей <...> желание составляет основу его существа»²⁰. В частности, рецептивная установка желания ведет к произвольности читательского «удовольствия от текста» (Ролан Барт) или, напротив, неудовольствия.

IV. Вероятностная картина мира, повествуемого в модальности понимания (напряженного «постигания», а не уже достигнутой «понятности»), способствует разворачиванию *энигматической* интриги *откровения*. Строй такой наррации ориентирован не на гносеологическую загадку, а на онтологическую *тайну*, предполагающую не исчерпание интриги разгадкой, а лишь цепь прояснений, приближений, прикосновений к запредельному для человеческого опыта содержанию жизни. Ярким примером перипетийного сюжета с интригой откровения может служить «Доктор Живаго» Пастернака²¹.

Авантюрная интрига отгадывания загадок разделяет два сознания (нарратора, владеющего отгадкой, и адресата, ждущего отгадки), она носит дивергентный характер. Напротив, конвергентная интрига откровения объединяет эти сознания, не приводя их к хоровому или

ролевому тождеству. Событие рассказывания в данном случае реализуется как коммуникативный акт солидарности (а не подчинения или произвола). Это «поддержка, обогащающее слово»²² со стороны внутренней речи адресата. Нарратору и адресату энигматического рассказывания необходима известная степень взаимного понимания. Перед лицом общей тайны бытия актуализируется «правило признания субъектами друг друга»²³ (как и признания автономной субъектности героев истории). Этос такой интриги оказывается этосом личной *ответственности*, которую следует отличать от сверхличного долженствования, т. е. этосом личностного самоопределения (а не гоголевской моральной самопроверки).

Нравственное состояние ответственности – это диалогическая забота о Другом: *отвечает* ли моя жизнь запросам другой жизни? интересен ли, нужен ли я ей? достоин ли я чьего-то внимания или доверия? и т. п. Открытые финалы Чехова, вызывающие сомнение в событийности его историй²⁴, энигматичны в том смысле, что они не разрешают интригу, звучат «оборванной струной» из концовки «Вишневого сада». Тем самым они обращают экзистенциальную вопросительность подобного рода к воспринимающему сознанию, по инерции прогнозирующему то или иное исчерпание интриги. Повествователь молчаливо возлагает ответственность предстоящего героя жизненного выбора на читателя²⁵, на его готовность к личностному самоопределению.

Энигматическая интрига, разумеется, не сводится к композиционному ресурсу открытых финалов. Дело здесь, прежде всего, в имплицитной системе ценностей, питающей читательский интерес. Так, нарративный интерес «Доктора Живаго» отнюдь не в том, что у Живаго были жена и любовница (это ценностные ориентиры чуждых данному роману назидательной или авантюрной интриги), а в том, например, почему трем женщинам он был столь жизненно необходим (как Христос – Магдалине).

Вообще, выявляя нарративную стратегию того или иного сюжетно-повествовательного дискурса, следует всегда иметь в виду рецептивную составляющую стратегии, обозначенную здесь термином «этос», а именно: *нравственное состояние* адекватного участия в «событии рассказывания».

Примечания

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 154.

² Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 66.

³ Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 122.

- ⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.
- ⁵ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 2. М., 2000. С. 165. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.
- ⁶ См.: *Veune P.* Comment on écrit l'histoire. P., 1971.
- ⁷ *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 72.
- ⁸ В риторике Аристотеля, напомним, энтимемой зовется сокращенная аргументация, недостающая часть которой предполагается очевидной и достраивается слушателями самостоятельно. Ср. концовку «Повестей Белкина»: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».
- ⁹ См.: *Тюпа В.И.* Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010.
- ¹⁰ См.: *Tjura V.* Narrative Strategies // Handbook of Narratology. 2nd ed. Berlin; Boston, 2014. Vol. 2. P. 564–574; *Тюпа В.И.* Категория нарративных стратегий // Семиосфера нарратологии. Балашов, 2013. С. 50–58.
- ¹¹ *Дрюба Ж. и др.* Общая риторика. М., 1986. С. 264.
- ¹² Там же. С. 275.
- ¹³ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 93–94.
- ¹⁴ Западная нарратология в самое последнее время также обратилась к категории этоса. См.: *Altes L.* Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2014.
- ¹⁵ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 93.
- ¹⁶ *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 181.
- ¹⁷ См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. М., 1974.
- ¹⁸ *Аристотель.* Риторика // Античные риторика. М., 1978. С. 111.
- ¹⁹ *Делёз Ж.* Логика смысла. М., 1995. С. 81.
- ²⁰ *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1999. С. 251.
- ²¹ См.: Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. М., 2014.
- ²² Бахтин М.М. Указ. соч. С. 94.
- ²³ *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. М., 1995. С. 403.
- ²⁴ См.: *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.
- ²⁵ См.: *Тюпа В.И.* Функция читателя в чеховском нарративе // Русская литература. 2010. № 3. С. 45–50.