

Научная статья
УДК 82.0
doi: 10.17223/15617793/510/6

«Книги без конца»: множественные финалы в структуре литературного нарратива

Дина Владимировна Шулятьева¹

¹ *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия, dshulyatyeva@hse.ru*

Аннотация. Исследуются множественные финалы в литературных экспериментах Р. Кувера, Дж. Фаулза и М. Брэдбери в актуальном для них постмодернистском контексте, а также в их связи с более ранними традиционными нарративами и с более поздними – интерактивными. Устанавливается, что они отличны от «альтернативных финалов» и позволяют противопоставить идею нарративного финала и эффект завершенности, производимый на читателя. Они же указывают и на возможное развитие повествовательности – уже на современном этапе (XXI в.).

Ключевые слова: множественные финалы, альтернативные финалы, нарративные финалы, нарративная завершенность, неестественная нарратология

Для цитирования: Шулятьева Д.В. «Книги без конца»: множественные финалы в структуре литературного нарратива // Вестник Томского государственного университета. 2025. № 510. С. 63–72. doi: 10.17223/15617793/510/6

Original article
doi: 10.17223/15617793/510/6

"Books without end": Multiple endings in fictional narratives

Dina V. Shulyatyeva¹

¹ *HSE University, Moscow, Russian Federation, dshulyatyeva@hse.ru*

Abstract. Multiple endings as a narrative device are employed in postmodern literature. They become conventional for interactive narratives, but remain unusual for traditional ones. They demonstrate how literary narratives can combine narrative logic with game logic in an attempt to expand the boundaries of the literary medium. The aim of this article is to consider multiple endings in several perspectives: in the context of unnatural narratology, the theory of possible worlds, in the comparison of traditional and interactive narrative forms, in their correlation with more familiar, "single" endings. At the same time, multiple endings, presenting alternative versions of the events to the reader, find their own place in the history of narrative forms, traditionally paying attention to the ways of presenting "alternatives": in this case, they are comparable with both "open" and "alternative" endings. Multiple endings are a narrative phenomenon, that is, they point the reader to several versions of the completion of the story, but not the text; they problematize the ratio of the narrative ending and the narrative closure. Multiple endings are researched in this article on the examples provided by R. Coover, J. Fowles, M. Bradbury. In each of the cases considered, multiple endings simulate the incompleteness of the story, simultaneously creating the illusion of a choice for the reader; but in each of these cases, this illusion is destroyed, demonstrating the collision of the incompleteness of the story and the fundamental completeness of the text. Each of the literary experiments imposes its own limitations on the reader's interaction with such a narrative form: Coover resorts to creating an excessive number of endings that do not allow the reader to relate himself to the characters, nor to follow their development, nor to reduce the distance in relation to them. He extends excess as a principle to work with the representation of individual events in the story, involving the reader in the flow of actions, producing a disorientation effect on them. With the help of multiple endings, Fowles switches the reader's attention from interacting with the hero to interacting with the narrator – thereby producing the effect not of suspense, but of meta-suspense. Bradbury further emphasizes the impossibility of choosing even in a situation where several alternatives are explicitly presented to the reader: he puts more emphasis than Fowles or Coover on the metafictional dimension of the narrative, involving the reader in the "history of writing". All these experiments are aimed at creating a game narrative, in relation to which the reader inevitably keeps a distance, but they also point to the possible development of narrativity – already at its present stage.

Keywords: multiple endings, narrative endings, narrative closure, alternative endings, unnatural narratology

For citation: Shulyatyeva, D.V. (2025) "Books without end": Multiple endings in fictional narratives. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 510. pp. 63–72. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/510/6

Введение

Современная нарратология все активнее интересуется не только устойчивыми, конвенциональными, воспроизводимыми повествовательными моделями, но и всем тем, что им противится, от них отклоняется. Так возникает «неестественная нарратология», обращающая внимание прежде всего на повествовательные феномены, порывающие с нарративными конвенциями. В фокусе исследователей оказываются менее распространенные и менее привычные читателю формы: «тыповое повествование», неестественные начала и концовки, способы наррации и фокализации. Такое развитие нарратологической мысли не кажется случайным: оно по своему откликается на те изменения, которые происходят и в художественной практике. И потому нарратологи-«неестественники» в качестве материала для своих исследований выбирают прежде всего нарративные эксперименты писателей второй половины XX в., нередко относимых к позднему модернизму и постмодернизму: С. Беккета, А. Роб-Грийе, Дж. Фаулза, Р. Кувера, Е. Файджес и др. Пытаются осмыслить они и те повествовательные феномены, что получают развитие в XXI в.: среди них – вся палитра нелинейных нарративов, охватывающих и литературу, и кино, формирующихся под естественным влиянием сложного разномедийного контекста (кино, видеоигры, интерактивная и цифровая литература).

Неестественная нарратология, как заявляют ее ключевые представители Я. Элбер и Б. Ричардсон, не пытается предложить универсальные модели для описания таких экспериментов, напротив: она такого универсализма бежит. Элбер и Ричардсон подчеркивают: их интересуют антимиметические, нереалистические, неконвенциональные повествовательные формы, их интересует и то, какой способ описания может предложить для таких форм нарратология – на эти вопросы, в частности, они ищут ответы.

При этом Элбер уделяет большее внимание текстовым маркерам, обеспечивающим функционирование «неестественного» в нарративе, а Ричардсон – тем эффектам, которые они производят на читателя. Элбер потому так определяет «неестественное»: это «физически, логически и по-человечески невозможные сценарии и события (независимо от того, кажутся они нам острающими (*estranging*) или нет» [1. С. 14]. А Ричардсон в собственном определении ставит иной акцент: неестественным для него является все «антимиметическое», а под «антимиметическим» он понимает «нарушение миметических конвенций и реалистических практик», «брошенный вызов конвенциям существующих, устоявшихся жанров» [2. С. 3]. Для антимиметического (и, как следствие, неестественного), кроме того, характерен, с его точки зрения, «эффект неожиданности, производимый текстом, будь то удивление, шок или кривая усмешка, демонстрирующая, что действует иной, игровой способ репрезентации» [2. С. 3].

Среди множества «неестественных» повествовательных феноменов обнаруживается и необычная работа с повествовательными финалами: она встречается

и у Дж. Фаулза, и у Б. Джонсона, и у М. Брэдбери, и у К. Ньюмана, и у Р. Кено. Перед нами – не один вариант завершения истории, а целая россыпь. Множество финалов встречает читателя и в новелле «Бибиситтер» (1969) американского писателя Р. Кувера. Кувер в целом интересуется теми изменениями, которые происходят в современной повествовательности ввиду ее взаимодействия с цифровой средой. Этот интерес находит воплощение в его эссе «Конец книг?» [3], но и в собственных повествовательных экспериментах.

Новелла «Бибиситтер» примечательна тем, что предлагает сразу несколько – множество! – вариантов развития событий в рассказываемой истории. Все начинается просто: супружеская пара покидает свой дом, желая весело провести пятничный вечер, детей они оставляют с няней... – а вот то, что происходит потом, в единую, хронологически выстроенную, реконструируемую фабулу никак не укладывается. Вслед за этим в новелле Кувера предлагаются варианты, и каждый – отдельная (небольшая) глава, каждый – противоречит предыдущему, каждый – выбивается из фабулы и, наконец, каждый вариант перестает указывать на то, что в действительности произошло, воплощая собой лишь «возможное», «потенциальное».

Чем может быть интересен такой повествовательный эксперимент? О чем нам могут рассказать такие «множественные финалы»? Они демонстрируют, как литературные нарративы начинают трансформироваться, находясь под влиянием интерактивных форм; они демонстрируют, как традиционная нарративная логика вступает во взаимодействие с логикой игровой и в результате создается иной способ рассказывания, предлагающий читателю иной способ взаимодействия с рассказываемой историей.

Множественные финалы и их функции в структуре нарратива могут быть рассмотрены сразу с нескольких точек зрения: как «неестественный» нарративный феномен, нарушающий более привычную конвенцию использования «единичного» финала; как инструмент диалога традиционных (неинтерактивных) нарративов с новой для них интерактивной средой; как новый способ коммуникации с читателем, иначе управляющий его вниманием и интересом. Наконец, множественные финалы указывают еще на одно измерение нарратива, вписывая себя в историю развития альтернативных вариантов событий внутри него.

Финалы: множественные, альтернативные, интерактивные

Множественные финалы конвенциональны для игровых нарративов (видеоигр, книг-игр, интерактивной литературы и кино), но куда менее привычны для нарративов традиционных. Интерактивные нарративы невозможно представить без равноценных множественных финалов, каждый из которых предложен читателю-игроку «на выбор».

Такие финалы – органика интерактивных медиа, и потому они нередко рассматриваются исследователями видеоигр и иных интерактивных нарративных форм [4, 5].

И все-таки идея множественности финалов возникает не в интерактивных нарративах и даже не в постмодернистских литературных экспериментах, хоть и воплощается в них во всей полноте. Множественные финалы раз за разом представляют читателю палитру альтернативных вариантов развития событий, каждый из которых возможен, но пока не реализован. Интерес к таким «альтернативам» характерен и для традиционных нарративов, которые тоже – в иной, чаще имплицитной, манере – предлагали читателю сразу несколько вариантов финалов, указывая на них, направляя читательское воображение в их сторону.

Такие «альтернативы» могли быть предъявлены в традиционных нарративах множеством способов: при помощи дизнаррации, контрфактуальных элементов, виртуальных событий, встроенных нарративов и др. (см., например, [6, 7]). Теперь, в постмодернистской традиции эти альтернативы больше не скрываются нарратором, но предъявляются им непосредственно – и именно этим вписываются в обширную историю нарративных форм.

Неудивительно поэтому, что само понятие множественных финалов сопоставимо и с более привычными «открытыми финалами», и с «альтернативными финалами» (см. подробнее: [8]): и вторые, и третьи не были изобретены интерактивными медиа или постмодернистскими литературными экспериментами, но демонстрировали возможность проблематизации нарративной логики, согласно которой из множества возможных вариантов в рассказываемой истории выбирается только один.

Множественные финалы отличны от альтернативных финалов. Первые представлены в пределах повествовательного мира и предъявляются читателю последовательно, один за одним. Иные (альтернативные) финалы доступны читателю только из истории написания текста и находятся потому за пределами повествовательного мира. Известным примером функционирования альтернативных финалов является роман «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя: история его создания включала сразу десятки версий, только одна из которых в результате была включена в текст, остальные же были опубликованы в более позднем издании романа, но отдельно от основного текста. В знаменитом интервью 1958 года Джорджу Плимптону он и сам обращал внимание на такую особенность своей работы над романом: «Я переписал финал «Прощай, оружие», последнюю страницу романа, 39 раз» [9]. Этот пример показателен тем, как писатели испытывали интерес к предъявлению множественных финалов еще до их закрепления в постмодернистской традиции и как искали пути для такого диалога с читателем. В случае с альтернативными финалами такой диалог выводит читателя за пределы повествовательного мира: версии финалов хоть и предъявляются (в том же издании), но повествовательно скрыты. При этом они оказываются скрытыми уже иначе, чем это было в прежней традиции: они одновременно и отдаются на откуп читательскому воображению, и дают доступ к вариантам, уготованным самим автором. Неудивительно, что разви-

тие нарративных форм во второй половине XX в. приходит к экспликации таких множественных финалов: интерес к альтернативам только растет, и они предъявляются читателю все более заметным и явным образом. Теперь они переступают границу между диегетическим и экстрадиегетическим пространством и заполняют собой тот повествовательный мир, в который читателю предлагается погрузиться.

Альтернативные финалы могут создаваться не только в процессе работы над литературным текстом, но и при его переносе в другой медиум: например, кинематографический. Кинематографу тоже известны «режиссерские» и, наоборот, «продюсерские» версии финалов, которые составляют историю создания фильма, но все-таки не включены в его повествовательный мир одновременно. Такие альтернативные финалы могут бороться за внимание зрителя и даже «меняться ролями»: один из них может быть признан «основным», а затем (в силу разных причин) отброшен в пользу другого. Зритель может отдать предпочтение режиссерской версии фильма или, наоборот, коммерческой. В современной ситуации, когда зрителю доступны сразу несколько вариантов, такой выбор он может сделать самостоятельно – хоть и за пределом рассказываемой истории.

Наконец, альтернативные финалы могут возникать не только в процессе создания истории, но и после ее выхода в свет. «Производство» альтернативных финалов потому характерно и для фан-фикшн, и для трансмедийной «жизни» литературного текста: его переноса в другой медиум. И альтернативные, и множественные финалы – каждые по-своему – указывают читателю на иной возможный исход событий, пытаются таким образом продлить уже рассказанную историю, преодолеть ее завершенность.

Эксплицитное предъявление альтернативных версий событий читателю при помощи множественных финалов позволяет создавать в нарративе сразу несколько возможных миров, каждый из которых альтернативен предыдущему, противоречит ему. С этой точки зрения постмодернистские эксперименты рассматривает исследовательница Х. Данненберг, относя примеры с множественными финалами к «радикальной метапрозе» [10. С. 215]. Она подчеркивает: такие нарративы создают множество возможных миров, ни одному из которых не отдается предпочтения в пределах повествовательного мира. Соотношение возможных миров, по Данненберг, в постмодернистской традиции меняется по сравнению с предшествующими литературными традициями, и особенностью теперь уже постмодернистских нарративов становится создание равноценных возможных миров, ни один из которых не может быть признан истинным в пределах нарратива.

При этом особенностью такой множественности возможных миров в постмодернистской прозе, по Данненберг, становится их ограниченность: в каждом новом варианте (финала) герой остается прежним, не отличается принципиально от себя «иного» (из другой версии), не претерпевает значительных изменений [10. С. 216].

Ограничены такие нарративы и в своем отступлении от традиционной нарративной структуры, предполагающей наличие одной реконструируемой фабулы или нескольких, но ясным образом взаимосвязанных друг с другом. Нарративы с множественными финалами по-прежнему включают в себя только одну, линейно выстроенную фабулу – и с этой точки зрения остаются конвенциональными, традиционными. Но они же демонстрируют способность нарратива включать сразу несколько фабул, быть многолинейным с этой точки зрения, да так, что эти фабулы будут альтернативны друг другу, опровергать одна другую.

Этим они оказываются интересны представителям неестественной нарратологии. Б. Ричардсон отмечает: нарративы с множественными финалами обычно включают в себя довольно конвенциональное развитие истории, но добавляют ему «антимиметический сюжетный поворот» (twist) [11. С. 337].

Множественные финалы могут быть рассмотрены в ряду других феноменов, проблематизирующих порядок событий в нарративе. Такой порядок действительно поддается варьированию, позволяя читателю теперь самому выбирать «путь по тексту», складывать – как конструктор или игральную колоду – историю из нескольких событийных частей. Для Ричардсона во всех этих феноменах значимым является то, как они позволяют уже не только практике, но и теории переосмыслить, казалось бы, базовые понятия. Он отмечает: такой «неестественный» порядок событий, к которому относятся и множественные финалы, «разрушает идею стабильной, предзаданной фабулы» [12. С. 174]. Множественные финалы – с этой точки зрения – включают в более объемный круг феноменов, каждый из которых позволяет проследить, как литературные нарративы в постмодернистской эстетике переживают существенные изменения: раскачиваясь между нарративной «традицией» и тем обновлением, которое она неизбежно претерпевает.

Финалы: нарративные, текстуальные, рецептивные

Говоря о множественных финалах, мы имеем в виду прежде всего нарративные финалы, отличные от текстуальных. И те, и другие не раз подвергались типологизации и описывались с точки зрения их функционирования в традиционных нарративах (постмодернистские чаще оставались в стороне) [13]. Куда труднее, наверное, сопоставить нарративный и текстуальный финал с эффектом завершенности, который не зафиксирован в структуре нарратива, но создается при взаимодействии читателя с ним.

Возникая в постмодернистской прозе, множественные финалы ставят еще один вопрос: о соотношении нарративного, текстуального и рецептивного финала при функционировании литературного нарратива и о возможностях проблематизации такого соотношения.

Нарративный финал указывает на завершение рассказываемой истории, тогда как текстуальный финал – на завершение предложенного читателю текста. В ли-

тературном нарративе эти разные типы «финалов» могут не совпадать, и эксперименты с нарративной формой нередко направлены на использование возможности такого несовпадения. Так, история (события, происходящие с героями) может завершаться, тогда как текст – продолжаться. Возможна и обратная ситуация: текст завершен, но история не получает эксплицитного разрешения, не содержит прописанный финал. Текстуальный финал отличен от нарративного финала и тем, что обязательно очерчивает границы текста, подчеркивает их, прямо указывает на них читателю. Такой финал – это «порог», если пользоваться метафорой Ж. Женетта, через который читатель неизбежно переступает, включаясь во взаимодействие с текстом, и текстуальный финал (наряду с началом) указывает ему на завершение такого взаимодействия. С нарративными финалами ситуация обстоит иначе, поскольку вести себя они могут куда менее предсказуемо: да, они маркируют окончание истории, но не препятствуют продолжению самого рассказывания, в процессе которого читателю может быть предложена другая история, альтернативная предыдущей. Распознать такой нарративный финал читателю потому куда сложнее – он может «прятаться» от него, лишь притворяться финалом, не являясь им, быть ложным или, наоборот, истинным... Нарративный финал потому представляется, в отличие от текстуального, куда менее «постоянным»: в действительности он не обозначает завершения истории, он указывает лишь на возможность такого завершения, подтвердить или опровергнуть которую может лишь читатель, полностью реконструировав фабулу в рассказе. Такая природа нарративного финала сопоставима с тем, как в нарративе функционируют лакуны: они тоже могут быть постоянными и временными (см., например, [14. С. 13–14]), и последние предполагают изменение статуса события, произошедшего в рассказанной истории.

Финалы, как нарративные, так и текстуальные, отличны от того, что отдельные исследователи называют «нарративной завершенностью» (closure). Если текстовый финал – это структурный элемент текста, то «завершенность» – феномен его восприятия читателем. Финал есть у любого текста, но он необязательно будет производить эффект завершенности на читателя. Этот эффект Н. Кэрролл описывает так: «нарративная завершенность определяется как феноменологическое ощущение окончательности (finality), которое возникает, когда даны ответы на все вопросы, поставленные повествованием» [15. С. 1]. В продолжение размышления Кэрролла исследователи Т. Клаук, Т. Кёппе и Э. Онея подчеркивают: эффект завершенности создается и на ином, эмотивном, уровне – этому Кэрролл уделяет меньше внимания [16. С. 24].

Эффект незавершенности же может производиться при помощи разных приемов: открытого финала или, например, указания на ограниченность нарратора. Оpozнание той или иной истории как завершенной, указывает Э. Сигал, зависит не от наличия или отсутствия событий (если их больше нет – история завершена), но от поддержания или угасания нарративного

интереса (в терминах М. Стернберга [17]). В таком случае нарративный интерес и управление им играют решающую роль в функционировании «завершения» в тексте. Так, нарративный или текстовый финал может не опознаваться как завершение истории самим читателем. И возможность такого «столкновения» тоже задействована в постмодернистской традиции.

Эффект завершенности, производимый нарративом на читателя, в конечном счете ответствен за поддержание «цельности» и нарративного мира, и предложенного читателю рассказа. Финалы – нарративные, текстуральные, рецептивные – направлены на создание такой «цельности», и в этом им помогают и «литературные начала» (*beginnings*). И первые, и вторые не столько противопоставлены друг другу, сколько двойнически взаимосвязаны. На эту особенность функционирования финалов и, наоборот, начала историй указывает Дж. Адамо, предпринимая попытку типологизации финалов в традиционных нарративах. Она выделяет сразу шесть типов финалов: 1) финалы, подчеркивающие завершенность (и, добавим, необратимость) произошедших событий: смерть, расставание, отъезд, мораль истории и пр.; 2) финалы, указывающие на новый возможный виток событий, которые становятся, по выражению Адамо, «новым началом»; 3) финалы, тематически или стилистически дублирующие начало, возвращающие читателя к нему; 4) финалы, нарративно возвращающие читателя к началу текста (за счет указания на начало наррации); 5) нейтральные финалы («простая остановка в действии, которую можно назвать финалом *in medias res*»); 6) метафигуральные финалы [18. С. 98–99]. Как видим, половина из этих типов финалов так или иначе отсылает читателя к началу историй. Если начало по праву можно назвать точкой отсчета литературного текста, то финал лишь изредка становится «конечной станцией». На такую особенность нарративов не раз указывали исследователи (М. Стернберг, Э. Сигал, М. Торговник и др.), рассматривая финалы в прагматической перспективе. Финалы, отмечают они, направлены на ретроспективный пересмотр читателем всей прежде рассказанной ему истории; они (независимо от их конкретной реализации) заставляют читателя вернуться ко всему произошедшему, тем самым переоценить, подвергнуть вариативности и начало истории, и все, что следовало за ней вплоть до конца [13, 19].

Множественные финалы в постмодернистской традиции, таким образом, не случайный феномен в истории нарративных форм, но ее логичное продолжение. Они оказываются востребованными в интерактивных нарративах, тогда как, напротив, «единичные» финалы остаются конвенциональными для нарративов традиционных. На это обращают внимание исследовательницы А. Гарсия и Ф. Кова, задаваясь вопросом о причинах конвенциональности «единичных», а не множественных, финалов. Единичные финалы способствуют созданию иммерсии, укрепляют связность нарратива, снижают его игровую составляющую (в сравнении с игровыми нарративами) [20. С. 107–111]. Все это находит отклик у читателя, отвечает на его запрос. Но что происходит с читателем, когда нарративы меняются?

В этом контексте тем более значимыми оказываются постмодернистские нарративные эксперименты, которые пытаются расширить границы традиционного литературного медиума и организовать встречу нарративной логики с игровой.

Какими функциями наделяются множественные финалы в структуре постмодернистского нарратива? Какое переживание предлагают читателю? Как позволяют соотносить понятие нарративного финала с эффектом завершенности, производимым на читателя? И что они могут рассказать о развитии повествовательности в последние десятилетия?

Использование множественных финалов встречается сразу у нескольких писателей-постмодернистов, мы рассмотрим несколько таких примеров: роман «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза (1969), новеллу «Бибиситтер» Р. Кувера (1969), рассказ М. Брэдли «Composition» (1976). Каждый из них порождает с конвенцией традиционных нарративов, отказывается от единичного, определенного финала и предлагает читателю куда больше – два, три или даже несколько десятков разных финалов историй. Каждый из них не только вовлекает читателя в игру, но и исследует возможности литературы, каждый из них – предъявляя читателю и возможности «новых» нарративов, и указывая на их ограничения – осознанно или неосознанно размышляет о будущем нарративных форм.

«Бибиситтер» Р. Кувера: избыточность как прием

«Она приходит в 19:40, на десять минут позже, но дети, Джимми и Битси, еще ужинают, и их родители еще не готовы уйти. Из других комнат доносится крик ребенка, шум льющейся воды, телевизионного мюзикла (без слов: наверное, танцевальный номер – на ум приходят узоры из скользящих фигур). Миссис Такер вбегает на кухню, возясь со своими волосами, выхватывает из кастрюли с теплой водой бутылочку с молоком и снова выбегает. “Тарри!” – зовет она. “Няня уже здесь!”»¹ [21. С. 350].

Так начинается новелла Кувера, покорно следуя конвенциональным принципам организации завязки в сюжете. Один герой приходит в дом, другие – готовятся его покинуть: этот принцип был описан в В. Проппом, и Дж. Кэмпбеллом, и их последователями. Все события, которые последуют за завязкой, однако, будут решительно уклоняться от каких-либо конвенций. Вместо традиционной линии развития героя читателю предложат более сотни глав (некоторые из которых занимают всего пару строк), события в которых то и дело будут противоречить друг другу. Сначала читателя будут «переключать» от одного героя к другому – и ни о каком привычном «знакомстве» с ними не будет идти и речи; вдобавок будут сменяться и локации – и закрепиться ни в одной в таком потоке изменений будет нельзя. Такие «главы» у Кувера никак специально не упорядочены, не маркированы номерами или названиями, – они не улучшают навигацию читателя по тексту и повествовательному миру, но, наоборот, фрагментируют этот мир, дробя его на персонажей, пространства и версии, каждая из которых альтернативна предыду-

щей. Наконец, на читателя обрушится и финал этой истории – и не один, а множество. Эти финалы будут сменять один другого, пока история, наконец, не закончится, имитируя собственную незавершенность.

Объем рассказа Кувера сравнительно небольшой, чего не скажешь о количестве финалов в его истории. Такой объем – существенно меньше, чем в большом романе, и это оформление истории тоже имеет значение для читателя. Ему предлагается множество вариантов и множество миров, но в каждый из них он не успевает погрузиться, не успевает «вжиться» в этот мир, соотнести себя с ним, вместо такого погружения он вынужден раз за разом сталкиваться с переключением на другой мир и не имеет возможности вернуться к предыдущему. Финалы в рассказе Кувера сыплются на читателя один за одним, каждый раз указывая на окончание истории и каждый раз ее неизбежно возобновляя, сталкивая тем самым нарративный финал и финал рецептивный, делая их несовместимыми. Одна версия заканчивается (наступает один из нарративных финалов), но история продолжается – и производит на читателя эффект незавершенности.

Такие финалы создают разные миры – но намеренно размывают границы между ними, по крайней мере на уровне читательского восприятия: версий событий, происходящих с одними и теми же героями, так много, что различить их читателю с каждым новым «миром» оказывается все сложнее. Потому и эффект, производимый такой множественностью, заключен скорее не в предъявлении множества вариантов, каждый из которых читателю предлагается полноценно прожить и в каждый из которых надолго погрузиться. Эффект заключен в другом: в создании «атаки» на читателя, в результате которой он оказывается дезориентирован, не способен больше отличать одну версию от другой, один финал от иного, не способен обнаружить ни истинный вариант, ни выбрать хоть сколько-нибудь правдоподобный. Избыточность финалов у Кувера создает поток версий, обрушивающийся на читателя. Такой способ рассказывания действительно кажется неостановимым: что мешает нарратору предложить не сотню версий, а гораздо больше? Но и эта незавершенность рассказа у Кувера – только кажимость. С каждым новым финалом история для читателя неизбежно заканчивается, даже и продолжаясь новым финалом: каждый новый финал – сигнал о принципиальной незавершенности истории при возможном незавершенном рассказывании.

Множественные финалы у Кувера не только предъявляют несколько версий окончания событий, они встраиваются в общую систему повествования, в которой предпочтение отдается не порядку, а хаосу, не в действительности произошедшему, а лишь возможному, не ясности и связности, а дезориентации и разрозненности, не уже совершенному выбору (в пользу той или иной версии), а спектру вариантов, которые только открываются в процессе рассказывания.

Количество таких финалов у Кувера не случайно в своей избыточности: ведь чем больше вариантов предлагается на выбор, тем читателю тяжелее осуществить этот выбор, остановиться на чем-то одном. Такая

«остановка» или «погружение» оказывается тем более невозможной, если учитывать скорость репрезентации событий в новелле. Так, Кувер не пытается убедить читателя в истинности происходящего, как не пытается и погрузить его в случающиеся события, способствовать созданию иммерсии. Напротив: он создает аттракцион, благодаря которому перед читателем с высокой скоростью разворачивается веер вариаций и альтернатив, ни с одной из которых он всерьез не может себя соотнести. Так, Кувер на формальном уровне создает несколько возможных миров, но и не позволяет читателю погрузиться в них, воспринимать их как действительно возможные.

Основным принципом наррации у Кувера (в этой новелле) становится избыточность, и этот принцип распространяется на разные уровни организации повествования. Такая избыточность способна производить на читателя взрывной эффект, что поддерживается и тематически, и эмотивно. Сцены агрессии, насилия, апелляция к физиологическому опыту – все это тоже приметы избыточности, но уже иного, не нарративного, рода. Такая избыточность (исследовательница Л. Уильямс называет ее «эксцессивной», говоря о популярных жанрах, таких как хоррор, мелодрама или порнография [22]) только усиливает эффект атаки на читателя, отвлекающей его от более традиционного сопереживания герою. Избыточность вариантов у Кувера соотносится с избыточностью мгновенных эмоциональных реакций, спровоцированных происходящим. Тем удивительнее, что такой широкий спектр эмоций и даже телесный отклик на представленные события соседствует у Кувера с принципиальной невозможностью сопереживать героям.

Принцип избыточности в новелле Кувера реализует себя не только на уровне финалов, но и – гораздо более опосредованно – на уровне организации начала истории. Безусловно, проблема финала в повествовании неизменно связана с проблемой начала: как отмечалось прежде, финал не столько маркирует окончание взаимодействия читателя с текстом, сколько позволяет ему (теперь в воображении) переиграть и переосмыслить ранее известные события. В этом смысле любой акт чтения предполагает «круговое» движение по тексту от начала к концу и затем обратно, даже если этот текст не провоцирует специальным образом такое движение (как в случае с произведениями, финалы которых эксплицитно отсылают читателю к началу – «Круг» В. Набокова, например). Взаимосвязь начала и финала (см., например, [23]) особым образом усложняется в нарративах с множественными финалами.

Множество финалов в рассказе Кувера каждый раз возвращает читателя к началу истории – и делает это в принудительной, «агрессивной» манере, помещая его в своеобразную «петлю», или «воронку», из которой тому очень сложно вырваться. При этом переигрывается не только финал – это происходит в эксплицитном режиме, но и начало истории – теперь уже имплицитно. В случае с финалами «ответственность» за переигрывания ложится на нарратора, а в случае с началом – уже на читателя.

Именно он с каждым новым финалом начинает иначе воспринимать рассказанную историю и те события, которыми она открывается. Именно он реконструирует не только финал (выбирая наиболее «подходящий»), но и всю историю в ее цельности. Именно он, наконец, способен в воображении превратить рассказ Кувера в многолинейный – хоть и на структурном уровне множественность в нем заложена только в финалах (а не в фабулах целиком). Рассказ Кувера, таким образом, делится как будто бы надвое: эксплицитно множатся финалы, но множится и начало истории – и уже это изменение, «умножение», приходится на долю читателя.

Множественные финалы у Кувера производят эффект аттракциона, захватывающего читателя чередой сменяющихся версий и не позволяющего ему ни осмыслить происходящее, ни погрузиться в него эмоционально. Они открывают ему кажущуюся безграничной множественность повествовательного мира – но всегда хранят игровую дистанцию, не позволяя ему ни влиять на происходящее непосредственно, ни совершать подобный выбор в воображении. Они многое дают читателю – но больше «отнимают», каждый раз преграждая доступ к еще одному, новому возможному миру. Они лишь указывают на принципиальную способность повествования открывать сразу множество возможных миров, но сами эти миры не открывают, а скрывают от читателя.

Эксперимент Кувера потому напоминает «трюк», благодаря которому он хочет показать читателю возможности повествовательного медиума, благодаря которому он указывает читателю и на иную, «теневую» историю нарративных форм. Но пока его эксперимент – скорее исследование границ литературы, не позволяющее читателю «довериться» такому повествовательному миру, не производящее эффекта правдоподобия, но приглашающее читателя в игру, правила которой всецело принадлежат нарратору.

«Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза: между неожиданностью и предсказуемостью

В 1969 г. Дж. Фаулз пишет роман «Женщина французского лейтенанта» – знаменитую пародию на викторианский роман, в которой только на первый взгляд читателю предлагается традиционный, «единичный», финал. Он появляется в конце 44 главы, «притворяется» нарративным финалом, не совпадающим с текстуальным – ведь текст романа продолжается. «Вот и конец истории...» [24. С. 337] – заявляет нарратор, но и указывает на собственную ограниченность в знании того, что произошло с Сарой дальше, оставляя эту лакуну незаполненной, тем самым открывая ее для читателя, предоставляя ему возможность заполнить ее самому. Фаулз в своем экспериментировании с читателем задействует материальный потенциал литературного текста: если финал предъявлен в истории, которая еще не завершена, он еще может быть опровергнут. И так и происходит: еще два финала ждут читателя в конце романа, и они не совпадают с прежде предъявленным.

Фаулз действует иначе, чем Кувер. Он не обрушивает на читателя множество финалов, в котором сориентироваться читателю оказывается непросто. Напротив: он предлагает несколько, но все они – довольно предсказуемы для читателя. Первый финал отдает должное жанровой конвенции, второй – желаниям и мечтам главных героев, третий – сталкивает эти ожидания с более вероятным исходом. Фаулз не столько рушит жанровую конвенцию, сколько делает проговоренным то, что в прежней литературной традиции приходилось на умолчания, хоть и присутствовало имплицитно. Ричардсон описывает такой финал у Фаулза при помощи «денаррации» [12. С. 173] – переписывания уже рассказанной истории. Данненберг подчеркивает, что умножение финалов в конце романа – «более радикальное, поскольку эти финалы представляют собой противоречащие друг другу версии», при этом последняя версия, по Данненбергу, позволяет в романе «освободить героиню от условностей любовного сюжета XIX века» [10. С. 117]. И та, и другая версия, вместе с этим, вряд ли может дезориентировать читателя или показаться ему неожиданной, непредсказуемой. Эффект, производимый таким нарративным приемом, может заключаться и в другом: да, Фаулз вовлекает читателя в игру, имитируя возможность выбора «за» героя, включая традиционную жанровую конвенцию в игровое пространство постмодернистской эстетики, тем самым предлагая «освобождение» не только своей героине, но и читателю. Но он же и предлагает собственное «исследование» традиционной прозы – и в этой прозе его интересует имплицитное функционирование альтернатив, которые теперь становятся не скрытыми, но явными. Будучи предъявленными, они меняют и взаимодействие с читателем.

Множественные финалы у Фаулза смещают акцент с героя на нарратора: нарратор и сам вступает в схватку с читателем, вторгаясь в диегетический мир романа, и перетягивает внимание читателя на себя («...я не вмешиваюсь в естественный ход событий, даже если предвижу их печальный результат» [24. С. 465]). Он обозначает границы вымышленного мира, но и трансформирует диалогическое взаимодействие читателя с этим миром, подменяя саспенс – метасаспенсом. Благодаря множественным финалам у Фаулза читатель перемещается с одного нарративного уровня на другой: он отстраняется от героев, но приближается к нарратору; он теперь не столько заинтересован в том, что с ними в действительности произошло в пределах истории (выяснить это все равно невозможно), но скорее в том, что нарратор еще может ему «предложить», что еще может «выдумать». Нарратор, наконец, имитирует для читателя право выбирать одну из версий – причем указывает на эту возможность в каждом из предложенных финалов. В первом случае – за счет указания на собственную ограниченность в знании последующих событий, во втором – при помощи указания на ограниченность в знании героя. В тексте романа то и дело возникает размышление о выборе (еще до появления финалов, о множественности которых читатель не может знать): то Чарльз размышляет в

диалоге о выборе спутницы жизни, то Сара – о последствиях собственного жизненного выбора, то вновь герой – о выборе слов. В середине романа нарратор вздыхает: «у меня не остается выбора» [24. С. 248], а чуть позже напрямую обращается к читателю: «проблема выбора, стоявшая перед Чарльзом, может показаться вам устаревшей, неактуальной...» [24. С. 294]. Указания на выбор появляются в тексте романа более двадцати раз – и в этих (нередко скрытых) указаниях прячется размышление о письме и о чтении, настраивающее читателя на возможность выбора в финале. Если нарратору раз за разом нужно делать выбор (о чем говорить, о чем умолчать, какой из вариантов выбрать, в каком порядке представить события и пр.), то почему бы не предложить такой выбор читателю? Этот выбор, однако, тоже безграничен, и на эту ограниченность вновь указывает нам финал – но теперь уже не нарративный, а текстуальный. Текст конечен – и в этом нет сомнений и у читателя, но все же окончание текста у Фаулза дарует читателю надежду на возможность иного (альтернативного, множественного) выбора: «Река жизни, ее таинственных законов, ее непостижимой тайны выбора течет в безлюдных берегах; <...> жизнь <...> все же не символ, не одна-единственная загадка и не одна-единственная попытка ее разгадать, она не должна воплощаться в одном конкретном человеческом лице, нельзя, один раз неудачно метнув кости, выбывать из игры; <...>» [24. С. 471–472]. И такой финал романа только усиливает напряжение между незавершаемостью истории и завершенностью текста.

Дж. Фелан отмечал, что подобное использование финалов у Фаулза противоречит представлению о том, что финал в нарративе трансформирует восприятие всей истории (в т.ч. ее начала и основной части) [25. С. 102]. Однако финалы у Фаулза не столько меняют читательское восприятие рассказанной истории, сколько трансформируют взаимодействие с ней, переключая его с соотнесения с героями на соотнесение с нарратором, превращая для него все рассказанное в историю вымысла и в историю письма, что вполне соответствует постмодернистскому духу с его установкой на метафигуральность и ее проблематизацию.

В 1981 году роман экранизируют: экранизация не дублирует нарративный прием Фаулза, но расширяет его. Она включает в себя две фабульные линии: одна рассказывает о событиях в фильме, о героях, другая – об актерах, в этом фильме снимающихся. Множественные финалы, таким образом, расширяются до уже нескольких (пока только двух) фабул, которые тоже, как было у Фаулза, начинают противоречить друг другу лишь в финале, создавая сюжетный поворот.

«Composition» М. Брэдбери: выбор нарратора и выбор читателя

Если Дж. Фаулз написал пародию на викторианский роман, то М. Брэдбери – на нарративный эксперимент Фаулза. Так появляется небольшая новелла «Composition» («Сочинение») (1976), в которой Брэдбери тоже использует множественные финалы, но

уже иначе, чем его предшественник. Он выдает их читателю разом, один за одним, без отсрочки, характерной для Фаулза. С первых строк новеллы (и даже уже с названия) он погружает читателя в «пространство письма», только усиливая акцент на метафигуральном измерении нарратива. Меняет он и положение нарратора. Теперь, вдобавок к более привычной фигуре, у Брэдбери появляется герой, соединяющий в себе сразу несколько ролей: он и преподаватель (письма), и писатель, и читатель.

Нарратор у Брэдбери не пытается отдать предпочтение ни одному из финалов – как будто бы уравнивая их в своих правах, в отличие от эксперимента Фаулза. Обычно «право» выбирать один из возможных вариантов остается за нарратором, но теперь, у Брэдбери, это «право» как будто бы передано и герою, но и читателю. В рассказе Брэдбери сочетается и вполне реалистичное описание происходящего, и нескрываемое указание на сконструированность, вымышленность, странность описываемых событий. Но прежде всего, конечно, он предлагает читателю следить за приключениями письма, причем в его разных значениях: своего главного героя он делает писателем, других же – незадачливыми студентами, обучающимися художественному письму, их же – пробующих себя в эпистолярном жанре, обменивающихся письмами. Фоном к происходящему служит стучащая печатная машинка, отбивающая (видимо, вослед С. Беккету) «Пинг». Рассказ Брэдбери наполнен «письмом» как практикой и «письмом» как объектом наблюдения и изучения, а потому множественные финалы в его истории указывают на процесс письма, на производство письма, на его порождение – иными словами, выводят из тени на свет отбор одного события (финала) из множества вариантов, который обычно от читателя бывает скрыт. Если герои Фаулза размышляли о проблеме выбора, то в рассказе Брэдбери то и дело мелькает рассуждение о «концовках»: от чего зависит, чем закончится история, кто совершает этот выбор, каким он должен быть... Читатель у Брэдбери «поглядывает» за нарратором и за героем, получает такую возможность, но и не может оставаться безучастным: ведь в конце концов один-единственный вариант не выбирается в пределах рассказа, а лишь отдается ему самому «на откуп», на что и указывает мерцающее в рассказе местоимение-обращение «ты». Множественные финалы у Брэдбери перебрасывают, как мяч через сетку, это право выбора читателю – а текстуальный финал в то же время лишь смеется над ним: «Что за ерунду ты пишешь?» – читаем мы в последней строке рассказа.

Весь рассказ у Брэдбери – теперь только черновик, который может быть с легкостью переписан, события которого – сконструированы, вымышлены, подчинены воле пишущего, но и воле читающего, тоже участвующего в «переигрывании» прочитанного (это переиначивание происходит в воображении при взаимодействии с историей). «Ты сам должен написать конец истории» – заявляют в рассказе главному герою, а он этот призыв обращает к своему читателю.

Множественные финалы и у Кувера, и у Фаулза, и у Брэдбери позволяют создать не только (более очевидный) конфликт «единичности» и «множественности», но и конфликт нарративного и текстуального финала, нарративного финала и эффекта завершенности, производимого на читателя. Они сталкивают нарративную логику с игровой и предъявляют читателю их возможный синтез – пока еще в такой нарративной форме, которая не позволяет довериться этому нарративному миру, не позволяет погрузиться в него на правах сопереживающего, но уже открывает пространство взаимодействия, в котором читателю одновременно и передаются права выбора, но и тут же отбираются.

Закключение

Множественные финалы – нарративный прием, задействованный постмодернистской традицией, указывает на один из путей развития нарративных форм уже в XXI в., в момент перехода от постмодернизма к иной эстетике. Теперь, в современных нарративных формах, множественными станут не только финалы, но и сами фабульные линии, и такое изменение – далеко не «внешнее», не только количественное.

На рубеже XX и XXI в. вслед постмодернистским экспериментам появятся романы и фильмы, построенные на множественности фабул, в которых читателю будет предъявляться не один вариант развития событий, происходящих с героем, а сразу несколько. Такие разветвленные, мультифабульные нарративы позволяют рассмотреть ситуацию, следующую за постмодернизмом и властвующую сегодня: где интерактивность встречается с иммерсивностью, нарративная логика с игровой, эмпатическая дистанция – с аффектом, реалистичность – с неестественностью. Они и предлагают читателю такое переживание: балансирования

между полярными, казалось бы, категориями и состояниями, которые в результате снимают эти оппозиции, оставляя ему множественное и разнонаправленное переживание, не сводимое ни к одной из этих категорий.

Еще герой Ф. О'Брайена («О водоплавающих», 1939) размышлял о множественности финалов и литературных начал: «Решительно не возьму в толк, отчего каждая книга должна иметь только одно начало и один конец. Хорошая книга может иметь три совершенно несхожих начала, взаимосвязанных лишь в авторском предвидении, а уж концовок – добрую сотню». О проблеме множественных финалов размышляет и герой современного британского писателя Дж. Барнса в «Попугае Флобера»: «В конце концов, если бы писатель действительно был озабочен тем, чтобы изобразить множественность жизненных исходов, ему следовало бы сделать вот что. В конце книги нужно было бы прикрепить набор разноцветных конвертов. На каждом должна быть четкая надпись: традиционный счастливый конец, традиционный несчастливый конец, традиционный половинчатый конец, *deus ex machina*; модернистский произвольный конец; загадочный конец; сюрреалистический конец; заканчивается концом света; заканчивается на самом интересном месте. Читателю позволяется открыть только один конверт, а остальные он должен уничтожить». Путь, описанный в этой книге, и предлагается читателю традиционной прозы: из множества вариантов отбирается один, иные же отбрасываются. Иной путь предложен постмодернистами-экспериментаторами: следить за всеми вариантами, играючи, не выбирая и не проживая ни один из них. Наконец, третий путь предложен уже современной прозой в ее собственном экспериментировании с предъявлением выбора читателю. Теперь читателю предлагается несколько вариантов, и совершить выбор ему по-прежнему нельзя, но можно каждый раз переживать (вместе с героем) его осуществление.

Примечания

¹ She arrives at 7.40, ten minutes late, but the children, Jimmy and Bitsy, are still eating supper, and their parents are not ready to go yet. From other rooms come the sounds of a baby screaming, water running, a television musical (no words: probably a dance number -- patterns of gliding figures come to mind). Mrs Tucker sweeps into the kitchen, fussing with her hair, and snatches a baby bottle full of milk out of a pan of warm water, rushes out again. 'Harry!' she calls. 'The babysitter's here already!

Список источников

1. Alber J. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2016. 329 p.
2. Richardson B. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus : Ohio State University Press, 2015. 224 p.
3. Coover R. The End of Books // *New York Times Book Review*. 1992. June 21. P. 23–24.
4. Herte M. *Forms and functions of endings in narrative digital games*. New York : Routledge, 2021. 266 p.
5. Douglas J. *The End of Books – or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2000. 205 p.
6. Ryan M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 291 p.
7. Dannenberg, H.P. Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen // *Narrative*. 2014. Vol. 22(3). P. 304–311.
8. Segal E. Ending Twice Over (Or More): Alternate Endings in Narrative // *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* / ed. by R. Baroni, F. Revaz. Columbus : Ohio State University Press, 2016. P. 71–86.
9. Hemingway E. The Art of Fiction No. 21. Interviewed by G. Plimpton // *The Paris Review*. 1958. Is. 18. URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>
10. Dannenberg H. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2008. 304 p.
11. Richardson B. *Unnatural Endings in Fiction and Drama* // *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories* / ed. by Z. Dinnen, R. Warhol. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. P. 332–346.
12. Richardson B. *Unusual and Unnatural Narrative Sequences* // *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* / ed. by R. Baroni, F. Revaz. Columbus : Ohio State University Press, 2016. P. 163–175.
13. Segal E. *Beginnings and Endings* // *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 2019. URL: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1051> (дата обращения: 11.08.2024).
14. Schmid W. *The Nonnarrated*. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2023. 152 p.

15. Carroll N. Narrative Closure // *Philosophical Studies*. 2007. Vol. 135, № 1. P. 1–15.
16. Klauk T., Köppe T., Onea E. More on narrative closure // *Journal of Literary Semantics*. 2016. Vol. 45, № 1. P. 21–48.
17. Sternberg M. How Narrativity Makes a Difference // *Narrative*. 2001. Vol. 9, № 2. P. 115–122.
18. Adamo G. Beginnings and Endings in Novels // *New Readings*. 1995. Vol. 1. P. 83–104.
19. Torgovnick M. Closure in the Novel. Princeton : Princeton University Press, 1981. 238 p.
20. Cova F., Garcia A. The Puzzle of Multiple Endings // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2015. Vol. 73, № 2. P. 105–114.
21. Coover R. Babysitter // *The Granta Book of the American Short Story* / ed. by R. Ford. London : Granta in association with Penguin, 1992. P. 350–375.
22. Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс // *Логос*. 2014. № 6. С. 61–84.
23. Mortimer A.K. Connecting Links: Beginnings and Endings // *Narrative Beginnings: Theories and Practices* / ed. by B. Richardson. Lincoln : University of Nebraska Press, 2008. P. 213–227.
24. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / пер. с англ. М. Беккер, И. Комаровой. СПб. : Северо-Запад, 1993. 507 с.
25. Phelan J. Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago : University of Chicago Press, 1989.

References

1. Alber, J. (2016) *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.
2. Richardson, B. (2015) *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: Ohio State University Press.
3. Coover, R. (1992) The End of Books. *New York Times Book Review*. June 21. pp. 23–24.
4. Herte, M. (2021) *Forms and functions of endings in narrative digital games*. New York: Routledge.
5. Douglas, J. (2000) *The End of Books — or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
6. Ryan, M.-L. (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Dannenberg, H.P. (2014) Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen. *Narrative*. 22 (3). pp. 304–311.
8. Segal, E. (2016) Ending Twice Over (Or More): Alternate Endings in Narrative. In: Baroni, R. & Revaz, F. (eds) *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus, Ohio State University Press. pp. 71–86.
9. Hemingway, E. (1958) The Art of Fiction No. 21. Interviewed by G. Plimpton. *The Paris Review*. Issue 18. [Online]. Available at: <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway> (Accessed: 11.08.2024)
10. Dannenberg, H. (2008) *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
11. Richardson, B. (2018) Unnatural Endings in Fiction and Drama. In: Dinnen, Z. & Warhol, R. (eds) *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press. pp. 332–346.
12. Richardson, B. (2016) Unusual and Unnatural Narrative Sequences. In Baroni, R., Revaz, F. (eds) *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus, Ohio State University Press. pp. 163–175.
13. Segal, E. (2019) Beginnings and Endings. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. [Online]. Available from: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1051> (Accessed: 11.08.2024).
14. Schmid, W. (2023) *The Nonnarrated*. Berlin, Boston: De Gruyter.
15. Carroll, N. (2007) Narrative Closure. *Philosophical Studies*. 135 (1). pp. 1–15.
16. Klauk, T., Köppe, T. & Onea, E. (2016) More on narrative closure. *Journal of Literary Semantics*. 45 (1). pp. 21–48.
17. Sternberg, M. (2001) How Narrativity Makes a Difference. *Narrative*. 9 (2). pp. 115–122.
18. Adamo, G. (1995) Beginnings and Endings in Novels. *New Readings*. 1. pp. 83–104.
19. Torgovnick, M. (1981). *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
20. Cova, F., Garcia, A. (2015) The Puzzle of Multiple Endings. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 73 (2). pp. 105–114.
21. Coover, R. (1992) Babysitter. In: Ford, R. (ed) *The Granta Book of the American Short Story*. London: Granta in association with Penguin. pp. 350–375.
22. Williams, L. (2014) Telesnye fil'my: gender, zhanr i ekstsess [Film Bodies: Gender, Genre, and Excess]. *Logos*. 6. pp. 61–84.
23. Mortimer, A.K. (2008) Connecting Links: Beginnings and Endings. In: Richardson, B. (ed.) *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 213–227.
24. Fowles, J. (1993) *Lyubovnitsa frantsuzskogo leytenanta* [French Lieutenant Woman]. Translated from English by M. Bekker, I. Komarovoy. Saint Petersburg: Severo-Zapad.
25. Phelan, J. (1989) *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Информация об авторе:

Шулятьева Д.В. – канд. филол. наук, доцент школы философии и культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

D.V. Shulyatyeva, Cand. Sci. (Philology), associate professor, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 14.08.2024;
одобрена после рецензирования 27.10.2024; принята к публикации 31.01.2025.

The article was submitted 14.08.2024;
approved after reviewing 27.10.2024; accepted for publication 31.01.2025.