

Научная статья

УДК 82.0

DOI 10.17223/18137083/94/10

**Контрфактуальные нарративы
и проблема рецептивного события в рассказе
«Ручка, ножка, огуречик...» Ю. Домбровского**

Дина Владимировна Шулятьева

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Россия

dshulyatyeva@hse.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>

Аннотация

Рассматриваются контрфактуальные событийные линии в рассказе «Ручка, ножка, огуречик...» Ю. Домбровского, их участие в создании нарративной прогрессии и в моделировании читательского опыта. Они проблематизируют зону актуальных событий в рассказе: «только возможное» берет верх над «действительно произошедшим», не позволяя читателю до конца установить, что же произошло с героем; «только возможное» вытесняет произошедшие события и из жизни героя, позволяя изобразить утрату человеком контроля над собственной жизнью и воображением. Такой эффект достигается при помощи аффективной амплификации, созданной наращиванием контрфактуальных линий. При этом парадоксальным образом контрфактуальные события не оказываются для читателя контрфактическими: в рассказе, как известно, пророчески предсказана реальная гибель писателя.

Ключевые слова

контрфактуальность, виртуальное событие, альтернативные возможные миры, виртуальный голос, рецептивное событие, Юрий Домбровский

Для цитирования

Шулятьева Д. В. Контрфактуальные нарративы и проблема рецептивного события в рассказе «Ручка, ножка, огуречик...» Ю. Домбровского // Сибирский филологический журнал. 2026. № 1. С. 132–143. DOI 10.17223/18137083/94/10

© Шулятьева Д. В., 2026

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2026. № 1. С. 132–143

Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2026, no. 1, pp. 132–143

**Counterfactual narratives and the problem of the receptive event
in the short story “Ruchka, nozhka, ogurechik...”
by Yu. Dombrovsky**

Dina V. Shulyatyeva

HSE University
Moscow, Russian Federation

dshulyatyeva@hse.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>

Abstract

Narrative includes not only events that occur within a storyworld but also those that only could have occurred. These “possible” events are incorporated into the narrative progression and shape the reader’s experience. Such events, which are subsequently contradicted or conflict with the plot’s trajectory, are defined by researcher Hilary Dannenberg as counterfactual. This article examines counterfactual narratives through an analysis of Yuri Dombrovsky’s short story “Ruchka, nozhka, ogurechik...” (“Little arm, leg, cucumber...”; 1977). These narratives problematize the sphere of actual events by blurring the distinction between the historical and the potential. Consequently, the “possible” at the plot level is experienced by readers as “actually happened.” They invite the reader to complete a narrative that appears inherently incomplete. At the representational level, the effect of realism is enhanced by a metonymic writing style and an appeal to the reader’s sensory experience. In the story, the “possible” takes priority over “what actually happened,” preventing the reader from fully determining the protagonist’s fate. Simultaneously, this “potentiality” displaces actual events, illustrating a loss of control over one’s life, fears, and imagination. This effect is achieved through affective amplification created by expanding counterfactual lines. Paradoxically, these counterfactual events do not appear counterfactual to the reader. Instead, the narrative is recognized as prophetically foretelling the author’s actual death.

Keywords

counterfactuality, virtual event, alternate possible worlds, virtual voice, reception event, Yuri Dombrovsky

For citation

Shulyatyeva D. V. Kontrfaktual’nye narrativy i problema retseptivnogo sobytiya v rasskaze “Ruchka, nozhka, ogurechik...” Yu. Dombrovskogo [Counterfactual narratives and the problem of the receptive event in the short story “Ruchka, nozhka, ogurechik...” by Yu. Dombrovsky]. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2026, no. 1, pp. 132–143. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/94/10

Введение

Одно из направлений постклассической нарратологии (М.-Л. Райан, Р. Барони, А. Белл, Х. Данненберг) предлагает рассматривать фикциональное повествование в контексте теории возможных миров: повествование с этой точки зрения представляет читателю множество возможных миров, в котором актуальный мир соседствует с несколькими альтернативными мирами. Актуальному миру соответствуют актуальные события, происходящие с героем, а альтернативным мирам – виртуальные. Такой взгляд на повествование позволяет изменить представление о нарративной прогрессии: для нее теперь имеет значение не только то, что в действительности (в пределах повествовательного мира) происходит с героем, но

и то, что только могло бы произойти, или то, что еще только может произойти, но пока не произошло или не происходит.

Историю повествовательных форм (прежде всего в западноевропейской литературе) с этой точки зрения рассматривает исследовательница Х. Данненберг. Она показывает, как повествовательные принципы меняются от века к веку, как виртуальные события в романе XIX в. отчетливо противопоставлены актуальным, а потому позволяют усилить эффект правдоподобия, тогда как в литературе второй половины XX в. актуальный мир уступает свои права множеству альтернативных возможных миров, выдвигая их на первый план [Dannenberg, 2008].

В повествовании можно различать виртуальные нарративы [Милич, 2017], а среди них – вслед за Данненберг – контрфактуальные. Они включают в себя виртуальные события, опровергающие произошедшее или противоречащие ему. Контрфактуальные события можно отличать от контрфактических: последние характеризуют взаимосвязь с референтным миром («historical counterfactuals», по Данненберг), тогда как первые сохраняют соотношение с фикциональным [Dannenberg, 2008, p. 119].

С точки зрения теоретиков возможных миров, нарративная прогрессия может быть описана следующим образом: событие, происходящее с героем, открывает для читателя горизонт событий, которые могут произойти в будущем. Такие события остаются «только возможными» до того момента, как перейдут в иное качество: они могут либо действительно свершиться (и тогда станут актуальными), либо не произойти – превратившись в несвершившееся [Ryan, 2005, p. 627–628]. Такое представление о нарративной прогрессии автоматически отдает должное читательскому соучастному взаимодействию с рассказываемой историей: оно состоит и в том, чтобы моделировать ожидания (антиципации), представлять возможные варианты развития событий, предполагать исход происходящего.

Потому соотношение актуального и альтернативных возможных миров в пределах повествования имеет значение и для динамики читательского опыта при взаимодействии с рассказываемой историей: читательский опыт в таком случае понимается как интерсубъективное взаимодействие, в процессе которого восприятие читателем событий как актуальных и как виртуальных может различаться, становится подвижным, обеспечивая его вовлечение в происходящие события и позволяя ему самостоятельно оценивать их – иногда отличным образом от того, как они представлены на уровне фабулы.

В этом контексте значимым представляется рассмотрение особого типа событийности, о котором пишет немецкий нарратолог П. Хюн. Он предлагает выделять разные типы событий, один из которых относится к уровню читательского восприятия истории [Nühn, 2008, p. 160]. Этот тип событий – «рецептивный» – противопоставлен фабульным, поскольку предполагает читательское дотраивание истории. На уровне фабулы некоторые события могут не происходить, но развитие событий может предполагать такой читательский отклик, при котором даже что-то не свершившееся в пределах повествования при этом «происходит» для читателя.

Динамика соотношения актуальных и виртуальных событий рассматривается исследователями чаще на материале западноевропейской и американской литературы, но представляется значимой и для русской литературы, которая с этой точки зрения исследуется пока существенно реже. В контексте второй половины XX в. ученые обращаются прежде всего к постмодернистской традиции, показывая, как актуальный мир в такой прозе постепенно уходит на второй план, уступая

место множеству виртуальных [Dannenberg, 2008, p. 230]. Вместе с этим во внимании нуждается и реалистическая традиция второй половины XX в., в том числе русскоязычная. Соотношение актуального и виртуального в такой прозе тоже представляется значимым, поскольку даже предположительно функционирует иначе, чем в постмодернистской прозе, в меньшей степени задействуя игровую эстетику, направляя большее внимание на аффективное измерение повествования, на управление читательским переживанием при взаимодействии с представленными героями и событиями.

Соотношение возможных миров оказывается тем более актуально для прозы, проблематизирующей контрфактуальные нарративы. Они предсказуемо получают распространение в русскоязычной фантастической литературе, но встречаются и в реалистической. Фантастический сюжет такого типа можно отличить от реалистического следующим образом: в фантастическом перемещения во времени и проч. происходят с героями на уровне фабулы (и потому он знает о них), тогда как в реалистическом – уже на уровне репрезентации событий, их комбинирования в сюжете.

Так происходит в рассказе «Ручка, ножка, огуречик...» (1977) Ю. Домбровского – последнем, написанном до гибели писателя, опубликованном уже после его смерти. Рассказ, как известно, считается пророческим, поскольку в нем автор предугадывает обстоятельства собственной гибели. Они имеют отчетливо автобиографический подтекст: незадолго до написания рассказа в Москве убивают другого писателя, К. П. Богатырева.

Проза Ю. Домбровского реже рассматривается с нарратологической точки зрения, хотя представляет такой интерес. Письмо Домбровского, пришедшее во вторую половину XX в., в чем-то продолжает реалистическую традицию русской литературы, но и отличается от нее. Эти отличия, как и специфику работы писателя с нарративной формой, предположительно, можно выявить при помощи исследования контрфактуальных нарративов в его прозе, в их функционировании и проблематизации опыта, предложенного читателю.

Мы обратимся к рассказу «Ручка, ножка, огуречик...» и рассмотрим нарративную прогрессию в нем с точки зрения динамики контрфактуальных нарративов, в том числе в их способности проблематизировать событийность в повествовании, как на уровне репрезентации событий, так и на уровне их восприятия читателем.

Первая событийная линия: контрфактуальность и удвоение

Рассказ содержит несколько событийных линий. Первая подается в сжатом виде в начале рассказа. Рассказ начинается так:

В июньский очень душный вечер он валялся на диване и не то спал, не то просто находился в тревожном забытьи, и сквозь бред ему казалось, что с ним опять говорят по телефону. Разговор был грубый, шантажный; ему угрожали: обещали поломать кости или еще того хуже – подстеречь где-нибудь в подъезде, да и проломить башку молотком. Такое недавно действительно было, только убийца орудовал не молотком, а тяжелой бутылкой. Он саданул сзади по затылку. Человек, не приходя в сознание, провалялся неделю в больнице и умер. А ему еще не исполнилось и три-

дцати, и он только-только выпустил первую книгу стихов (Домбровский, 1992, с. 82) ¹.

Речь идет об убийстве безымянного поэта: его какое-то время преследовали, затем напали, избили. Он погибает. Убийство происходит, по-видимому, до событий, представленных в повествовании. Но произошло оно в действительности или нет, читателю неизвестно. Граница между актуальным и виртуальным в данном случае размывается при помощи нескольких приемов – для читателя создается неопределенность в установлении статуса события, в каком-то смысле перекладывается на него ответственность за выяснение этого статуса. Так, эта событийная линия подается в рассказе с точки зрения главного героя: убийство поэта – то ли его греза, то ли воспоминание о действительно произошедшем. Это воспоминание-греза удваивается еще одним: ему, подобно убитому поэту, кажется, что ему вновь звонят, преследуют, тоже хотят убить. В сопоставлении этих двух событий в начале рассказа привлекает внимание и такая «оговорка»: «такое недавно действительно было», которая вроде бы должна установить границу между тем, что в действительности произошло (с поэтом), и тем, что только грезится герою (о себе самом). Эта «граница», предположительно, должна позволить читателю эти два события и два плана (актуальный и виртуальный) различить.

Но подобное эксплицитное указание в рассказе вступает в противоречие с иными. У убитого поэта почему-то нет имени, как не упоминается оно и по отношению к главному герою на протяжении всего рассказа. Главного героя зовут то «писатель», то – гораздо чаще – называют только при помощи местоимения («он»), то – перед самой гибелью – «тело». Погибший поэт тоже назван только «человеком», и потому «простое» различие этих двух «я» явно ставится под сомнение: идет ли речь об убийстве другого персонажа или все-таки краткий сюжет об убийстве – видение главного героя, возвещающее ему о собственной гибели, остается неясным. К тому же между этими двумя событиями слишком много сходств, чтобы можно было однозначно их разделить между персонажами: и в первом, и во втором случае погибает писатель, погибает после преследования, погибает вследствие избиения, погибает за свои произведения. Так уже в первом абзаце рассказа моделируется неразличимое актуальное и виртуальное события в нем, создается контрфактуальное удвоение. Но неопределенность только усиливается, когда разворачивается вторая событийная линия.

Вторая событийная линия: контрфактуальность и виртуальный голос

Вторая событийная линия, в конце которой убивают главного героя, фабульно очень похожа на первую: разница сокрыта уже на уровне сюжета, поскольку в него включено, в терминах Барта, больше функций-катализаторов [Барт, 1987, с. 398], тогда как кардинальные функции остаются прежними (преследование – избиение – убийство). События начинаются с разговора героя по телефону, в котором выясняется, что подобный звонок с угрозами – далеко не первый, они настойчиво повторяются раз за разом, но больше (пока) ничего не происходит: на героя оказывают давление, ему угрожают, его преследуют, но ни к каким последствиям в реальности это не ведет. Наконец, по телефону же герой назначает своим преследователям встречу на пустыре, и они соглашаются: кажется, что

¹ Далее при ссылках на это издание в круглых скобках указываются номера страниц.

именно этот сюжетный поворот должен «разрешить» ситуацию, показать читателю схватку, в которой одна сторона «победит», а другая – останется поверженной. Такое начало второй событийной линии явным образом моделирует читательские ожидания, создает то «лишь возможное», которое требует впоследствии разрешения: если на героя охотятся и ему угрожают, в любой момент на него могут напасть. Такое развитие событий на первый взгляд представляется вполне правдоподобным и только ждет своего подтверждения.

Но граница между актуальным и виртуальным размывается и в этом эпизоде, подобно тому, что происходило в начале рассказа. Проблематизация соотношения актуального и виртуального, однако, происходит при помощи иных приемов. Разговор героя по телефону – ему угрожают – может быть описан как виртуальное событие (по Райан) [Ryan, 1991, p. 110], которое предполагает погружение во внутреннее переживание героя, становящееся событием не потому, что с героем это действительно происходит, но потому, что он только представляет что-то как происходящее с ним. Для Райан виртуальное событие обязательно относится к персонажу (а не подается со стороны нарратора, например), и в рассказе Домбровского мы видим имплицитное указание на такое возможное понимание происходящего: герой в полусне-полудреме слышит звонок и начинает разговор. Ему только что казалось, что звонят («сквозь бред ему казалось, что с ним опять говорят по телефону»), и вот звонок «вновь» раздастся («От этих мыслей он проснулся и услышал, что ему верно звонят»).

Такая связь между событиями производит на читателя эффект неопределенности и усиливает контрфактуальность происходящего. Но этот же эпизод может быть рассмотрен и при помощи понятия «виртуальных голосов» М. Гришаковой [Grishakova, 2019, p. 92]. Она предлагает его в дополнение к виртуальным событиям Райан и говорит о том, что герой в нарративе может расширяться за счет речи, которая, будучи чужой, при этом характеризует события, происходящие с ним самим. Она выделяет шесть типов таких «виртуальных голосов», среди которых мы обнаруживаем и тот, что указывает на схожий с использованным в рассказе Домбровского приемом. Она приводит в пример фильм «Психо» А. Хичкока, в котором обезумевший герой-убийца действует, подчиняясь чужому голосу (голосу матери), которая при этом по сюжету фильма оказывается давно умершей. Герой у Хичкока расширяется за счет такого «виртуального голоса», включает в себя сразу «двух»: того, кто действует в реальности в повествовательном мире, и того, кто говорит голосом воображаемой матери. Такой прием в фильме Хичкока описывается не только нарратологами (как предлагает Гришакова), но и теоретиками кино. М. Шион, теоретик кино и теоретик звука, подобный прием называет «акусметром» [Chion, 1999, p. 9]: это голос, отделенный от тела, репрезентирующий героя, который визуальнo в фильме не представлен. Акусметр, по Шиону, может наделяться разными функциями, среди которых и создание акустического двойника, изображение голоса, вроде бы «чужого» по отношению к персонажу, отдельного от него, но позволяющего создать его «зеркало», создать отражение, которое бы и указывало на дополнительное, виртуальное измерение всего происходящего. Нередко потому акусметр в кино и используется для создания двойников: в фильмах И. Бергмана, А. Иньяритту, А. Хичкока, А. Тарковского, М. Хуциева и др. Голос, отделенный от тела, мы встречаем и в этом эпизоде рассказа Домбровского: герой говорит с кем-то, кого не видит, кого не знает, кто, как он сам утверждает, все время преследует его («Мне уже сегодня четверо ваших звонили»). Происходящее потому можно рассматривать

не как актуальное событие, но как виртуальное – иными словами, как часть «ментального ландшафта» [Bruner, 1986, p. 14] самого героя. Этот разговор не только усиливает контрфактуальность происходящего, стирает границу между актуальным и виртуальным, но и наделяется иной функцией. Этот разговор становится выражением страха героя, его тревоги, переживаний за собственное будущее, за то возможное, которое пока не реализовалось, но которое реализоваться может и начинает наполнять его собственное настоящее, вытесняя все иные события из его актуального мира.

В эпизоде этот эффект поддерживается и вербально, и сюжетно. В диалоге с преследователями герой пародийно повторяет их слова, усиливая неразличение между «ними» и им самим. На сюжетном уровне этот эффект тоже поддержан. В конце разговора герои договариваются, что встретятся на пустыре. Но на пустырь никто не приходит, и была ли такая договоренность в действительности или все происходящее относилось только к фантазии героя, остается для читателя неизвестным.

Преследователи не приходят на встречу с героем, а для читателя «только возможное» превращается в «несвершившееся». Но такая «определенность» для читателя длится недолго, поскольку, не дождавшись их, герой садится в электричку, чтобы случайно встретиться там с другим персонажем – старым знакомым. В разговоре знакомый («книголюб») приглашает писателя на дачу: «– Слушайте! – вдруг взял его за рукав книголюб. – А вы не сойдете со мной? У нас там еще поллитра воспитательной стоит, а?» (с. 91). Тот сомневается, попутно наполняя свое размышление возможными вариантами развития событий. Он эксплицирует их сам, боясь, что встреча с незнакомцем может закончиться гибелью, и приглашает к такому «размышлению» и читателя, усиливая напряжение между теми множественными вариантами будущего, которые открываются в повествовании. «Да я и не боюсь», «Чего мне бояться?», «Страхом от страха не лечатся, лечатся бесстрашием...», – несколько раз возникает в разговоре. В конце концов приглашение он принимает, а его подозрения оказываются оправданными – один из вариантов (на него нападут, он погибнет) актуализуется в этой событийной линии. Герой гибнет, как уже погиб поэт то ли в грезе, то ли в воспоминании: для читателя он гибнет во второй раз, и этот раз кажется уже «окончательным».

Третья событийная линия: контрфактуальность и опровержение

Но и эта определенность в рассказе нарушается появлением следующей (и последней) событийной линии, и она опровергает предыдущую: читатель вместе с героем «возвращается» в электричку, в которой тот вел разговор со знакомым. Все произошедшее прежде вновь становится для читателя контрфактуальным. Теперь уже герой в ответ на предложение книголюба («...и говорите, у него поллитра? – Даже больше, наверно. Там самогон гнали. Так, может, сойдем?» (с. 98)) зовет его к себе домой, и они действительно выходят на станции, чтобы направиться к дому героя. Последняя (третья) событийная линия только на первый взгляд кажется более фактуальной. Ее правдоподобие нарушается словами незнакомца: «Так я же непьющий, – засмеялся книголюб. – Что, забыли разве? Да?» (с. 100). Он говорит, что не пьет, а значит, весь разговор в электричке (как во второй линии, так и в третьей) ставится под сомнение с точки зрения фактуальности. Граница между тем, что происходило с героем в действительности,

и тем, что только ему казалось происходящим, открывалось как возможное, окончательно разрушается, оставляя и читателя в непонимании того, что же с героем действительно произошло, не позволяя ему, если перефразировать И. Бродского, «ни понять, ни решить», «мертв герой или жив».

Каждая из предложенных линий в рассказе, таким образом, ставится под сомнение, оказывается по мере развития событий контрфактуальной, сохраняя для читателя неопределенность между актуальными и виртуальными событиями в рассказе. Ни одной из этих линий (вариантов развития событий) не отдается предпочтения: и такой эффект только усилен стилистически. Рассказ (во всех его линиях) наполнен метонимиями, которые создают «прозаический» стиль, отвечают – по Р. Якобсону – за производство реалистического эффекта [Якобсон, 1990, с. 127]. Герой остается безымянным, в сцене избиения на уровне номинации превращается в «тело», второстепенные персонажи (без имен собственных) тоже названы метонимически: «трубка», «книголюб», «румяный», «беловолосый» и пр. Такой способ репрезентации, вкупе с большим количеством просторечий, жаргонизмов, бранных слов, делает события, описываемые в рассказе, предельно бытовыми, приземленными, реалистическими (т. е. не фантазийными, не фантастическими). И он же – этот метонимический способ рассказывания – вновь сбивает читателя с толку, не позволяя отличить актуальное от виртуального в рассказе, не позволяя ему, опираясь на фабулу, выяснить, что же с героем произошло.

Этот эффект реалистичного переживания только усиливается за счет апелляции к телесному опыту читателя: ритм телефонного разговора (вопрос – ответ, вопрос – ответ), затем сменяющийся движением электрички (тоже ритмичным), наконец, сценой избиения. Она представлена в рассказе так:

Писатель хотел отскочить, но не мог, хотя ноги стояли совершенно прямо, не двигались, словно в силовом поле. В это время что-то железное и неумолимое сдавило ему шею и раздавило горло. Он даже крикнуть не успел, только подавился кровью, но тело его, за долгие годы привыкшее ко всему, даже к смерти, было еще живо и отвечало злом на зло. <...> «Ну», – сказала тело, мгновенно отскочив и прижимаясь к стене. Оно было ужасным – в крови, в какой-то липкой гадости, багровое, с глазами, вываливающимися из орбит. Все это произошло в считанные секунды. Румяный вскочил, схватился за карман, но сразу же сел опять. И тогда лошадиный с криком «врешь, гад!» бросился к прижавшемуся к стене, все еще страшному и готовому к смертной схватке человеку. Он запустил в него плоским пресс-папье, и оно угодило острым углом прямо в висок. Тело рухнуло на колени. Но когда лошадиный подлетел, чтобы ударить еще, оно, тело, схватило его за ногу и подсекло. Они покатались по полу. Лошадиный сразу оказался внизу. И тогда румяный подошел и четким, хорошо рассчитанным движением ударил находящегося сверху ланцетом. Удар точно пришелся в ямочку на затылке. Руки разжались. Комок распался <...> (с. 96).

Главный герой теперь назван «тело», и вся сцена построена на репрезентации телесных движений и реакций, лишена метафоричности. Стилистически рассказ Домбровского подчеркнута неметафоричен: в нем нет, как следствие, сопоставления с «другим», в нем присутствует только момент здесь и сейчас, который и предлагается разделить читателю. Читатель «скован» метонимическим стилем в той же степени, в которой герой Домбровского оказывается заложником «возможных вариантов будущего», вытесняющих всякое настоящее: потому, наверное, в сцене

избиения о герое и говорится как о «теле, давно привыкшем ко всему, даже к смерти».

Контрфактуальность и рецептивное событие

Такая динамика актуальных и виртуальных событий оказывается значимой не столько для реконструкции фабулы (она, как видим, затруднена), сколько для моделирования читательского переживания, для проблематизации той событийности, которую можно назвать рецептивной. Читатель раз за разом переживает смерть героя, и это переживание оказывается, по-видимому, важнее того сомнения (в его гибели), которое вносится последующими событиями и событийными линиями. Герой для читателя «уже» погибает, он уже – предельно реалистично, детально, подробно, «телесно» – переживает его гибель, и «отменить» это переживание представляется трудной задачей. Как нельзя «отменить», по-видимому, подобное переживание и для героя: «возможное» захватывает его куда сильнее, чем реальное, оно поглощает его и начинает им управлять, вселяя в него тот «страх», который, по выражению режиссера Р. Фассбиндера, «съедает душу». Именно это и происходит в динамике рассказа: «возможное» в нем становится неотличимым от «реального» не только для читателя, но и для героя, и переживание этого «возможного» (пусть и не случившегося или, по-видимому, не случившегося в рассказе) берет верх над героем, разрушая его раньше, чем это произойдет «в реальности».

Контрфактуальные повествовательные элементы потому оказываются более значимыми и для героя, и для читателя: не описывая то, что произошло в реальности, они при этом формируют переживание, управляют им и в конечном счете отвечают за его реалистичность. Они больше не «подкрепляют» правдоподобие произошедших событий, как это было в реалистической традиции прежде, они сами становятся событиями, управляющими читательским переживанием.

Сама фабула рассказа потому становится лишь «схемой», которая актуализируется читателем в процессе чтения: ключевым для нарративной динамики в рассказе оказывается рецептивное событие читателя, его переживание гибели героя, его различение актуального и виртуального. Указание на такую схему – которую еще придется оживить читателю, включившись в достраивание этого вымышленного мира, – есть и в названии рассказа, и в его финале.

«Ручка, ножка, огуречик...» – лишь обрисовка человека, его плоский образ, без плоти, без индивидуальных черт, без ясного, выбранного (им или кем-то иным) пути. «Лекало, чертово лекало!» – восклицает главный герой в финальном диалоге. «...так без лекала никак не обойдешься», – парирует книголюб. «– Да, но я же не чертеж! – крикнул он в отчаянии. – Я же как-никак человек. Я же ручка, ножка, огуречик! А не какое-то лекало» (с. 99). Это эксплицированное переживание собственной схематичности и создается преобладанием виртуального над актуальным: все это остается лишь возможным, но ничего из этого не свершается до конца, не наполняет линию героя, не пишет его историю. Так и изображается в рассказе разрушение героя: когда его собственные переживания о возможном перекрывают путь к тому, что действительно происходит. «Полная аннигиляция» – подумает он еще в середине рассказа о своей собственной гибели, а в конце рассказа нарратор довершит это размышление, произнеся: «Да, он все, все забыл». Так, «возможное» в рассказе выражает страх героя, переполняющий его жизнь и разрушающий ее. При помощи контрфактуальности в рассказе и стано-

вится возможной репрезентация такого аффективного состояния, при котором возможное неотлично от реального.

Эти повествовательные приемы потому позволяют проблематизировать аффективное измерение нарратива: и в перспективе героя, но и в перспективе читателя. Для героя виртуальный голос и виртуальное событие становятся выражением его интенсивного переживания, которое с каждой новой контрфактуальной линией только усиливается: это переживание, страх, тревога, напряжение нарастают с каждым повторением одной и той же сюжетной «единицы» (угроза убийством). Сначала герою снится, что «опять звонят и угрожают», затем после угроз убивают поэта в сне-воспоминании героя, затем ему угрожают по телефону, затем – гибели он ждет на пустыре, потом – в поездном вагоне, на чужой даче, вновь в вагоне... Каждый из этих эпизодов представляется повторением событийной единицы, варьирующимся на уровне сюжета, при этом наделенным аффективной функцией – наращивать, усиливать, интенсифицировать переживание. Но то же происходит и с читателем за счет взаимодействия с контрфактуальными событийными линиями.

Они не только предлагают «выбор» читателю, ставя под сомнение реальность происходящего. Они предлагают ему пережить смерть героя несколько раз, соотнести себя с героем, которым сама возможность гибели, повторяясь много раз, переживается как реальная. Нарастивание контрфактуальных нарративов в рассказе Домбровского потому создает аффективную амплификацию – и в этом явным образом отличается от той традиции (постмодернистской), которая использует умножение возможных миров в нарративе в совершенно иной, скорее игровой, функции, предлагая тем самым читателю ироническую дистанцию, но не (как происходит у Домбровского) интенсивное переживание, создаваемое повторением контрфактуальных нарративов.

Заключение

Контрфактуальные нарративы в рассказе Домбровского наделяются, таким образом, следующими функциями: они проблематизируют зону актуальных событий, размывая границу между произошедшим и потенциальным; участвуют в создании рецептивного события, предложенного читателю; предлагают читателю переживание непроизошедшего как произошедшего; наконец, приглашают читателя к достраиванию сюжета, который на фабульном уровне представляется «незавершенным».

Граница между актуальным и виртуальным размывается в нарративной прогрессии, но она стерта и в читательском переживании: читателем и фактуальное, и контрфактуальное переживается как случившееся, потому энергетическим центром рассказа становится гибель героя (она же отмечена и графически, отточием), а рецептивным событием – последующий выбор того, что в действительности произошло, который теперь ложится на читателя. Парадоксальным образом контрфактуальные события в рассказе Домбровского не оказываются для читателя контрфактическими.

Современники Домбровского признавались, что он был человеком бесстрашным. Герой его рассказа открывает иную сторону этого бесстрашия: оставаясь бесстрашным вовне (не боится говорить с преступниками по телефону, идет с ними на встречу, не пасуя перед возможной опасностью, идет с незнакомцем на дачу, предполагая возможную гибель), в собственном воображении он живет

в страхе и тревоге, которые переполняют его, постепенно замещая актуальное и разрушая его самого еще до того, как эти тревоги могут воплотиться в реальность. Созданию этого ментального ландшафта и служат контрфактуальные нарративы, они позволяют в рассказе проблематизировать его аффективное измерение, обеспечивают, как следствие, не только нарративную динамику, но и создание аналогичного переживания для читателя. Читатель оказывается в миметических отношениях с героем, но в чем-то и расходится с ним: читателю дано больше, чем герою; больше знать, видеть и помнить, но на нем же оказывается и бремя переживания (усиленного аффективной амплификацией), и в каком-то роде ответственность – если герой (в финале рассказа) «все, все забыл», то читателю, по-видимому, это не удастся.

Список литературы

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 387–422.

Милич С. 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).

Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сб. / Под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 110–133.

Bruner J. Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge, MA: Harvard Uni. Press, 1986. 222 p.

Chion M. The Voice in Cinema. New York: Columbia Uni. Press, 1999. 208 p.

Dannenberg H. Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction. Lincoln: Uni. of Nebraska Press, 2008. 304 p.

Grishakova M. Interface Ontologies: On the Possible, Virtual, and Hypothetical in Fiction // Bell A., Ryan M.-L. (eds.). Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology. Uni. of Nebraska Press, 2019. P. 88–110.

Hühn P. Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction // Pier J., García Landa J. Á. (eds.). Theorizing Narrativity. Berlin: de Gruyter, 2008. P. 141–163.

Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Bloomington: Uni. of Indiana Press, 1991. 291 p.

Ryan M.-L. Virtuality // Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. (eds.). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Routledge, 2005. P. 627–629.

Список источников

Домбровский Ю. О. Собр. соч.: В 6 т. М.: Терра, 1992. Т. 3. 368 с.

References

Barthes R. Bart R. Vvedenie v strukturnyy analiz povestvovatel'nykh tekstov [Introduction to the structural analysis of narrative texts]. G. K. Kosikov (Transl.). In *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury 19–20 vv.: traktaty, stat'i, esse* [Foreign aes-

thetics and literary theory of the 19th–20th centuries: treatises, articles, essays]. Moscow, MSU, 1987, pp. 387–422.

Bruner J. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, Massachusetts, Harvard Uni. Press, 1986, 222 p.

Chion M. *The voice in cinema*. New York, Columbia Uni. Press, 1999, 208 p.

Dannenbergh H. *Coincidence and counterfactuality: plotting time and space in narrative fiction*. Lincoln, Uni. of Nebraska Press, 2008, 304 p.

Grishakova M. Interface Ontologies: On the possible, virtual, and hypothetical in fiction. In *Possible worlds theory and contemporary narratology*. Bell A., Ryan M.-L. (Eds). Lincoln, Uni. of Nebraska Press, 2019, pp. 88–110.

Hühn P. Functions and forms of eventfulness in narrative fiction. In *Theorizing Narrativity*. Pier J., Garcia Landa J. A. (Eds). Berlin, de Gruyter, 2008, pp. 141–163.

Milich S. Virtual'nyy narrativ kak povestvovatel'naya al'ternativa [Virtual narrative as a narrative alternative]. *Narratorium*, 2017, no. 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/> (accessed 15.05.2024).

Ryan M.-L. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington, Uni. of Indiana Press, 1991, 291 p.

Ryan M.-L. Virtuality. In *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. (Eds). London, New York, Routledge, 2005, pp. 627–629.

Yakobson R. O. Dva aspektaazyky i dva tipa afaticheskikh narusheniy [Two aspects of language and two types of aphasic violations]. In *Teoriya metafory* [Theory of metaphor]. Arutyunova N. D., Zhurinskaya M. A. (Eds.). Moscow, Progress, 1990, pp. 110–133.

List of sources

Dombrovskiy Yu. O. *Sobr. soch.: V 6 t.* [Collected works: In 6 vols.]. Moscow, Terra, 1992, vol. 3, 368 p.

Информация об авторе

Дина Владимировна Шулятьева, кандидат филологических наук, доцент школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)

Information about the author

Dina V. Shulyatyeva, Candidate of Philology, Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University (Moscow, Russian Federation)

Статья поступила в редакцию 23.05.2024;

одобрена после рецензирования 12.08.2024; принята к публикации 12.08.2024

The article was submitted on 23.05.2024;

approved after reviewing on 12.08.2024; accepted for publication on 12.08.2024

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2026. № 1

Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2026, no. 1