

Научная статья

УДК 82.0

doi: 10.17223/19986645/94/14

Выбор есть всегда: повествовательные альтернативы как теоретическая проблема

Дина Владимировна Шулятьева¹

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

Аннотация. Рассмотрены механизмы функционирования повествовательных альтернатив. Они могут быть предъявлены как героем, так и нарратором, а также проигрываться в читательском воображении; могут иметь и разный «объем». В зависимости от этих критериев выделяются следующие механизмы: встроенные нарративы, виртуальные события, дизнаррация, денаррация, контрфактуальные нарративы, реплоттинг и вероятностное моделирование. Они рассмотрены на конкретных литературных и кинематографических примерах.

Ключевые слова: повествовательные альтернативы, виртуальный нарратив, виртуальный голос, дизнаррация, денаррация, контрфактуальный нарратив, реплоттинг, альтернативные возможные миры

Для цитирования: Шулятьева Д.В. Выбор есть всегда: повествовательные альтернативы как теоретическая проблема // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 94. С. 270–289. doi: 10.17223/19986645/94/14

Original article

doi: 10.17223/19986645/94/14

There is always a choice: Alternative possible events in the narrative as a theoretical problem

Dina V. Shulyatyeva¹

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

Abstract. Fictional narrative is traditionally considered by narratologists from the point of view of events that actually occurred within the storyworld, but at the same time includes events that could only happen. In other words, it assumes the existence of alternative possible scenarios. Classical narratologists (Tzvetan Todorov, K. Bremond, R. Barthes) have also paid attention to this feature of narrative logic, but this type of eventfulness in the narrative has been studied much less often. The article examines the mechanisms of functioning of alternative versions of events in the narrative. Thus, alternatives can be presented by the narrator, the hero, or fall to the share of the reader's imagination. They can also have a different narrative scope: they can be omitted, implicit, explicit, or even expanded into a separate storyline. Depending on these criteria, different mechanisms of functioning of alternatives are distinguished: embedded narratives (describing desires, intentions, fantasies, etc. of heroes), virtual

events ("still possible" events), disnarration (indications of events on behalf of the narrator or hero that could only have happened, but did not happen), denarration (events that occurred, but then refuted), alternarration (events presented according to the principle of "either, or"), counterfactual narratives (alternatives deployed in separate storylines). Alternative scenarios can be included in the structure of the narrative, but they can also function at the level of reader interaction with it: in this case, we can talk about "replotting" (playing alternatives in the reader's imagination), about stimulating counterfactual and optional thinking of the reader. Each of the mechanisms in the article is considered on separate literary and cinematic examples, but this does not exhaust the problem of the functioning of alternatives in the narrative. On the contrary, the mechanisms considered allow us to raise new questions: whether such events can be included in the fabula and under what conditions; how the functioning of alternatives in literary narratives of different eras changes; whether it is possible to talk about the media specificity of such events – whether their functioning in literature differs from other types of narratives, for example, cinematic. Consideration of alternative scenarios makes it possible to present the narrative progression in a different way in the narrative and to reconsider the reader's complicit interaction with it.

Keywords: narrative alternatives, virtual narrative, virtual voice, disnarration, denarration, counterfactual narrative, replotting, alternate possible worlds

For citation: Shulyatyeva, D.V. (2025) There is always a choice: Alternative possible events in the narrative as a theoretical problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 94. pp. 270–289. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/94/14

Альтернативные варианты развития событий и нарративная логика

Фикциональное повествование может рассматриваться с точки зрения событий, действительно произошедших в повествовательном мире, но предполагает и иной взгляд – с фокусом на тех событиях, которые не произошли, но только могли бы. Такие альтернативные варианты развития событий исследуются значительно реже, хотя они тоже включены в нарративную прогрессию, позволяют описывать читательский опыт при взаимодействии с нарративом, его эмоциональный отклик на происходящее.

Актуальность этой проблематики поддерживается и современным повествовательным контекстом: в последние десятилетия распространение получают нарративы, открыто предъявляющие читателю несколько версий одних и тех же событий. Подобные примеры мы встречаем в литературе («4321» П. Остера, «Хвали день к вечеру» Дж. Эрпенбек, «Три версии нас» Л. Барнетт и др.) и в кино («Беги, Лола, беги» Т. Тыквера, «Все везде и сразу» Д. Шайнерт, Д. Кван и др.). «Несущей конструкцией» такой нарративной формы становится последовательная экспликация альтернативных вариантов развития событий, ни один из которых не маркируется в повествовании как «истинный», в действительности произошедший. Повествовательные альтернативы в такой нарративной форме потому «теснят» актуальные, в действительности произошедшие события.

Распространение таких нарративов и их востребованность позволяет поставить вопрос о том, каким образом альтернативные варианты развития событий были представлены в нарративах предшествующих эпох, на какие механизмы опирается их функционирование, при помощи каких приемов они могут быть включены в повествование и как на структурном уровне соотносятся с тем опытом, который теперь предложен читателю.

Внимание к альтернативным вариантам развития событий в повествовании предопределяется самой нарративной логикой: на эту ее особенность указывал еще К. Бремон. В «Логике повествовательных возможностей» он подвергает пересмотру функции действующих лиц, предложенные В. Проппом, критикует их телеологичность и предлагает рассматривать повествование не как последовательность произошедших событий, но как совокупность возможностей, открывающихся перед нарратором и перед героем, из которых выбирается лишь одна, – она и оказывается представленной в истории [1]. По выражению Барта, такой подход позволяет раскрыть «энергетическую логику сюжета» [2. С. 402], поскольку рассматривает персонажей в момент их выбора, предполагающего, конечно, сразу несколько возможностей развития событий. Получается, что произошедшие события, взятые в фокус вне окружающих их «возможностей», сами по себе мало сообщают нам о действительной нарративной динамике и, главное, о специфике того интереса, который она представляет для читателя. Фактически Бремон касается таким образом проблемы “tellability”, т.е. того свойства истории, которое делает ее «достойной рассказа»: он подчеркивает роль «альтернатив» (пусть и имплицитных) в моделировании и поддержании такого интереса.

Цв. Тодоров в «Грамматике Декамерона» тоже выделяет, наряду с фактуальными функциями, иные, гипотетические: функции намерения, прогнозирования, условия и обязательства [3]. Все они не описывают в действительности произошедшее в повествовательном мире, но каждая из них указывает на иные возможности развития событий в нем.

Развивая идеи Бремона и Тодорова, Р. Барт описывал структуру повествовательных текстов, выделяя в ней так называемые «кардинальные» (или ядерные) функции. Такие функции обязательно предполагают «наличие альтернативной возможности», становятся «моментами риска», предполагают «альтернативный выбор» (для героя или нарратора) – этим они отличаются от иных функций в повествовании, которые Барт называет функциями-катализаторами. Функции-катализаторы располагаются между кардинальными функциями, они могут быть обильно представлены, детализировать происходящее, но от этого, подчеркивает Барт, кардинальные функции «не утрачивают своей альтернативной природы» [2. С. 398].

Кардинальные функции фиксируют момент выбора – поворотный момент (он впоследствии так и будет назван Фр. Моретти), в который выбор мог быть совершен иначе, и событие (как следствие) было бы иным. В таком

случае альтернативные версии развития событий имеют решающее значение для понимания нарративной прогрессии, но остаются имплицитными.

Определения повествовательного события, предложенные другими исследователями, тоже указывают на необходимость рассмотрения «альтернатив» как сущностного свойства события и нарративной логики. Так, П. Рикер определяет событие как то, что «могло произойти иначе» [4. С. 313]. А Г. Морсон отмечает, что событийность возможна только тогда, когда предъявлены альтернативы; что события формируются только в том мире, в котором существует множество возможностей, из которых одни могут быть реализованы, а другие – нет [5. Р. 22].

В рассмотрении фикционального повествования потому важно учитывать не только то, что непосредственно в нем происходит, но и всю совокупность альтернатив – они тоже участвуют в нарративной прогрессии, определяют читательское взаимодействие с повествованием и потому нуждаются в исследовательском внимании и осмыслении.

Альтернативные варианты развития событий могут функционировать на разных уровнях повествования: они могут быть представлены нарратором, могут быть представлены героем или приходиться на долю читательского воображения при взаимодействии с историей. При этом может разниться и степень эксплицированности альтернативных версий событий: они могут быть как лакунированными (вовсе не представленными), так и имплицитными, и эксплицитными, и даже развернутыми в отдельную сюжетную линию.

В зависимости от этих параметров исследователи выделяют разные способы предъявления альтернатив читателю. Мы рассмотрим их последовательно.

Встроенные нарративы и виртуальные события

Так, М.-Л. Райан предлагает говорить о «встроенных нарративах», при этом понимая их иным образом, чем было принято в нарратологии до нее. Нарратологи чаще определяют «встроенные нарративы» как истории, рассказанные самими персонажами. Для Райан значимым остается принадлежность таких нарративов к миру героев (а не нарратора, например), но при этом в ее понимании меняется статус событий, которые могут быть отнесены к встроенным нарративам. Встроенные нарративы, по Райан, всегда описывают альтернативные возможные миры в повествовании, отличные от актуального мира в нем. Они могут быть очень разнородными, т.е. включать самые разные типы «возможного», их она перечисляет сама: «...мечты, вымыслы, фантазии, но и <...> планы, пассивные проекции, желания, представления...» [6. Р. 156] – все, что отличает, иными словами, лишь возможные события от тех, что непосредственно происходят в истории. Встроенные нарративы, по Райан, включаются в нарративную прогрессию и даже более того: без них она представляется невозможной, неполноценной, не

позволяет читателю понять развитие героя и отличить его представление о событийности от того, которое описывается нарратором. Встроенные нарративы при этом позволяют не только реконструировать альтернативные варианты событий в соответствии с представлениями каждого из героев, но и запустить встречное движение в воображении читателя. Об этом Райан пишет меньше, но эта сторона нарративной прогрессии тоже нуждается в обсуждении. Встроенные нарративы потому имеют значение не только для описания сюжетной динамики и для переопределения повествования с точки зрения одновременного функционирования множественных миров внутри него; они позволяют пересмотреть и читательское интерсубъективное взаимодействие с повествованием, в котором значение имеет не только происходящее непосредственно с героями, но и то, что с ними могло бы произойти, при этом может свершиться в процессе развертывания истории или не свершиться.

Встроенные нарративы, по Райан, специфичны и тем, что они необязательно указывают только на то, что в нем не произойдет. Мечты могут сбыться, планы – реализоваться, ожидания – оправдаться. В таком случае встроенные нарративы не будут указывать на альтернативные варианты развития событий, они будут воплощать «лишь возможное», превратившееся в процессе развертывания истории в «свершившееся». В случае же, если эти мечты, намерения, планы разойдутся с актуальными событиями, встроенные нарративы окажутся инструментом для воплощения альтернативных версий произошедшего.

Так происходит, например, в новелле «Возвращение Чорба» В. Набокова, сюжетно построенной на мифе об Орфее. У главного героя – Чорба – погибает жена, но принять ее смерть он не может: в его возможном мире ее еще можно вернуть, можно вызволить из мира мертвых так, как это казалось возможным Орфею. Новелла потому построена на соотношении актуального нарратива и встроенного, принадлежащего герою. Но представления героя (его намерения, мечты) в тексте имплицированы, при этом без их реконструкции читатель не может до конца понять происходящее. Представления Чорба альтернативны реальным, показанным в рассказе, на это указывают отдельные элементы повествования: его жена погибает в свадебном путешествии, но на похороны он не приходит (как будто не признавая «окончательность» ее смерти); затем он приезжает к ее родителям, но сообщить о смерти не может и направляется в ту же гостиницу, в которой когда-то провел с женой первую брачную ночь. Его путь после смерти жены в точности повторяет их совместный – так он пытается «вернуть» ее к жизни, воссоздав в деталях все, что происходило прежде, полностью собрав ее образ и даже придав ему плоть (для этого в гостиничный номер он приглашает другую женщину). Намерения Чорба, хоть и имплицированы, но могут быть реконструированы. Они указывают не только на иное представление о реальности (для него жена еще жива), но и на возможный иной вариант развития событий: ее еще можно «воскресить», пусть не буквально, но сохранить, воссоздать ее образ, тем самым обрета утешение. Но это «еще возможное» для

героя не выдерживает столкновения с реальностью: подобно Орфею, он бросает взгляд на, казалось бы, уже воссозданную жену (женщину, приглашенную в номер), на миг (кажется) узнает ее, а затем осознает невозможность воплощения собственной фантазии. В этот момент в рассказе у Набокова мы впервые видим Чорба: с безумным горящим глазом, с голой волосатой ногой, нелепо закутанного в простыню. «Еще возможное» (его желания, намерения) превращается для него в «несвершившееся», а «искус», читаем мы в новелле, оказывается «кончен». Подмена (на которую надеялся Чорб) в мире Набокова бессмысленна, возможность не торжествует над реальностью и один мир (реальный) побеждает иной (фантазийный, потенциальный). Нарративная динамика в рассказе при этом строится на соотношении встроенного нарратива героя и всего того, что происходит с ним в реальности повествовательного мира, и именно встроенный нарратив (и альтернативный вариант развития события, стоящий за ним) становится для читателя ключом к пониманию происходящего.

Дизнаррация, денаррация, альтернаррация

Если Райан говорила прежде всего о возможных событиях в их принадлежности к миру персонажей, то Дж. Принс переключил внимание на весь объем событий в повествовании, которые только могли бы произойти, но не случились. Такие события он предложил называть дизнаррацией [7]. От концепции Райан его отличает смещение фокуса с героев на другие уровни повествования, которые тоже могут открывать «несвершившееся». Отличает его подход и то, что он описывает только те события, которые не произошли (и не произойдут) в пределах повествовательного мира; ключевой в таком случае становится потенциальность таких событий, выводящая воображение читателя за пределы актуального мира нарратива.

Дизнаррация, по Принсу, реализует себя в повествовании при помощи указателей на иной возможный ход событий: эти указатели могут быть даны от лица нарратора, от лица персонажей. Они по-прежнему не составляют развернутой сюжетной линии, в большей степени перекладывая заботу эксплицирования этих альтернатив на читателя. Но они все-таки становятся значимой частью сюжетной динамики, поскольку, как утверждает Принс, позволяют представить произошедшее событие в более объемном множестве окружающих его альтернатив, тем самым, например, укрепив правдоподобие произошедшего [7]. Дизнаррация, по Принсу, наделяется и иными функциями (среди которых, например, замедление нарративной скорости), но ключевая ее особенность – в дополнительном, служебном значении по отношению к актуальным событиям.

Именно поэтому дизнаррация, утверждает Принс, в большей степени востребована в реалистической прозе и получает (на его взгляд) меньшее распространение в постмодернистской литературе второй половины XX в. Эффект реальности перестает иметь принципиальное значение для такой прозы, а вместе с ним, по Принсу, утрачивает свое значение и дизнаррация.

Принс фиксирует такие функции дизнаррации в реалистической прозе: она позволяет выявить «иррациональные ожидания, экстравагантные фантазии, неосуществившиеся планы» персонажей, сделать очевидными их заблуждения, иллюзии, травматические переживания [7]. Она позволяет охарактеризовать и нарратора, и его отношение к отдельным персонажам. Она становится инструментом для укрепления правдоподобия, поскольку имплицитно указывают читателю, что «история могла бы быть рассказана по-другому, не так для него интересно» [7], и указывает на сложившуюся в повествовательном мире норму (подвергая сравнению то, «как события происходят обычно» [7] и как они произошли в конкретном случае).

Он обращает явно большее внимание на распространение дизнаррации в реализме (в том числе за пределами XIX в.), но она оказывается востребованной и в литературных произведениях других направлений, не становясь потому исторически-специфичным феноменом. Так, например, дизнаррация активно используется в ранней прозе П. Остера, которого традиционно считают писателем-постмодернистом. В прозе Остера дизнаррация позволяет указать на потенциальное соседство нескольких возможных миров внутри повествовательного мира, поставить вопросы о механизмах производства события: о выборе, о случае, о причинах и следствиях. Не случайно потому исследовательница С. Чаудери называет такой способ рассказывания «риторика выбора» [8. Р. 15]: при помощи дизнаррации проблематизируется выбор, сделанный нарратором, выбор, который совершает герой, но и выбор, предложенный читателю. Дизнаррация получает распространение и в фактуальных (не фикциональных) нарративах: об этом подробно пишет М. Лэмброу [9]. Она же указывает на востребованность дизнаррации и в других типах нарративов, например в кинематографических. Лэмброу приводит пример из недавнего фильма Д. Шазелла «Ла-ла-лэнд» [10], который и заканчивается такой эксплицированной развилкой: герои уже сделали выбор, первая развилка для них уже оказалась пройденной, они расстались, предпочтя любовным отношениям профессиональную реализацию, но в финале фильма мы видим краткое воспроизведение упущенной ими возможности, краткое представление невыбранного пути, тех событий, которые могли бы произойти, но все-таки не случились. Можно привести и иной пример дизнаррации в современных кинонарративах. Так, в фильме «Оппенгеймер» К. Нолана последовательно выстраивается сюжетная линия с видениями главного героя, которые сопровождают его на протяжении всей жизни. Они лишь дополнение к событиям, которые с ним действительно происходят; они, кроме того, не являются сюжетно развернутыми: это лишь «вспышки», неожиданно возникающие на экране, оттеняющие все происходящее и не перекрывающие актуальных событий. Но тем не менее именно таким очередным видением и заканчивается фильм: в нем мы видим ядерный взрыв, в результате которого рушится весь мир. Это событие не является актуальным ни для повествовательного мира, ни для реальности за его пределами (фильм биографический, т.е. так или иначе отсылает зрителя к событиям, действительно происходившим в истории XX в.). Взрыв в

фильме – пример дизнаррации, указание на то, что могло бы произойти в прошлом и что еще может произойти в будущем. Такое использование дизнаррации – не размышление об упущенной возможности или иначе сделанном выборе, но о том, к чему уже сделанный выбор может привести впоследствии и что, по-видимому, уже нельзя изменить (или изменить очень сложно). Потому в фильме финал поддерживается и словесно: мы возвращаемся к диалогу Оппенгеймера и Эйнштейна (он начался еще в первой части фильма) и слышим его окончание. «Может быть, мы сделали открытие, которое разрушит мир?» – спрашивает Оппенгеймер и получает ответ: «Думаю, это уже произошло». Дизнаррация не столько обращает наше внимание на прошлое, сколько устремляет взгляд зрителя (вслед за взглядом героя) в будущее: и потому дизнаррация проблематизирует не столько сделанный или не сделанный выбор как таковой, но те последствия, к которым он может привести и которые теперь выходят из-под контроля героя, этот выбор совершившего.

Наряду с дизнаррацией как способом указания на альтернативные варианты развития событий Принс предлагает говорить и о «денаррации» [11] – это понятие впоследствии будет подробнее рассмотрено и представителем неестественной нарратологии Б. Ричардсоном [12]. Денаррация отличается от дизнаррации: такой способ рассказа предполагает, что в процессе развертывания истории те или иные события в ней опровергаются нарратором («этого не было», прямо или косвенно говорит он). События, таким образом, сначала подаются как актуальные, а затем меняют свой статус, будучи опровергнутыми, и превращаются в «только возможные». Этот способ предъявления читателю альтернатив показывает, как события (с точки зрения их отнесения к актуальному или виртуальному) в нарративе могут быть подвижными, менять свой статус, тем самым проблематизируя и читательское взаимодействие с ними. В связи с таким способом рассказывания возникает и вопрос о возможности или невозможности включения таких (опровергнутых) событий в фабулу, но и о том, как переживаются эти события читателем: имеет ли значение для читательского опыта последующее («запоздалое») опровержение уже произошедшего, если прежде оно было пережито им как «действительно случившееся»? Ричардсон в качестве примера приводит роман И. Макьюена, в котором нарратор в конце обнаруживает вымышленность прежде изложенных событий, тем самым превращая все произошедшее лишь в альтернативную версию событий. Так происходит не только в литературных нарративах, но и, например, в кино: в российском фильме «Лето», рассказывающем о музыкальной группе В. Цоя, на экране появляются надписи (принадлежащие перу нарратора) «Всего этого не было». Такой способ рассказывания не только противопоставляет мир героев и мир нарратора, он подчеркивает свойство вымысла (фикционального повествования) – быть альтернативной версией реальности и при этом переживаться (зрителем, читателем) как происходящее здесь и сейчас.

Виртуальные события и нарративы

Вслед за Райан и Принсом исследователи-нарратологи уделяли большее внимание всему тому, что не произошло в пределах повествовательного мира, но могло произойти; тому, что можно отнести к возможному, тому, что представляет альтернативу по отношению к фабульным событиям.

Все «возможное», но не произошедшее в повествовании Райан предлагает называть «виртуальными событиями»: они тоже происходят, но не в действительности, а в воображении героев, поэтому они нуждаются во внимании при описании нарративной прогрессии.

Виртуальные события, по Райан, те, что могли бы произойти, но остались не актуализованными в нарративе. Сам нарратив в таком случае может быть определен как «путь, проходящий через многие развилки (forking points), на которых героям открываются разные тропы» [13. Р. 340]. Райан предлагает говорить о двух типах виртуальных событий, одно из которых имеет отношение к «будущему», другое – к «прошлому», уже произошедшему в нарративе. Первый тип – «только возможное» – указывает на те варианты, которые еще могут актуализоваться в истории. Второй – «несвершившееся» – на возможности, уже упущенные, на дороги, уже не пройденные [13].

Виртуальные события, по Райан, прежде всего способствуют вовлечению читателя в историю: они рассматриваются ею с точки зрения нарратологического понятия «tellability» – того свойства повествования, которое делает историю «достойной рассказа», интересной для читателя. Райан утверждает: именно виртуальные события способны создавать контраст (по отношению к актуальным), необходимый для нарративной динамики и для нарушения читательских ожиданий [13]. Без такого нарушения, без такой непредсказуемости и неопределенности вовлечение читателя невозможно, как невозможна и нарративная динамика. Виртуальные события потому (если говорить о реалистической прозе) могут становиться нарративным «фоном», на котором различается и становится значимой «фигура» (актуальные события). Виртуальные события – если продолжать размышление Райан – способствуют и производству такой нарративной эмоции, как удивление, которая тоже становится двигателем читательского взаимодействия с нарративом. В связи со значимостью виртуальных событий для развертывания нарратива возникает и вопрос, могут ли и должны ли быть такие события включены в фабулу. В классическом определении фабула включает в себя те события, которые произошли в пределах повествовательного мира, т.е., если перефразировать это определение, те события, которые относятся к актуальному миру нарратива. При этом определение фабулы явным образом не учитывает участие виртуальных событий в нарративной прогрессии, а потому может быть пересмотрено: особенно в контексте развития повествовательных форм уже за пределами реалистической прозы, когда виртуальные события обретают все большую повествовательную эксплицитность и наращивают повествовательный объем, составляют теперь уже отдельные

сюжетные линии и – если говорить о прозе второй половины XX в. и тем более XXI в. – нередко вытесняют актуальные события.

Райан связывает виртуальные события с миром героев, а Х. Данненберг предлагает понимать их шире: как то, что могло бы произойти с точки зрения героев, но и то, что охватывает мир нарратора. Виртуальные события, по Данненбергу, могут быть как имплицитными (скрытая возможность развития событий, не представленная в нарративе), так и эксплицитными [14]. Виртуальные события могут не только «чередоваться» с актуальными, но и перекрывать их. Так нередко происходит в модернистской прозе, в которой виртуальные события могут выходить на первый план, а актуальные – становиться скрытыми. Показателен пример с ненадежным нарратором (как в «Отчаянии» В. Набокова, в котором все события представлены Германом Карловичем, полубезумным убийцей): в таком случае читателю оказываются доступны лишь виртуальные события, существенно разнящиеся с актуальными, а последние предстоит реконструировать читателю с опорой на повествовательные указатели и на собственные представления о «норме» того вымышленного мира, с которым он взаимодействует. Ненадежный нарратор не дает читателю полного доступа к актуальному плану повествовательного мира, зато требует от него больших усилий (нередко тщетных) для реконструкции актуальных событий.

Развивает идеи Данненберга сербская исследовательница С. Милич, говоря теперь не только о виртуальных событиях, но и о виртуальных нарративах: они относятся, по Милич, и к плану героя, и к плану нарратора, и поддаются в ее исследовании типологизации с точки зрения степени участия в нарративной динамике, с точки зрения соотношения с актуальными событиями, с точки зрения их эксплицитности [15].

Исследовательница М. Гришакова иначе смотрит на функционирование виртуальных событий в повествовании, противопоставляя идее виртуальных нарративов Райан собственную концепцию «виртуальных голосов» [16]. Она подчеркивает, что виртуальные нарративы, по Райан, позволяют в большей степени описывать повествования, предполагающие контраст между физическими действиями героев и их «ментальным ландшафтом» (если пользоваться термином Брунера [17]). В случае же, когда большая часть событий приходится как раз только на «ментальный ландшафт», такой контраст исчезает. Гришакова предлагает говорить о разных типах виртуальных голосов, но среди них обнаруживается и тот тип, который позволяет указывать на альтернативные варианты развития событий: так происходит, например, в «Психе» А. Хичкока, в котором главный герой Норман сталкивается с собственным акусматическим двойником. Этот голос, воображаемый, вымышленный им самим, создает «двойного» персонажа, но и «двойное» развитие событий: за действиями, которые совершает сам герой, следует тень его акусматического двойника, предполагающая иной вариант развития событий (иной способ действовать).

Контрфактуальные нарративы

Среди виртуальных нарративов можно выделить особые – контрфактуальные. Они предлагают читателю альтернативные варианты развития событий в эксплицированном виде: в отдельных сюжетных ситуациях, эпизодах или даже целых сюжетных линиях. На такие способы предъявления читателю «альтернатив» обращает внимание исследовательница Х. Данненберг, продолжая размышление, начатое Райан и Принсом. Контрфактуальные нарративы варьируют события, произошедшие в повествовательном мире, вступают с ними в противоречие [18. Р. 119]. Контрфактуальные нарративы, как показывает Данненберг, получают распространение и в прозе XIX, и в прозе XX в., но меняют свои функции. За каждым контрфактуальным нарративом в пределах повествования стоит отдельный альтернативный возможный мир, необязательно (как было у Райан) закрепленный за отдельным героем. В отличие от Райан, Данненберг рассматривает только те событийные линии, которые противоречат актуальным событиям в повествовании, которые оказываются с ними не совместимыми. При этом некоторые из них могут восприниматься читателем как актуальные, а затем менять свой статус (в процессе развертывания истории). Контрфактуальные нарративы вместе с этим наделяются различными функциями в реалистической прозе (XIX в.) и в более поздней постмодернистской. Различия эти связаны, прежде всего, с динамикой контрфактуальных событий внутри повествования. Если в реалистической прозе они обязательно обнаруживают себя как «не произошедшие», тем самым противопоставляя себя актуальным событиям, и поддерживают, укрепляют эффект правдоподобия, то в более поздней постмодернистской прозе этот контраст исчезает. В результате альтернативные варианты развития событий выходят на первый план, перестают дополнять актуальные события, превращают множественность миров, прежде скрытую в прозе XIX в., в эксплицированную. Таковую множественность миров можно называть «онтологической», поскольку эти альтернативы теперь предъявляют читателю сразу несколько миров, несовместимых друг с другом.

Это различие в функционировании альтернатив в прозе XIX и XX вв. хорошо заметно при сравнении, например, «Рождественской песни» Ч. Диккенса и новеллы «Бекиситтер» Р. Кувера.

И в том и в другом случае мы имеем дело с несколькими сюжетными линиями, в которых представлены разные варианты развития событий. В случае с Диккенсом предъявление альтернатив происходит при помощи изображения снов главного героя Скруджа. Ему являются духи, последовательно описывая разные сюжеты из его жизни. Сначала он видит себя алчным, предающим свою возлюбленную в прошлом; затем видит, как о нем неодобрительно отзываются другие, не желая разделить с ним веселье Рождества, и только его племянник еще сохраняет надежду на последующее исправление героя; наконец, он видит, что умрет в одиночестве и никем не будет оплакан. «Бекиситтер» на первый взгляд построен похожим образом:

перед нами череда вариантов развития событий, последовательно предъявляемых читателю. Их значительно больше, чем в «Рождественской песни» Диккенса, но разница скрыта, конечно, не только в количестве. Структурно эти два нарратива похожи: и в первом и во втором случае эксплицитно развернуты разные варианты событий, предлагающие и герою и читателю «выбор», который еще можно совершить. Разница заключена в динамике таких нарративов в пределах каждого из повествований: у Диккенса за предъявлением вариантов следует изменение главного героя – он осознает свою ошибку, решает измениться, и в конце концов один из вариантов актуализируется, превращается в «свершившееся». Одна из возможностей, таким образом, становится в повествовании актуализованной, в действительности произошедшей с героем. Иначе обстоит дело у Кувера, у которого ни один из вариантов не становится актуальным: все они остаются «возможными», все сохраняют потому онтологическую множественность миров внутри заявленной истории. Выбор актуальной линии, по-видимому, передается из рук нарратора в руки читателю: реконструкция актуальной событийной линии теперь его забота.

Функционирование альтернативных возможных миров в постмодернистской прозе демонстрирует преобладание альтернатив над актуальными событиями и изменение в их соотношении. Альтернативы больше не подчиняются актуальным событиям, не оттеняют их, перестают быть служебными. Речь в таком случае не может идти о том, чтобы описывать подобные нарративные конструкции как «дизнаррацию», о которой писал Принс. Подобное соотношение актуальных и виртуальных миров потребовало и иного нарратологического описания – и оно его получило.

Для описания нарративной формы, в которой ни одна из альтернатив не получает преимуществ перед другими и ни одна из них при этом не становится актуальной в пределах повествовательного мира, Дж. Принс предложил понятие «альтернаррация» [19, 20]: такая повествовательная ситуация может быть описана при помощи конструкции «либо/либо». Фактически при помощи альтернаррации можно описать современные разветвленные формы, предполагающие одновременное сосуществование нескольких возможных миров и нескольких версий событий, ни одна из которых не получает преимуществ перед другими. Альтернаррация – один из наименее изученных механизмов предъявления альтернатив в повествовании.

Реплоттинг, вероятностное моделирование, контрфактуальное мышление

Альтернативные варианты событий в повествовании выявляются не только на его структурном уровне, но и на стороне читателя. На такое – прагматическое – направление функционирования альтернатив указывал и Дж. Принс в завершение своего размышления о дизнаррации [21. Р. 7]. Еще Генри Джеймс отмечал, что ни один художественный мир не может быть

описан в тексте до конца, а это значит, что читательское соучастие в достраивании этого мира – на самых разных его уровнях – является необходимым условием развертывания этого мира и событий, происходящих в нем. На эту сторону функционирования повествования традиционно обращают внимание многие исследователи, в том числе представители рецептивной эстетики, энктивисты и др. Эта соучастная активность читателя разнообразна, но включает в себя и последовательное развертывание событий, альтернативных представленным непосредственно в рассказываемой истории. Не случайно потому В. Изер называет чтение «процессом постоянного выбора» для читателя [22], а развивает его наблюдение Р. Герриг, экспериментально подтверждая значение альтернатив для взаимодействия читателя с историей [23]. Он рассматривает читательский опыт с этой точки зрения: не только повествование непосредственно может в более или менее эксплицитном виде предлагать читателю альтернативы представленных событий, но и читатель при взаимодействии с историей моделирует эти альтернативы, делая это моделирование значимой частью собственного читательского опыта. Моделирование альтернатив поэтому рассматривается в соотношении с нарративной прогрессией: альтернативы проигрываются читателем в воображении, варьируя то, что уже произошло в истории, но моделируются и в виде «антиципаций» (ожиданий) – варьируя, соответственно, то, что только может произойти, но пока неизвестно, произойдет ли. Такой процесс взаимодействия читателя с историей описывается Герригом при помощи понятия «реплоттинг» и поддерживается более поздней исследовательской традицией [23. Р. 91]. К исследованию конструирования альтернатив подключаются и нарратологи, рассматривающие иную сторону читательского опыта: его эмоциональный отклик на происходящее. Моделирование нарративных эмоций в истории тоже связано, как имплицитно указывают М. Стернберг, С. Кин и М.-Л. Райан, с продумыванием альтернатив: по большому счету, без моделирования альтернатив невозможно движение читателя по истории, на них строится переживание напряженного ожидания, тревоги, страха, на них строится и ревизия уже представленного в истории (уже произошедшего) [24]. Моделирование альтернатив с этой точки зрения (в том, как они позволяют создавать такие нарративные эмоции, как саспенс и любопытство) рассматривает нарратолог Р. Барони при помощи понятия «нарративного напряжения» (*la tension narrative*) [25].

Моделирование альтернатив читателем сопоставимо с функционированием лакун (в том числе нарративных), без заполнения которых подключение читателя к вымышленному миру было бы невозможно. Потому неудивительно, что такой «невидимый» в повествовании процесс (приходящийся на долю читателя) все-таки получает экспликацию и вербальное выражение в отдельных случаях: феномен фанфикшн (истории, которые пишутся поклонниками того или иного художественного произведения) с этой точки зрения может быть рассмотрен как экспликация реплоттинга, его вербальное предъявление читателем. Он, хоть и не является обязательным, по-видимому, подтверждает значимость альтернатив для соучастного достраивания вымышленного мира.

Исследование читательского опыта с точки зрения моделирования альтернативных вариантов развития событий только продолжается в последние годы: так, исследовательница-когнитивист К. Кукконен предлагает говорить о «вероятностном моделировании» [26], которое позволяет описывать процесс взаимодействия читателя с повествованием. Такая читательская активность, по Кукконен, стимулируется прежде всего событиями, не произошедшими в повествовательном мире или произошедшими, но не представленными в нем. Так, по Кукконен, в моделировании вероятностей участвуют как те нарративные лакуны, которые указывают на то, что произошло, но осталось нерассказанным, так и те, которые направляют читательское воображение в сторону «только возможного». Но Кукконен предлагает рассматривать моделирование альтернатив и в иной, энактивистской перспективе, показывая, как моделирование альтернатив участвует в процессе «вдействия» и «вчувствования» в повествовательный мир. Поэтому для описания этих процессов она привлекает такие понятия, как «эффект присутствия», «эффект потока», «воплощенное чтение» – характерные для описания чтения в его экспериенциальном измерении. Кукконен отмечает, что моделирование вероятностей, ожиданий, прогнозов в читательском воображении стимулируется особыми текстовыми указателями, обращающими внимание читателя на физические передвижения и реакции героя. «Глаголы движения, телесные описания (описания тела), указатели, обозначающие направление движения» [26. Р. 62] — все это позволяет читателю моделировать дальнейшее развитие событий, продумывать его варианты, но теперь уже не только с опорой на повествовательные события, но и посредством отклика на телесную репрезентацию героев. И даже более того: эффект присутствия, создаваемый в фикциональном повествовании, Кукконен тоже связывает со стимуляцией контрфактуального мышления читателя (она приходит к таким выводам, опираясь на исследования нейрофизиологов) [26].

Подобная читательская активность стимулируется и теми повествовательными механизмами, что были описаны прежде, но и иными указателями, превращающими чтение в процесс развернутого ответа на вопрос «что было бы, если». Так, например, происходит в финальной сцене рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» Дж. Сэлинджера: он заканчивается самоубийством героя, но о нем мы узнаем только из последних слов рассказа («...и пустил себе пулю в правый висок»). Это событие в рассказе читателю предсказать довольно сложно, хотя бы потому что весь рассказ построен на нарративных умолчаниях. О прошлом героя – его военном опыте, связанной с ним травмой, предыдущими попытками суицида – можно узнать, лишь прибегая к читательской реконструкции: об этом не рассказывается в нарративе, на это лишь указывается в нем, и подобная повышенная имплицитность не позволяет читателю строить конкретные ожидания того, что с героем произойдет. Из рассказа мы скорее узнаем о возможном (неявном) конфликте с женой: в рассказе они ни разу не разговаривают, разделены и композиционно (в первой части показана жена, во второй – он сам), на проблемы указывает и мать героини в разговоре с ней. Такой конфликт –

наиболее очевидный в новелле. «Встречаются» с женой они лишь в последней сцене, когда герой поднимается в гостиничный номер, где в это время спит жена. Нам подробно описывают действия героя: он открывает дверь ключом, смотрит на жену, открывает чемодан, перебирает вещи, лежащие в нем. Упоминание жены запускает моделирование читателем вариантов дальнейших событий: они, по-видимому, должны быть связаны с ней. Следующее действие героя только усиливает это ожидание: среди груды вещей он находит трофейный пистолет и достает его. Появление «ружья», которое должно выстрелить, вновь направляет читательское внимание к тому варианту развития событий, который бы связал это «ружье» и жену, упомянутую прежде. Тем более что она снова упоминается: герой садится на кровать напротив жены, вновь смотрит на нее. Читательское моделирование дальнейших событий в таком случае предполагает два возможных варианта: герой выстрелит либо в жену, либо в себя (больше в комнате никого нет). Повествовательные указатели направляют читателя в сторону «варианта» с женой, тем самым создавая напряжение, и до последних слов в рассказе эту неопределенность не разрешают: в оригинальном тексте тот, в кого в конце концов выстреливает главный герой, описан только в последних трех словах предложения и всего рассказа («and fired a bullet through his right temple») вместо «и пустил себе пулю в правый висок»: в русском переводе «себе» появляется раньше и потому раньше сообщает читателю о том, в кого все-таки произведен выстрел). До этого контрольного и финального момента два варианта возможных событий существуют в читательском воображении на равных, и тот и другой представляется возможным, и только один – в результате осуществленным.

Моделирование альтернатив в читательском воображении может управляться и другими повествовательными приемами – более эксплицитными. Так происходит, например, в фильме «Криминальное чтиво» К. Тарантино. Для Тарантино в целом характерно размышление о (кино)повествовании как об альтернативной реальности: свидетельством тому служат его фильм «Бесславные ублюдки» (в котором «переиначиваются» события Второй мировой войны, реки истории оборачиваются вспять) или «Однажды в Голливуде...» (в котором в живых остается жена Р. Полански, в реальности погибшая). В «Криминальном чтиве» речь не идет об эксплицитном варьировании исторических событий или об эксплицитном предъявлении зрителю альтернативных версий событий вымышленных, но читательское воображение направляется именно в эту сторону. Такое моделирование оказывается возможным благодаря подчеркнутой нелинейности фильма: фильм состоит из нескольких частей (глав), представленных читателю в нехронологическом порядке. Главные герои фильма – гангстеры, которые (поэтому) могут погибнуть в любой момент. Заряженные в фильме Тарантино «ружья» стреляют, но не всегда попадают в цель: таким образом смерти избегает гангстер Джулс. Другому – Винсенту – везет меньше, и в одном из эпизодов фильма его все-таки убивают. Но финальная сцена, фабульно предшествующая эпизоду с убийством, показывает его еще живым, тем самым предлагая зрителю

на выбор два варианта: «доверять» фабуле (герой погибает) или тому порядку событий, который представлен в фильме; предлагает ему в процессе просмотра фильма вообразимо пережить возможность «воскресения» героя (в конце фильма, но не его фабулы, он по-прежнему жив).

Для читательского опыта в целом, по-видимому, характерно контрфактуальное мышление, сопоставимое с тем, что исследователи-психологи называют «ментальным путешествием по времени» [27] (прогнозированием будущих событий или, наоборот, ревизией уже произошедших). Альтернативные варианты развития событий, лакунированные, имплицитные или эксплицитные, только стимулируют такую читательскую активность, превращая потому чтение в процесс проживания «альтернатив», даруя читателю доступ к чужим (вымышленным) сознаниям, отличным от его собственных, к событиям, которые с ним не происходили, но могли бы или которые только могут произойти. Альтернативные варианты развития событий поэтому становятся не только инструментом для укрепления нарративной интриги, создания нарративной динамики, моделирования нарративных эмоций. Они метарефлексивно осмысливают и сам процесс чтения (взаимодействия читателя с рассказываемой ему историей), при котором, если перефразировать Барта, эти истории приключаются уже в воображении читателя, в их множественном, вариативном, альтернативном виде.

Заключение

Рассмотрение повествовательных альтернатив, таким образом, представляется значимым для понимания нарративной прогрессии в повествовании и даже в большей степени – для переопределения соучастного взаимодействия читателя с ним. Предъявленные в повествовании «альтернативы» позволяют соотнести мир нарратора и мир отдельных персонажей, актуальные и виртуальные события в нарративе, проследить их динамику и соотношение. Они участвуют в моделировании нарративных эмоций читателя, переключают его внимание со сферы «произошедшего» на сферу «несвершившегося» и того, что еще только может произойти, стимулируя тем самым контрфактуальное мышление читателя.

Механизмы функционирования альтернатив в повествовании, рассмотренные прежде, позволяют поставить и новые вопросы, открытые дальнейшим исследованиям: об исторической специфике функционирования альтернатив в литературных нарративах разных эпох, о медиаспецифике этого функционирования (в литературе и, например, в кино), о связи этого функционирования с культурным контекстом (в том числе современным, с его пересмотром понятия «виртуального» в цифровой среде). Внимание к «альтернативам» в повествовании позволяет подвергнуть пересмотру и некоторые базовые понятия нарратологии: могут ли альтернативные варианты развития событий быть включенными в фабулу и на каких условиях. Наконец, выявление «альтернатив» на структурном уровне ставит вопрос и о специфике читательского взаимодействия с ними: как соотношение актуального

и виртуального может быть рассмотрено не только на структурном уровне, но и на уровне читательского восприятия – значимо ли это структурное различие для читательского опыта или виртуальное (как и актуальное) переживается им в процессе взаимодействия с историей как тоже происходящее здесь и сейчас.

Альтернативные варианты развития событий в повествовании как теоретическая проблема позволяют поставить даже более общий вопрос, связанный теперь с фикциональностью как свойством такого типа нарративов. С этой точки зрения фикциональное повествование может быть само по себе рассмотрено как альтернативное жизни и представляющее читателю иной возможный вариант его собственной жизни (в том или ином ее аспекте). Не случайно исследовательница-нарратолог М. Флудерник так определяет фикциональность в целом: «<...> принятие решения о том, что считать фикциональностью, а что – нет (или литературностью в данном случае), требует обращения к трем вопросам: является ли история конструкцией (*fictio*), являются ли описываемые события вымышленными (*fictum*) и является ли объект или ситуация виртуальными (*suppositio*)» [28. Р. 60]. В этом свойстве повествования она выделяет несколько составляющих, среди которых оказывается и «виртуальность», и это его свойство само по себе указывает на «альтернативность» как примету любого фикционального повествования. С этой точки зрения, говоря об альтернативах как о теоретико-литературной проблематике, мы возвращаемся к задаче литературы (поэзии), определенной еще Аристотелем: «...говорить не о том, что было, но о том, что только могло бы быть» [29. С. 126].

Список источников

1. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 108–135.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 387–422.
3. Ryan M.-L. Possible Worlds // The living handbook of narratology. Hamburg : Hamburg University, 2019. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> (дата обращения: 15.05.2024).
4. Рикер П. Время и рассказ. М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. Т. 1. 313 с.
5. Morson G. Narrative and Freedom: the Shadows of Time. New York ; London : Yale University Press, 1996. 336 p.
6. Ryan M.-L. Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 291 p.
7. Prince G. Disnarré / Disnarrated // Glossaire du RéNaFю 2018. URL: <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/12/disnarre-disnarrated/> (дата обращения: 15.05.2024).
8. Chaudhuri S. The Rhetoric of Choice // Disnarration: The Unsaid Matters. Hyderabad : Orient Blackswan, 2016. 188 p.
9. Lambrou M. Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction. London : Palgrave Pivot London, 2019. 126 p.
10. Lambrou M. La La Land: Counterfactuality, Disnarration and the Forked (Motorway) Path // Rethinking Language, Text and Context: Interdisciplinary Research in Stylistics in Honour of Michael Toolan. London : Routledge, 2018. P. 29–42.

11. *Prince G.* Remarques sur le topos et sur le dénarré // *La Naissance du roman en France*. Paris-Seattle-Tübingen : Biblio 17, Papers on Seventeenth Century Literature, 1990. P. 113–122.
12. *Richardson B.* Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others // *Narrative*. 2001. Vol. 9, № 2. P. 168–175.
13. *Ryan M.-L.* *Virtuality* // *Critical Terms in Futures Studies*. Cham : Palgrave Macmillan, 2019. P. 335–341.
14. *Dannenberg H.* *Virtuality in Narrative Fiction* // *Diss. Sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie*, 1998. URL: <http://www.dissense.de/vi/dannenberg.html> (дата обращения: 15.05.2024).
15. *Милич С.М.* Виртуальный нарратив как повествовательная альтернатива // *Narratorium*. 2017. № 1 (10). URL: <https://narratorium.ru/2018/04/03/%D1%81%D0%BD%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%87/> (дата обращения: 15.05. 2024).
16. *Grishakova M.* *Interface Ontologies: On the Possible, Virtual, and Hypothetical in Fiction* // *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019. P. 88–110.
17. *Bruner J.* *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1986. 222 p.
18. *Dannenberg H.* *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln : University Of Nebraska Press, 2008. 304 p.
19. *Prince G.* L'Alternarré // *Strumenti Critici*. 1989. № 4. P. 223–231.
20. *Frank W.* «Alternarré», «dénarré», «disnarré» : réflexions à partir d'exemples contemporains // *Cahiers de Narratologie*. 2020. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/10641>.
21. *Prince G.* *The Disnarrated* // *Style*. 1988. Vol. 22, № 1. P. 1–8.
22. *Изеп В.* Процесс чтения: феноменологический подход // *Современная литературная теория: антология* / сост. И.В. Кабанова. М., 2004. С. 201–224.
23. *Gerrig R.J.* *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven ; London : Yale University Press, 1993. 273 p.
24. *Sternberg M.* *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)* // *Poetics Today*. 2003. Vol. 24, № 2. P. 297–395.
25. *Baroni R.* *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, 2007. 456 p.
26. *Kukkonen K.* *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*. New York : Oxford University Press, 2020. 225 p.
27. *Suddendorf T., Corballis M.* Mental time travel across the disciplines: The future looks bright // *Behavioral and Brain Sciences*. 2007. Vol. 30, № 3. P. 335–345.
28. *Fludernik M.* *An Introduction to Narratology*. London : Routledge, 2009. 200 p.
29. *Аристотель* и античная литература / под ред. М.Л. Гаспарова. М. : Наука, 1978. 230 с.

References

1. Bremond, K. (1972) *Logika povestvovatel'nykh vozmozhnostey* [Logic of narrative possibilities]. In: Lotman, Yu.M. & Petrov, V.M. (eds) *Semiotika i iskusstvometriya* [Semiotics and artometry]. Moscow: Mir. pp. 108–135.
2. Barthes, R. (1987) *Vvedenie v strukturnyy analiz povestvovatel'nykh tekstov* [An Introduction to the Structural Analysis of Narrative]. In: *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.: traktaty, stat'i, esse* [Foreign aesthetics and theory of literature of the XIX–XX centuries: treatises, articles, essays]. Moscow. pp. 387–422.

3. Ryan, M.-L. (2019) Possible Worlds. In: Hühn, P. et al. (eds) *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. [Online] Available from: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>
4. Ricoeur, P. (1998) *Vremya i rasskaz* [Time and story]. Vol. 1. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga.
5. Morson, G. (1996) *Narrative and Freedom: the Shadows of Time*. New York, London: Yale University Press.
6. Ryan, M.-L. (1991) *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Prince, G. (2018) Disnarré / Disnarrated. *Glossaire du RéNaF*. [Online] Available from: <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/12/disnarre-disnarrated/>
8. Chaudhuri, S. (2016) The Rhetoric of Choice. In Shastri, S. (dir.) *Disnarration: The Unsaid Matters*. Hyderabad: Orient Blackswan.
9. Lambrou, M. (2019) *Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction*. London: Palgrave Pivot London.
10. Lambrou, M. (2018) La La Land: Counterfactuality, Disnarration and the Forked (Motorway) Path. In Page, B. et al. (eds) *Rethinking Language, Text and Context: Interdisciplinary Research in Stylistics in Honour of Michael Toolan*. London: Routledge. pp. 29–42.
11. Prince, G. (1990) Remarques sur le topos et sur le dénarré. In Bourcier, N. & Trott, D. (eds) *La Naissance du roman en France*. Paris-Seattle-Tübingen: Biblio 17, Papers on Seventeenth Century Literature. pp. 113–122.
12. Richardson, B. (2001) Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative*. 2001. 9:2. pp. 168–75.
13. Ryan, M.-L. (2019) Virtuality. In: Paul, H. (ed.) *Critical Terms in Futures Studies*. Cham: Palgrave Macmillan. pp. 335–341.
14. Dannenberg, H. (1998) Virtuality in Narrative Fiction. *Diss. Sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie*. [Online] Available from: <http://www.dissense.de/vi/dannenberg.html>
15. Milić, S.M. (2017) Virtual Narrative as Narrative Alternative. *Narratorium*. 1. [Online] Available from: <https://narratorium.ru/2018/04/03/%D1%81%D0%BD%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%87/>
16. Grishakova, M. (2019) Interface Ontologies: On the Possible, Virtual, and Hypothetical in Fiction. In: Bell, A. & Ryan, M.-L. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 88–110.
17. Bruner, J. (1986) *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
18. Dannenberg, H. (2008) *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: University Of Nebraska Press.
19. Prince, G. (1989) L'Alternarré. *Strumenti Critici*. 4. pp. 223–231.
20. Frank, W. "Alternarré", "dénarré", "disnarré": réflexions à partir d'exemples contemporains. *Cahiers de Narratologie*. 2020. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/narratologie/10641>
21. Prince, G. (1988) The Disnarrated. *Style*. 22:1. pp. 1–8.
22. Izer, V. (2004) Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod [The Reading Process: A Phenomenological Approach]. In *Sovremennaiia literaturnaia teoriia. Antologiia*. [Modern literary theory. An anthology] Moscow: Flinta, Nauka. pp. 201–224.
23. Gerrig, R.J. (1993) *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven, London: Yale University Press.

24. Sternberg, M. (2003) Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I). *Poetics Today*. 24:2. pp. 297–395.
25. Baroni, R. (2007) *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Seuil.
26. Kukkonen, K. (2020) *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*. New York: Oxford University Press.
27. Suddendorf, T. & Corballis, M. (2007) Mental time travel across the disciplines: The future looks bright. *Behavioral and Brain Sciences*. 30:3. pp.335–345.
28. Fludernik, M. (2009) *An introduction to narratology*. London: Routledge.
29. Gasparov, M. (ed) (1978) *Aristotel' i antichnaya literatura* [Aristotle and Ancient Literature]. Moscow: Nauka.

Информация об авторе:

Шулятьева Д.В. – канд. филол. наук, доцент Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук 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 24.05.2024;
одобрена после рецензирования 26.06.2024; принята к публикации 26.03.2025.*

*The article was submitted 24.05.2024;
approved after reviewing 26.06.2024; accepted for publication 26.03.2025.*