

Научная статья

УДК 82.0

doi: 10.17223/23062061/37/6

НА СОЛНЦЕ ИЛИ В ТЕНИ: «ТЕНЕВЫЕ ИСТОРИИ» В РАССКАЗЕ «УБИЙЦЫ» Э. ХЕМИНГУЭЯ

Дина Владимировна Шулятьева¹

¹ *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, dsh64@yandex.ru*

Аннотация. «Теневые истории» (по Х. Портеру Эбботту) – тип нарративного лакунирования, стимулирующий интерес субъективное взаимодействие читателя с повествованием. Они рассматриваются Эбботтом только с точки зрения читательского понимания происходящего, поэтому в данной статье они представлены в контексте нарративных эмоций читателя, среди которых М. Стернберг выделяет «саспенс», «любопытство» и «удивление». В «Убийцах» Э. Хемингуэя «теневые истории» задействуют две из этих эмоций: история Ника Адамса – «любопытство», история Оле Андерсона – «саспенс».

Ключевые слова: теневые истории, нарративные лакуны, встроенные нарративы, нерассказанное, нарративные эмоции, саспенс, любопытство

Для цитирования: Шулятьева Д.В. На солнце или в тени: «теневые истории» в рассказе «Убийцы» Э. Хемингуэя // Текст. Книга. Книгоиздание. 2025. № 37. С. 83–102. doi: 10.17223/23062061/37/6

Original article

IN SUNLIGHT OR IN SHADOW: SHADOW STORIES IN "THE KILLERS" BY ERNEST HEMINGWAY

Dina V. Shulyatyeva¹

¹ *HSE University, Moscow, Russian Federation, dsh64@yandex.ru*

Abstract. "Shadow stories", as described by cognitive narratologist H. Porter Abbott, are events in a narrative that are not explicitly represented in the story but are nonetheless necessary for understanding it. These events differ from other forms of narrative gapping, such as "the nonnarrated", which refer to events that actually occurred in the storyworld (in W. Schmid's terms), and "embedded narratives", which indicate possible events (according to M.-L. Ryan). "Shadow stories", ac-

According to Abbott, include hidden events whose status is not clearly defined, leaving the reader uncertain as to whether they occurred or not. This creates a sense of uncertainty in the narrative, while also engaging the reader in a process of "bargaining", as described by W. Flesch. The role of "shadow stories" in shaping the reader's emotional experience is left aside in Abbott's conception. Therefore, in the article, "shadow stories", in addition to their already highlighted functions, are examined in their capacity to shape the reader's narrative emotions. Among these, M. Sternberg has identified suspense, curiosity, and surprise. In "The Killers" by E. Hemingway, the reader is presented with several "shadow stories": two diegetic stories (the story of Nick Adams and the story of Ole Anderson) and one extradiegetic story (E. Hopper's *Nighthawks* inspired by "The Killers"). The first "shadow story" arises in the narrative due to the limited knowledge of the narrator and the protagonist; it becomes apparent retrospectively: at a point when the protagonist moves from inactivity to action, drawing the reader's attention to his own experiences, which were previously hidden. In this instance, the "shadow story" controls the reader's "curiosity" (as an emotional response that requires them to "reconsider" what they have already learned). The second "shadow story" enables the reader to divide the storyworld into two: what is visible to them, and what is only present invisibly. Readers find themselves in a "double perspective": they follow events taking place in "reality", but cannot distract themselves from what has not yet occurred, but is only possible. This function of the "shadow story", therefore, involves suspense as an emotional component of the reader's experience of multiple futures. Finally, the third "shadow story", going beyond the fictional world of the narrative, allows for the literalization (through visual representation in the image) of the metaphors of "shadow", "light", "figure" and "background" involved in the narrative. This again engages the reader in a "process of constant choice": immersing them in the experience of sustained anticipation, without disclosing to them what occurred "before" (the moment depicted in the image) or what will occur "after".

Keywords: shadow stories, narrative gapping, embedded narratives, nonnarrated, narrative emotions, suspense, curiosity

For citation: Shulyatyeva, D.V. (2025) In sunlight or in shadow: Shadow stories in "The Killers" by Ernest Hemingway. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing*. 37. pp. 83–102. (In Russian). doi: 10.17223/23062061/37/6

Концепция «теньевых историй» в контексте исследования нарративных лакун

В последние десятилетия нарратология все больше внимания уделяет не только тому, что непосредственно представлено в повествовании, но и тому, что скрыто от читателя, но неизменно его занимает. На такие «пропуски», «пробелы», «лакуны» обращали внимание еще нарратологи-классики: так, Ж. Женетт, рассматривая время в нарративе, говорил об «эллипсисах» как о повествовательной фигуре [1. С. 136–138], которая

предполагает пропуск тех или иных событий, а потому увеличивает нарративную скорость, но и создает временной разрыв. На лакуны как инструмент создания интересубъективного взаимодействия читателя с художественным текстом указывали и представители рецептивной эстетики, В. Изер понимал их предельно широко: как любой пробел, который подключает к вымышленному миру воображение читателя, вовлекает его в происходящее, тем самым – попутно – превращая чтение в «процесс постоянного выбора» [2. С. 209]. В нарратологии лакуны чаще описываются как «нарративный гэппинг» [3. Р. 193], среди них исследователи выделяют значимые и незначимые, временные и постоянные [4. Р. 236–237], заметные и незаметные. Типы нарративного лакунирования рассматривают в их зависимости от культурного контекста [5. Р. 221–222], в их способности управлять читательским вниманием, в их возможности функционировать как на уровне фабулы, так и на уровне сюжета. Нарративные лакуны могут указывать читателю как на то, что в действительности произошло в пределах повествовательного мира, но оказалось непредставленным в повествовании, так и на то, что только могло бы произойти, но все-таки не свершилось. Нарративные лакуны и их функционирование имеют первостепенное значение для понимания читательского взаимодействия с повествованием, динамики этого взаимодействия и для выяснения специфики того опыта, который повествование моделирует для читателя.

Нарратология не теряет интереса к лакунам, поэтому в последние годы исследователи предлагают их новые типологии. В. Шмид пишет о «нерассказанном» [6], Дж. Принс, Х. Данненберг, М. Ламброу – о несвершившемся (disnarrated) [7–9], Б. Ричардсон – об опровергнутом (denarrated) [10]. Эти типы лакун, выделяемые исследователями, разнятся с точки зрения указания на модальность произошедшего: Шмид предлагает говорить о «нерассказанном» как о том, что произошло в пределах повествовательного мира, но не было представлено, тогда как Принс определяет «дизнаррацию» как только то, что могло произойти, но все-таки не случилось. Ричардсон, в свою очередь, обращает внимание на те события, которые оказываются представленными в нарративе, но впоследствии опровергаются нарратором, и если продолжать его размышление, то фактически не могут быть включены в фабулу, поскольку в пределах повествовательного мира не произошли.

Лакуны могут, таким образом, привлекать внимание читателя как к реконструкции того, что действительно произошло в рассказанной истории, так и к тому, что не случилось. Но даже больше того: лакуны могут указывать на альтернативные варианты развития событий, расшатывая уверенность читателя в том, что произошло «на самом деле». Такие указания

на альтернативные версии событий М.-Л. Райан называет «встроенными нарративами» [11]. Они подчеркивают лишь возможный статус скрытой от читателя событийности, создают в повествовании «виртуальные» миры, отличные от «актуальных». К «виртуальным» мирам Райан потому относит намерения, мечты, желания, предположения героев, а к «актуальным» – то, что с ними происходит в повествовании непосредственно [12. Р. 148–175].

Лакуны вовлекают читателя в процесс реконструирования всего, что упущено в рассказываемой истории, скрыто от него. Поскольку лакуны могут указывать как на произошедшее в действительности, так и на только возможное, они предполагают разные типы читательской активности. Второй тип лакун, апеллирующий к «только возможному», создает неопределенность, неясность, напряжение, требует от читателя не только реконструирования произошедшей истории, но и выбора в пользу той или иной версии произошедших событий. Тем самым лакуны задействуют «опциональное мышление» [13] читателя, в чем-то перекладывая на него ответственность за окончательное «завершение» истории, предлагая ему самому выбрать это «завершение», хоть и делают это имплицитно.

На такое функционирование лакун обращают внимание нарратологии-когнитивисты, среди них Х. Портер Эбботт, предлагающий описывать это измерение нарратива при помощи понятия «теневые истории» [14. Р. 104]. «Теневые истории» отличаются от «встроенных нарративов» тем, что создают для читателя большую неопределенность в реконструкции произошедшего. Если «встроенные нарративы» указывают на конкретные события, которые могли бы произойти (но не случились), то «теневые истории» такой конкретикой не располагают, они не столько указывают, сколько намекают читателю на возможный иной ход событий. «Теневые истории» потому отличаются и от «нерассказанного» (предложенного Шмидом), и от «встроенных нарративов»: и в первом, и во втором случае они не дают читателю уверенности в статусе лакунированного события. Оно могло произойти (как в случае с «нерассказанным»), но могло и не произойти (как во «встроенных нарративах»); свершилось оно или нет – читателю неизвестно. В этом заключено, как кажется, основное отличие «теневого» от других типов лакунирования.

Но если статус «пропущенного» события настолько неопределен, нужно ли знать о нем читателю? Нужно ли обращать на него внимание, пытаться реконструировать его, вовлекаться в процесс выбора той или иной версии? Эбботт в своей теории отвечает на этот вопрос однозначно: «теневыми историями» становятся такие скрытые события, без реконструкции которых полноценное понимание произошедшего в рассказан-

ной истории представляется невозможным. Потому, пользуясь метафорой Эбботта, можно (вслед за ним) выделить в повествовании «световую» и «теневую» стороны, первая из которых включает в себя репрезентированные события, предложенные читателю эксплицитно. Вторая – непредставленные события, тем не менее относящиеся к рассказанной истории и нуждающиеся в читательской реконструкции. Такая реконструкция в случае с «теневыми историями» подчеркнута вариативна: они создают неопределенность для читателя, погружают его в нее, не дают до конца выяснить, что из «скрытого» является актуальным, а что – виртуальным (лишь только возможным). Неопределенность – один из ключевых, как следствие, эффектов «теневых историй»; она же – инструмент для проблематизации интерактивности в повествовании.

У. Флеш, исследователь-когнитивист, описывает взаимодействие читателя с повествованием при помощи метафоры торга: читатель, по Флешу, реагирует на происходящие в рассказе события, конструирует собственные ожидания, прогнозирует тот или иной исход событий (позитивный или негативный, например) [15. Р. 370–371]. Даже зная о том, что рассказываемая история уже имеет вполне конкретное разрешение, он все равно – по мере прогрессии событий – включается в процесс «торга» с повествованием, пытаясь предугадать то, что будет дальше, отдавая предпочтение тому или иному возможному варианту. Такой «торг» – вполне осознаваемая для читателя игра, которая при этом позволяет ему не только вовлекаться в представленные события, но и ощущать себя их значимой частью, осознавать себя способным (пусть и опосредованно, и воображаемо) на них повлиять. В случае если прогнозы читателя оправдываются, продолжает вслед за Флешем исследовательница Л. Заншайн [16], он чувствует себя «победившим», т.е. повлиявшим на развитие событий.

Такой эффект «влияния» на развитие событий в повествовании лишь усиливается, если речь идет о «теневых историях»: то, что в них произошло, остается неясным с точки зрения статуса «скрытых» событий (может быть, было; может быть – нет) и потому в определенном смысле для читателя «не завершается». Эта (воображаемая) незавершенность «теновой истории» усиливает эффект интерактивности: если события еще не завершены (или о том, что случилось, неизвестно), на них еще можно попробовать повлиять.

Потому А. Элстерманн, развивая идеи Эбботта, обращает внимание на роль теневых историй в создании интерактивного взаимодействия читателя с повествованием: теневые истории в таком случае позволяют сформировать у читателя ожидания того, как события будут развиваться [17]. Теневые истории, если развивать наблюдение Элстерманн, участвуют в

создании пространства «выбора» для читателя: они указывают на возможное, неопределенное, еще не произошедшее, позволяют читателю соотносить это «возможное» с тем, что непосредственно происходит в истории «здесь и сейчас», позволяют, как следствие, формировать ожидания того, что произойдет с героями в нарративной прогрессии. «Теневые истории» скрывают от читателя тот «выбор», который был сделан внутри повествовательного мира: этот «выбор» теперь делает читатель; он не только реконструирует произошедшее, но и определяет, что же в пределах повествования могло произойти с большей вероятностью, а что – с меньшей.

Эбботт в работе о «теневых историях» рассматривает несколько литературных и кинематографических примеров, демонстрирующих, как эта «теневая» сторона нарратива может функционировать в нем. В своем размышлении он уделяет большее внимание тому, как читатель стремится понять, что же произошло, и меньшее – тому, как читатель переживает эту неопределенность, хотя и вторая сторона чтения (как процесса), безусловно, имеет значение. Не случайно, по-видимому, те возможности, которые открываются для читателя «теневыми историями», он называет «ощущаемые возможности» (*sensed possibilities*) [14. Р. 104], но переживание читателя, которое моделируется теневыми историями, в отличие от понимания, в его теории все-таки остается в стороне.

При этом функционирование теневых историй представляется уместным исследовать и с этой точки зрения: читательское переживание при взаимодействии с «теневыми историями» может быть рассмотрено при помощи функционирования нарративных эмоций в повествовании, с вниманием к тому, как этот тип читательского эмоционального отклика моделируется, какую роль в этом процессе играют «теневые истории».

Нарративные эмоции, как их определяют исследователи нарратологии (среди них – М. Стернберг, С. Кин, Я. Попова и др.), отличаются от репрезентации эмоций, представленных в повествовании. Нарративные эмоции специфичны тем, что описывают читательский отклик на функционирование повествовательной формы [18. Р. 152]: они моделируются порядком событий, временной прогрессией, нарративными лакунами и характеризуют тип читательского взаимодействия не только с персонажами, но и с теми событиями (и их «сцеплением» в нарративе), которые с ними происходят. Среди нарративных эмоций «универсальными» М. Стернберг (и вслед за ним более поздняя традиция) называет «саспенс, любопытство и удивление» [18. Р. 153]. Эти три нарративные эмоции задействованы в самых разных повествовательных жанрах, характерны для отдельных из них («любопытство» – для детектива, «саспенс» – для триллера) и, конечно, вступают в комбинации в иных повествовательных формах.

Саспенс как нарративная эмоция, по Стернбергу, моделируется за счет предъявления читателю возможных вариантов будущего (в их множественности и неопределенности), направления читательского воображения в их сторону. Любопытство же как нарративная эмоция предполагает возвращение читателя к прежде уже случившемуся и описанному в повествовании, пересмотр тех событий, которые уже произошли, но либо не были представлены, либо были представлены, но нуждаются теперь в переоценке [19. Р. 327].

Моделирование нарративных эмоций будет рассмотрено нами как один из аспектов функционирования «теневого истории» – в попытке продолжить теоретическое размышление Эббота и расширить представление о читательском опыте, который «тенивые истории» создает в повествовательных текстах.

В качестве примера Эбботт выбирает одну из новелл Э. Хемингуэя («На Биг-Ривер», 1925), и не случайно: для Хемингуэя в целом, по-видимому, характерен метод, который можно было бы назвать «методом вычитания». На него он указывает и сам, говоря, что из новелл «убрал весь Чикаго» [20. Р. 11]. Но убирает он не только Чикаго, «сокращению» он подвергает и «рассказ» (отдавая предпочтение «показу»), он редуцирует присутствие нарратора в повествовании, склоняется к «внешней фокализации», выдвигает на первый план диалоги, при этом сокращает атрибуцию, события в рассказе подаются безоценочно, исключая эксплицитность нарратора. Оставляет без повествовательного внимания он и ясное будущее своих героев: оно представляется предельно туманным, сомнительным, неопределенным, и этой неопределенностью, наверное, и должно «волновать» читателя. Повествование полнится указателями на возможное развитие представленных событий, но ключевым в этих указаниях становится принципиальная вариативность, множественность того будущего, которое уготовано его героям.

Поэтому неудивительно, что и в других рассказах Хемингуэя (к которым не обращаются ни Эбботт, ни иные исследователи при рассмотрении этой концепции) можно встретить сразу несколько «теневого истории»: так, в «Убийцах» (1927) он предлагает читателю историю Ника Адамса (сквозного для его новелл персонажа), вместе с ним и Оле Андерсона, за которым в рассказе охотятся убийцы. Но только диегетическими «тенивыми историями» его мир не ограничивается; они охватывают и экстрадиегетическое пространство уже рассказанной истории, распространяя свое влияние и на интермедийный контекст рассказов Хемингуэя, но и на их дальнейшую судьбу – на историю адаптаций его рассказов в будущем. Тенивой историей «Убийц» станет и продолжение этого рассказа теперь

уже в мире американского художника Э. Хоппера: под их влиянием он напишет знаменитую картину «Полуночники» (1942), в которой «тьень» (используемая у Хемингуэя метафорически) обретет уже свое буквальное визуальное воплощение, но вместе с этим сохранит и образное значение.

Развивая концепцию «теневых историй», предложенную Эбботтом, можно обратиться к исследованию моделирования эмоционального отклика читателя (которое им не предпринималось). Эбботт рассматривал только диегетические «теневые истории», но внимания требуют и иные, выходящие за пределы собственно повествовательных событий, – их можно потому назвать экстрадиегетическими.

Как функционирует это множество теневых историй у Хемингуэя? Что они рассказывают нам о его повествовательном мире, что – о «жизни» самого произведения, о том читательском опыте, в создании которого участвуют? И какое продолжение «теневые истории» получают, когда с листа бумаги «переходят» на живописное полотно? Что теперь они рассказывают читателю, а что – зрителю?

«Теневая история»-1: Ник Адамс

Рассказ «Убийцы» специфичен тем режимом повествования, который еще Генри Джеймс (и вслед за ним нарратологическая традиция) определял как «показ», отличая его от «рассказа». Для «показа» характерно редуцирование роли нарратора в представлении событий: его присутствие сокращено, оценки стерты, взаимодействие с героями не отображено [21]. Так происходит у Хемингуэя: его повествование переполнено диалогами, лишенными нередко даже атрибуций, в которых нарратор мог бы проявить себя. Его нарратив дает слово самим героям и как будто оставляет читателя наедине с ними, имитируя отсутствие всякого посредника, отвлекая читателя от него, переключая его внимание на то, что происходит непосредственно с героями, но не с тем, кто о них рассказывает.

Важнее для Хемингуэя, по-видимому, роль не того, кто говорит, а того, кто видит. Но и присутствие фокализатора в его повествовании обнаруживается не сразу: в терминах Ж. Женетта, перед нами – внешняя фокализация, не позволяющая выяснить, чьими глазами мы видим произошедшее, не указывающая на такого «наблюдателя», «смотрящего», подчеркивающая его беспристрастность. Тем необычнее для читателя выглядит появление (уже в первой сцене) героя, который, казалось бы, никак не связан с историей, разворачивающейся в закуской: вот в кафе заходят двое, садятся, обсуждают что-то незначительное, перебрасыва-

ются отдельными фразами. Их диалог обрамляется указанием на присутствие Ника Адамса – «Ник Адамс глядел на них из-за угла стойки», читаем мы в рассказе Хемингуэя, он смотрит и ничего не говорит, никак (пока) не взаимодействует с главными действующими лицами.

Ник Адамс может быть знаком читателю Хемингуэя по его другим произведениям: он является сквозным персонажем сразу для множества (24) рассказов, его именем назван и весь сборник – «Истории Ника Адамса» (1972; опубликованный посмертно). Поэтому появление героя уже в начале первой сцены явно привлекает внимание к нему, как будто бы подсказывает читателю, что перед нами – «фигура» в этом повествовании, а не его «фон». Но такое ожидание очень быстро обманывается: большая часть сцены в закуской обращена к посетителям-незнакомцам. Они поджигают (как вскоре выясняется) свою потенциальную жертву, их диалоги звучат в рассказе, они оказываются на первом плане, на них направлено основное повествовательное внимание. Ник Адамс, появившись вначале, явно уходит в тень: его отношение к происходящему неясно, оно никак не эксплицируется, его участие в действии минимально.

Повествование (в этой сцене) внутренне делится надвое: оно включает в себя два плана, среди которых «фигурой» становятся герои-убийцы, а Ник Адамс и другие работники кафе остаются лишь «фоном».

Собственная история Ника Адамса в таком контексте кажется и вовсе незначимой для читателя: она (на первый взгляд) не имеет значения для продвижения действия, как явно имеет значение разговор убийц, их планы, причины, по которым они оказались в этом кафе и решили исполнить чей-то преступный заказ.

Но такое повествовательное распределение ролей меняется, когда «убийцы» нападают на Ника, Джорджа и Сэма: теперь персонажи, составлявшие прежде «фон», тоже оказываются «фигурами», вынужденно (если не насильственно) включены в действие. Внимание читателя неизбежно переключается на них, но потребности в реконструировании «теневого истории» у него по-прежнему не возникает. Возникает она лишь тогда, когда от безмолвного и безоценочного наблюдения и бездействия Ник Адамс переходит к активному действию: не дождавшись жертву, убийцы покидают кафе, а Ник бежит прочь к Оле Андерсону – в надежде успеть предупредить его о готовящемся покушении, в надежде это преступление предотвратить.

Именно Ник Адамс становится в повествовании фигурой, соединяющей две сцены и два пространства – сцену в кафе, «видимую» читателю, и сцену в комнате Андерсона, остающуюся до действий Ника «невиди-

мой», скрытой для читателя. Он переходит границы между ними, он демонстрирует трансформацию – от безучастного наблюдения до сочувственного порыва-действия. Как следствие, он перестает быть в этом рассказе лишь «фоном», теперь он выходит на свет и превращается в «фигуру», привлекая тем самым внимание читателя – и к себе, и к собственной «теневой истории».

Этот переход к действию у Ника Адамса сопровождается в рассказе эксплицитно предъявляемой ему «развилкой» – указанием на те возможности, которые перед ним открыты, на те «тропы», по которым он может пройти. Джордж говорит ему: «Ты бы сходил к Оле Андерсону», а Сэм отговаривает: «Лучше не впутывайся в это дело». Джордж ему вторит: «Если не хочешь, не ходи». И Сэм повторяет: «Держись в сторонке». Наконец, Ник Адамс делает выбор: «Я пойду», говорит он. Читателю в этом эпизоде последовательно показывают, как выбор совершается героем, как из множества возможностей реализованной остается лишь одна. Такой повествовательный прием не только приковывает внимание читателя к Нику Адамсу, прежде остававшемуся в тени. Такой прием указывает читателю на сам процесс выбора, в который – во многом благодаря функционированию «теневого истории» – вовлечен и он сам.

Такая трансформация героя имеет значение не только для понимания происходящего, но и для его переживания читателем. Такое функционирование «теневого истории» позволяет управлять читательскими эмоциями – в их нарративном аспекте.

Прежде незаметная читателю «тенивая история» Ника Адамса становится значимой лишь в конце первой сцены и в момент начала второй: активное участие Ника в «спасении» жертвы требует от читателя внимания к его собственной истории, реконструкции этой истории, но уже вынужденно ретроспективной. Внимание читателя потому переключается на «ревизию» прежде уже произошедшего и узнанного: таким образом задействуется та нарративная эмоция, которую М. Стернберг называл «любопытством». Она в своем классическом виде характерна для детектива, требующего от читателя все время мысленно возвращаться к исходным событиям прошлого (например, убийству), постепенно реконструировать их и переживать любопытство по отношению к нему, эмоционально устремляясь прежде всего в это «прошлое», но не в «будущее».

Так происходит и с «теневого историей» Ника Адамса: в тот момент, когда он из «фона» превращается в «фигуру», запускается этот нарративный механизм «любопытства», создающий для читателя эмоциональный интерес к тому, что уже произошло, к роли Ника в произошедшем, к пересмотру всего того, что прежде казалось «увиденным», и к смещению

собственного зрительского фокуса с тех персонажей, которые прежде казались фигурами (убийцы), на тех, которые лишь до поры оставались в тени.

«Теневая история»-2: Оле Андерсон

Оле Андерсон – потенциальная жертва убийц из рассказа Хемингуэя – непосредственно появляется в рассказе лишь в конце; но даже в этой сцене его участие в продвижении действия невелико: он немногословен, почти не участвует в диалоге, только «смотрит в стену» или «в потолок», бездействует, никак (внешне) не реагирует на происходящее. В основной части рассказа (сцена в закусочной) он присутствует незримо: о нем говорят убийцы, поджидающие его, о нем говорят и сотрудники бара, в котором происходит действие. Без него все происходящее представляется невозможным, ведь именно на него направлено все основное внимание действующих лиц: одни (убийцы) его нетерпеливо ждут, другие (Ник Адамс, Джордж, Сэм) волнуются за него. При всем «сюжетном» внимании он сам остается «невидимым», лишь тенью, сопровождающей все основное действие.

В тени оказывается и его собственная история, предвещающая все происходящее в рассказе. Из рассказа мы узнаем, что за ним охотятся, хотят отомстить, но причин и мотивов происходящего не знаем и знать не можем: об этом не говорят ни другие персонажи, ни (впоследствии) сам Андерсон. Не знаем мы и заказчика преступления, он тоже скрыт, перед нами – лишь исполнители. История Андерсона оказывается скрыта от читателя, при этом представляется сюжетно значимой для реконструкции всего происходящего. На эту значимость указывают и текстовые маркеры, то и дело появляющиеся в рассказе: убийцы расспрашивают работников закусочной о «шведе», бравируют своими намерениями, узнают, когда обычно приходит ужинать Андерсон.

Но в тени остается не только прошлое Андерсона, но и его настоящее – то, что с ним происходит «здесь и сейчас», в непосредственный момент действия, когда убийцы поджидают его в кафе, а сотрудники – встревоженно и сочувственно перешептываются. Сцена в закусочной сопровождается невидимой, теневой стороной событий: мы знаем, что происходит там, но все это – лишь часть основного действия, тогда как поблизости все время маячит фигура Андерсона, который «вот-вот» должен прийти, но все не приходит, и что с ним происходит, читателю неизвестно (идет ли он уже в кафе? Или вовсе не придет? Может быть, он предупрежден?

Или уже покинул город?), – не замечать эту теневую сторону читателю тоже нельзя.

Потому с точки зрения второй «теневого истории» происходящее в этой (основной) сцене вновь делится надвое: на то, что «зримо» для читателя, непосредственно ему представлено, и на то, что остается скрытым, при этом для читателя – предельно неясным, неопределенным, недоступным. Что происходит с Андерсоном, как он действует в настоящий момент и что он чувствует, – все это остается неизвестным. Зоны «видимого» и «невидимого» поэтому подсвечены еще одним разграничением: повествовательно сцена делится на «актуальное» и «виртуальное», «реальное» (то, что происходит в кафе) и «лишь возможное» (то, что происходит «сейчас» с жертвой).

Читатель оказывается в ситуации «двойного видения»: он следит за происходящими «в реальности» событиями, но и не может отвлечься от того, что является лишь возможным, но еще не случившимся. Внимание читателя приковано к этому «лишь возможному» благодаря текстовым указателям: ужины в кафе подаются только с шести – узнаем мы в самом начале, но «сейчас» только пять, и посетителям придется выбрать из меню что-то другое. Герои то и дело смотрят на часы, на них обращает внимание и нарратор, следят за временем и другие персонажи. Внимание читателя направлено на ближайшее будущее, на то, что должно произойти в течение всего какого-то часа.

Но даже ближайшее будущее в рассказе тоже остается неопределенным. И герои, и читатель узнают: Андерсон обычно приходит поужинать в шесть, потому убийцы и расположились в кафе заранее. «Привычное» (он обычно приходит, он может прийти) вступает в конфликт с «единичным», происходящим «здесь и сейчас». Поэтому в рассказе отчетливо присутствует «время» и указания на него: «пять вечера», «четверть седьмого», «двадцать минут седьмого», «без пяти семь», «семь часов», «потом пять минут восьмого», «дадим ему еще пять минут». Эти темпоральные маркеры задают ритм, но производят и эффект «обратного отсчета», – несмотря на то, что физически время идет вперед. Ожидания читателя («он придет») формируются благодаря информации о том, что обычно он приходит, но и расшатываются благодаря нарративной прогрессии: он должен прийти, но по-прежнему не приходит, и привычное явно уступает происходящему непосредственно здесь и сейчас.

«Теневая история» Андерсона становится основным инструментом для создания саспенса в рассказе: внимание читателя переключается с «видимого» на «невидимое», из «света» – в «тень», с происходящего

«здесь и сейчас» на то, что только может произойти. Все внимание читателя направлено на переживание множественного, неопределенного будущего, которое только и состоит для него из развилок, возможностей, вариантов, ни один из которых не предзадан и не определен. Темпоральные маркеры в тексте усиливают это напряжение: кажется, что все разрешится очень скоро, почти что «прямо сейчас» (нужно только полчаса подождать), ведь вот-вот на часах пробьет шесть; но в рассказе шесть «не пробивает», хотя герои и следят пристально за идущим временем. Вот один из них смотрит на часы, затем отвлекается на разговор и, спохватившись, обнаруживает, что на часах уже «двадцать минут седьмого». Ключевой, решающий момент (он приходит в шесть, ужин начинается в шесть) упущен, но не только убийцами-героями: читатель тоже «пропускает» его, ведь в назначенный час так ничего и не происходит.

Читатель соотносит себя, таким образом, и с тем, что является «реальным» в происходящем, и с тем, что остается «потенциальным», но последнее – благодаря указателям – занимает его явно больше, способствует моделированию его эмоционального отклика на события, происходящие «на свету».

Такая «раздвоенность» только усиливается из-за путаницы со временем: в самом начале один из работников кафе между делом говорит, что часы «спешат на двадцать минут». Может ли доверять читатель услышанному (часы спешат) или должен доверять «видимому» (на часах было уже двадцать минут седьмого)? Смотрят ли «убийцы» на часы в кафе (те самые, что могут спешить) или у них есть свои собственные? Может быть, «двадцать минут шестого» — это и есть «шесть», тот самый ключевой момент, когда герой должен прийти?

«Лишь возможное» в этой сцене в конечном счете превращается в «несвершившееся»: Андерсон все-таки не приходит, но это не значит, что его история завершена, что он спасен. «Актуальное» вновь подменяется «виртуальным»: угроза покушения по-прежнему нависает над ним, а значит, ключевая неопределенность в рассказе не разрешается, саспенс, созданный «теневого историей» Андерсона, лишь усиливается.

Сцена в баре сменяется сценой в комнате Андерсона: он наконец-то не «в тени», а «на солнце», «видим» читателю. От горничной мы узнаем, что он целый день не выходит из дома, целый день только ждет. Все, что происходило с Оле Андерсоном, пока в рассказе разворачивалась сцена в кафе, теперь становится явным для читателя: его «тенивая история» выходит на свет.

Но теперь, в сцене с Андерсоном, повествование делится иначе: на то, что происходит с героем «вовне», и на его внутреннее переживание. Дж.

Брунер, теоретик «возможных миров», подчеркивает, что каждое повествование одновременно создает сразу две «параллельные топографии» (как он их называет): один «ландшафт» отвечает за внешние события, происходящие с героем, ими становятся действия [22. Р. 14], другой – «мысленный ландшафт» – включает в себя все, что происходит во внутреннем переживании героя (его мысли и чувства). И первый, и второй «ландшафт» участвуют в создании нарративной прогрессии; и тот, и другой при этом могут быть представлены читателю в повествовании, а могут быть от него скрыты. Так происходит и в «Убийцах»: в первой сцене внутренние переживания Ника Адамса скрыты, остаются в тени; они как будто бы и не должны интересовать читателя, поскольку не имеют отношения к основной интриге. Значимыми они становятся лишь тогда, когда герой начинает действовать: и это действие указывает читателю на «тенивую историю» героя, требует ее реконструкции. В случае с Оле Андерсоном – в той сцене, когда мы находимся «с ним» в комнате – «мысленный ландшафт» героя остается скрытым, а нам предъявляют лишь внешнюю сторону всего происходящего, хотя и «вовне» он остается бездействующим и только повторяет: «Теперь уже ничего не поделаешь».

«Теневая история» Андерсона отличается от истории Адамса и в другом: если Ник Адамс все-таки делает эксплицированный для читателя выбор, то выбор «за Андерсона» теперь приходится делать самому читателю.

Неудивительно поэтому, что рассказ Хемингуэя заканчивается «развилкой», открывающей читателю разные возможные варианты развития событий: их проговаривают в диалоге герои, указывают на них, создают тем самым «тропы», по которым может пройти герой в будущем, но все из них остаются только возможными, нереализованными в пределах истории. «Они его убьют» – говорит один; «Наверное, убьют» – предполагает другой; «Должно быть, впутался в какую-нибудь историю в Чикаго» – подмечает Джордж; «Должно быть» – подтверждает Ник.

Читательская активность в таком случае направлена на выбор одного из вариантов возможного будущего героя, но она же связана и с переживанием неопределенности, аналогичной той, в которой находится сам герой. Для читателя таким образом создаются отношения подражания – и этот мимесис (тревога, волнение, неясность) моделируется здесь за счет функционирования «тенивой истории», поддерживаемой повествовательными указателями, направляющими внимание читателя в сторону возможного, но пока не свершенного.

«Теневая история»-3: Эдвард Хоппер

По мотивам «Убийц» в 1942 г. Э. Хоппер пишет картину «Полуночники», впоследствии ставшую самым известным его полотном. «Полуночники» показывают своему зрителю сцену в баре из рассказа Хемингуэя – ту самую, в которой убийцы поджидают свою возможную жертву, еще не зная, что Оле на встречу не придет. «Полуночники» наполнены этим ожиданием, застывшим моментом, растянувшимся между тем, что было «до», и тем, что должно случиться «после»; но ни о «прошлом», ни о «будущем» зритель Хоппера не знает, так же как не знает читатель Хемингуэя, и в этом отношении оказывается ровно в том же положении: тревоги, ожидания, подозрения, сомнения, которое никогда не разрешится. Рассказ Хемингуэя сам становится «теневой историей» для картины Хоппера: прямых указаний на него нет, он может быть извлечен лишь из истории создания картины. Но «тьень» используется в мире Хоппера не только метафорически, скорее она обретает свою визуальную плоть: картины Хоппера контрастны, они включают в себя потоки света (сравнимые нередко с кинематографическим прожектором) и полосы тени, они делят показанное на картине пространство надвое, но так же устроена и показанная история в них.

«Рассказ» на картине Хоппера включает в себя как будто бы две линии: одна представлена непосредственно на холсте, это история о посетителях кафе, «полуночниках», неведомо почему оказавшихся в столь поздний час в этом месте. Но картина предъявляет зрителю еще одну «историю» – и эта история рассказывает теперь уже о наблюдателе, о том, кто смотрит на героев, следит за ними. На эту вторую историю на картине указывает дистанция, отделяющая кафе, в котором остановились случайные знакомые, и точку наблюдения. Эта дистанция подчеркнута пустым пространством, занимающим весь передний план картины: не заметить ее нельзя, она – как преграда для зрителя, отделяющая его от героев, от происходящего, как разрыв, который нельзя преодолеть.

Пространство истории, которая предъявляется зрителю на картине Хоппера, поэтому делится надвое, так же как это было в рассказе Хемингуэя: оно включает в себя «видимое» и «невидимое», «актуальное» и «виртуальное», «свет» и «тьень». На картине Хоппер визуализирует повествовательные принципы, воплощенные в «Убийцах», но неизбежно и трансформирует опыт, предлагаемый теперь зрителю. Картина фокусирует внимание зрителя на сцене в кафе, отбрасывая линию Оле Андерсона, «невидимо» присутствовавшего в рассказе. «В тени» теперь оказывается анонимный наблюдатель, с которым себя и соотносит зритель,

чьими глазами он и смотрит на происходящее. Зритель оказывается в положении скрытого, анонимного, неузнанного героя-наблюдателя, столь похожего (в этом своем опыте) на классического кинозрителя: тоже остающегося в темноте (кинозала), тоже получающего доступ к истории (на экране), тоже остающегося при этом скрытым от тех, за кем он наблюдает.

Интерес самого Хемингуэя к другим способам рассказывания историй [23], которые предлагают в свою очередь фотография и кино, эксплицирован и в рассказе: в нем убийцы расставляют своих жертв «как на фотографии», как будто бы пытаясь сделать снимок. «Съемка» (shooting) в своем значении пересекается с «убийством» (shooting, выстрел), а про одного из персонажей убийца говорит: «кино – это как раз для таких, как ты». Фотография – кажется – позволяет поймать, присвоить момент, но именно это убийцам и не удастся: время в рассказе идет вперед, безразличное к их намерениям и желаниям. Оно, как и момент (ровно шесть на часах), как и сам Оле Андерсон, для них остается неуловимым, все время ускользающим – еще одной «тенью», наполняющей повествование.

Интерес к повествовательному «показу», метафоры света и тени, реализуемые на повествовательном уровне, тоже сближает рассказ Хемингуэя с интермедийным контекстом, в котором он создается. Кино упоминается в рассказе не случайно: в нем не раз, как будто камерой, взгляд нарратора и персонажей останавливается на фонаре, освещающем улицу. В трех случаях из пяти под светом фонаря оказывается Ник Адамс – как раз тогда, когда решается действовать, делает выбор, спешит к Оле Андерсону. Упоминание фонаря в рассказе помогает читателю визуализировать все происходящее, разделить его на «свет» (благодаря высвечивающему отдельных персонажей фонарю) и «тень». Но такое «освещение» событий имитирует и работу кинематографа, в котором образы на экране оживают благодаря прожектору, тогда как зритель (в зале) остается «в тени».

Все эти приемы становятся в тексте указателями для читателя, направляющими его воображение уже вовне – за пределы рассказываемой истории, требуют от него простраивания связей между литературным повествованием Хемингуэя и визуальной традицией, к которой он имплицитно апеллирует. Так экстрадиегетической «теньевой историей» в «Убийцах» и становится метафикциональный диалог с фотографией, кино, живописью. Потому неудивительно, что впоследствии в этот заочный диалог включится и Э. Хоппер. Но и его попытка играть со зрительским воображением как «внутри» показанной им истории, так и за ее пределами – за счет апелляции к оригинальному рассказу – не станет последней «фразой» в этом «разговоре». Напротив: десятилетия спустя визуальные миры

Хоппера, с их проблематизацией (в том числе повествовательной) «света» и «тени» вновь найдут отклик у писателей – у С. Кинга, Дж. К. Оутса, Р. Батлера, М. Коннелли и др. Так появится сборник новелл «На солнце или в тени» (2016), объединивший 17 современных писателей в их интересе к нарративной силе полотен Хоппера и к их литературной предыстории.

Заключение

Рассказ «Убийцы», таким образом, предлагает читателю сразу несколько «теневых историй»: за фасадом происходящего в кафе скрывается история Ника Адамса и история Оле Андерсона. На первую историю (и ее лакунированность) читателю указывает ограниченность нарратора и ограниченность персонажа; его участие в происходящем остается неясным, его отношение к событиям тоже скрывается. Этот «мысленный ландшафт» Ника Адамса приоткрывается лишь тогда, когда именно он бежит к потенциальной жертве убийц, именно он соединяет то, что видно читателю (происходящее в кафе), и то, что остается в тени. В этот момент Ник Адамс и сам из «фона» превращается в «фигуру» – действующее лицо, переступающее границу между «явным» и «скрытым», соединяющее эти два мира. Такое пересечение границы между этими двумя мирами и становится для читателя указателем, побуждающим его обратить внимание на историю Ника: почему именно он вызвался помочь Андерсону, предупредить его, попытаться предотвратить преступление? Именно так в рассказе моделируется эмоциональный отклик читателя, который может быть описан при помощи нарративной эмоции «любопытства», требующей от читателя ретроспективной переоценки произошедшего.

История Оле Андерсона – тоже «теневая» в рассказе. Его прошлое, настоящее и будущее скрыто от читателя, как скрыты и его переживания, его реакция на события, на возможное покушение. Он, в отличие от Ника Адамса, остается «фоном» в этой истории, хоть и должен – по логике сюжета – быть ее основной «фигурой». Теневая история Андерсона позволяет в рассказе управлять читательской эмоциональностью: эффект саспенса создается благодаря «теням», благодаря настойчивым указаниям на истекающее время, зазору между «привычным» и происходящим прямо сейчас, нарушающим этот привычный ход. В истории Андерсона «возможное» не превращается в «свершившееся» или «несвершившееся», оставаясь для читателя потенциальным, – и потому в финале рас-

сказа эти функции, закрепленные за «теневой историей» Андерсона, выходят на свет: закрепляются теперь указателями на возможное развитие событий, на «тропы», по которым герои еще только могут пройти.

Повествование у Хемингуэя, оперируя теневыми историями, требует от читателя постоянного выбора: между видимым и скрытым, тем, что «на солнце», и тем, что «в тени», между актуальным и виртуальным, между одним героем (Адамсом) и другим (Андерсоном). Этот выбор приходится на воображение читателя, и принуждение к нему лишь усиливается в финале: в нем читатель встречается с разными вариантами будущего не только Оле Андерсона, но и Ника Адамса («Уеду я из этого города», – говорит Ник, но произойдет это или нет, читатель, конечно, не знает). Именно читателю предлагается теперь совершить «достраивание» истории, именно ему – проиграть в воображении возможные версии будущих событий, которые (в пределах повествования) все равно не произойдут, по-прежнему оставаясь «в тени».

Список источников

1. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
2. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М. : Флинта; Наука, 2004. С. 201–224.
3. Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London : Routledge, 2005. 717 p.
4. Sternberg M. The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading. Bloomington : Indiana University Press, 1985. 580 p.
5. Warhol R.R. Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film // A Companion to Narrative Theory. Malden : Blackwell Publishing, 2005. P. 220–232.
6. Schmid W. The Nonnarrated. Berlin; Boston : De Gruyter, 2023. 152 p.
7. Prince G. The Disnarrated // Style. 1988. Vol. 22, № 1. P. 1–8.
8. Dannenberg H.P. Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen // Narrative. 2014. Vol. 22, № 3. P. 304–311.
9. Lambrou M. Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction. London : Palgrave Pivot London, 2019. 126 p.
10. Richardson B. Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others // Narrative. 2001. Vol. 9, № 2. P. 168–175.
11. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // Style. 1986. Vol. 20, № 3. P. 319–340.
12. Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Bloomington : University of Indiana Press, 1991. 291 p.
13. Shaul N.B. Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies. New York : Berghahn Books, 2015. 198 p.

14. Abbott H. Porter. How Do We Read What Isn't There to Be Read? Shadow Stories and Permanent Gaps // The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies. New York : Oxford University Press, 2015. P. 104–119.
15. Flesch W. Reading and Bargaining // The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies. New York : Oxford University Press, 2015. P. 369–392.
16. Zunshine L. Babylon Berlin: Bargaining with Shadows // Seminar: A Journal of Germanic Studies. 2022. Vol. 58, № 1. P. 38–56.
17. Elstermann A. Digital Literature and Critical Theory. Routledge, 2023. 206 p.
18. Keen S. Narrative Form. New York : Palgrave Macmillan, 2015. 211 p.
19. Sternberg M. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I) // Poetics Today. 2003. Vol. 24, № 2. P. 297–395.
20. Hemingway E. The Art of the Short Story // New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway. New York : Duke University Press, 1990. P. 1–14.
21. Klauk T., Köppe T. Telling vs. Showing // Handbook of Narratology. Berlin; München; Boston : De Gruyter, 2014. P. 846–853.
22. Bruner J. Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge; Massachusetts : Harvard University Press, 1986. 222 p.
23. Narbeshuber L. Visual Arts // Ernest Hemingway in Context. Literature in Context. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. P. 183–192.

References

1. Genette, J. (1998) *Figury. Raboty po poetike* [Figures. Works on Poetics]. Vol. 2. Translated from French. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
2. Iser, W. (2004) Protsess chteniya: fenomenologicheskii podkhod [The reading process: a phenomenological approach]. In: Kabanova, I.V. (ed.) *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Modern Literary Theory. Anthology]. Moscow: Flinta; Nauka. pp. 201–224.
3. Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
4. Sternberg, M. (1985) *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.
5. Warhol, R.R. (2005) Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film. In: Phelan, J. & Rabinowitz, P.J. (eds) *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing. pp. 220–232.
6. Schmid, W. (2023) *The Nonnarrated*. Berlin; Boston: De Gruyter.
7. Prince, G. (1988) The Disnarrated. *Style*. 22(1). pp. 1–8.
8. Dannenberg, H.P. (2014) Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen. *Narrative*. 22(3). pp. 304–311.
9. Lambrou, M. (2019) *Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction*. London: Palgrave Pivot London.
10. Richardson, B. (2001) Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative*. 9(2). pp. 168–175.
11. Ryan, M.-L. (1986) Embedded Narratives and Tellability. *Style*. 20(3). pp. 319–340.
12. Ryan, M.-L. (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: University of Indiana Press.

13. Shaul, N.B. (2015) *Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies*. New York: Berghahn Books.
14. Abbott, H.P. (2015) How Do We Read What Isn't There to Be Read? Shadow Stories and Permanent Gaps. In: Zunshine, L. (ed.) *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. New York: Oxford University Press. pp. 104–119.
15. Flesch, W. (2015) Reading and Bargaining. In: Zunshine, L. (ed.) *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. New York: Oxford University Press. pp. 369–392.
16. Zunshine, L. (2022) Babylon Berlin: Bargaining with Shadows. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. 58(1). pp. 38–56.
17. Elstermann, A. (2023) *Digital Literature and Critical Theory*. Routledge.
18. Keen, S. (2015) *Narrative Form*. New York: Palgrave Macmillan.
19. Sternberg, M. (2003) Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I). *Poetics Today*. 24(2). pp. 297–395.
20. Hemingway, E. (1990) The Art of the Short Story. In: Bensoon, J.J. (ed.) *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Duke University Press. pp. 1–14.
21. Klauk, T. & Köppe, T. (2014) Telling vs. Showing. In: Hühn, P., Meister, J.C., Pier, J. & Schmid, W. (eds) *Handbook of Narratology*. Berlin; München; Boston: De Gruyter. pp. 846–853.
22. Bruner, J. (1986) *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press.
23. Narbeshuber, L. (2012) Visual Arts. In: Modellmog, D.A. & del Gizzo, S. (eds) *Ernest Hemingway in Context. Literature in Context*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 183–192.

Информация об авторе:

Шулятьева Д.В. – кандидат филологических наук, доцент, заместитель руководителя Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: dsh64@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

D.V. Shulyatyeva, Cand. Sci. (Philology), docent, deputy head of the School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: dsh64@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 02.05.2024;
одобрена после рецензирования 30.06.2024; принята к публикации 30.06.2024

The article was submitted 02.05.2024;
approved after reviewing 30.06.2024; accepted for publication 30.06.2024