

Разрушение нарративной интриги в «романсе» М. Степановой «Памяти памяти»

Ольга А. Гримова

*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия, astra_vesperia@mail.ru*

Аннотация. «Романс» М. Степановой «Памяти памяти» рассматривается в статье как попытка вненарративной репрезентации материала, который традиционно становится основой для создания крупных эпических форм, – истории рода. По мысли писателя, «перевод» такого материала на язык литературы, выстраивание нарративной интриги, соотнесение написанного с устоявшимися жанровыми шаблонами заставляют прошлое утрачивать свою уникальность, становиться «типическим». Чтобы сохранить аутентичность сохранившихся свидетельств о жизни семьи, Степанова изобретает форму «романа-витрины», которая должна сделать ее героев «видимыми», позволив при этом остаться самими собой. Писатель трансформирует дискурсивные параметры повествования: его целью становится не структурировать опыт присутствия личности в мире, а не дать исчезнуть в небытии тем, кто жил когда-то. Нарушается синтагматическая связность текста, усиливается парадигматическая. «Романс» оказывается пронизанным «рифмами», соответствиями, ассоциациями, скрепляющими воедино разные слои произведения. Его формально-содержательные параметры начинает задавать предметное / телесное, посредством чего фрагментарность прочитывается как травмированность. Таким образом, текст об истории рода становится текстом о поисках иного, не обращающегося к традиционному нарративному и жанровому инструментарию, языка для презентации этой истории.

Ключевые слова: М. Степанова, наррация, нарративная интрига, «роман-витрина», документ, свидетельство, травма

Для цитирования: Гримова О.А. Разрушение нарративной интриги в «романсе» М. Степановой «Памяти памяти» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 140–151. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-140-151

Breaking down narrative intrigue in the “romance” by M. Stepanova “In commemoration of memory”

Ol’ga A. Grimova

Kuban State University, Krasnodar, Russia, astra_vesperia@mail.ru

Abstract. The “Romance” of M. Stepanova “In commemoration of Memory” is considered in the article as an attempt of non-narrative representation of the material, which traditionally becomes the basis for the epic forms, – the story of genus. The writer believes that the “translation” of such material into the language of literature, organizing the narrative intrigue, formatting of material according to traditional genres patterns makes the past lose its uniqueness, becoming “typical”. In order to preserve an authenticity of the remaining evidence of her family’s life, Stepanova invents a form of “showcase-novel”, which should make its personages “visible”, while allowing them to remain themselves. The writer transforms the discursive parameters of the narrative: her goal becomes not to structure the experience of the personal presence in the world, but not to allow the disappearance in the oblivion of those who once lived. The synthagmatic connectivity of the text is broken, and the paradigm one is strengthened. “Romance” contains “rhymes”, coincidences, associations that tie together different levels of the work.

Its formal and substantive parameters begin to be set by the objective / bodily, whereby being fragmented is read as being injured. Thus, the text about the story of the genus becomes the text about the search for different language for the presentation of that history – the language which does not address the traditional narrative and genre instrumentation.

Keywords: M. Stepanova, narration, narrative intrigue, “showcase-novel”, document, witness, trauma

For citation: Grimova, O.A. (2020), “Breaking down narrative intrigue in the ‘romance’ by M. Stepanova ‘In commemoration of memory’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 140–151, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-140-151

Эссе М. Эпштейна «Феномен интересного» открывается констатацией, с которой сложно не согласиться:

Среди оценочных эпитетов, применяемых в наше время к произведениям литературы и искусства, науки и философии, «интересный» – едва ли не самый частый и устойчивый. Если в прежние эпохи ценились такие качества произведения, как истинность и красота, полезность и поучительность, общественная значимость и прогрессив-

ность, то в XX в., и особенно к его концу, именно оценка произведения как «интересного» служит почти ритуальным вступлением ко всем его дальнейшим оценкам, в том числе критическим. Если произведение не представляет интереса, то и разбор его лишен мотивации [Эпштейн 2004, с. 485].

Эффект восприятия текста как «интересного» достигается выстраиванием нарративной интриги [Тюпа 2016, с. 62], обеспечивающей читательскую вовлеченность в происходящее в диегетическом мире. Этот процесс Л.-М. Рьян описывает как «рецентрацию» читательского сознания – встреча с фикциональным текстом возможна лишь при условии перенесения центра читательского сознания в создаваемый автором мир, конструируемый так, чтобы обеспечить «immersion», погружение [Ryan 2019, p. 34].

Текст М. Степановой любопытен отрефлексированным автором отказом от создания условий для такого «погружения» (и, соответственно, от необходимости выстраивать нарративную интригу). Этот отказ, в свою очередь, становится следствием своеобразного конфликта замысла и его воплощения – потребности рассказать историю рода и невозможности сделать это именно в формате «истории» (story), в особенности же истории, организованной линейно, как того, казалось бы, требует материал:

Было и так ясно, что вот когда-нибудь (когда dorасту до лучшей-себя) я возьму специальную тетрадь, мы с мамой сядем рядом, и она расскажет мне все с начала, и тут-то будет, наконец, и смысл, и система; и генеалогическое дерево, которое я нарисую, и точное знание каждого брата и племянника, и наконец, книга¹.

Когда дело доходит до реализации замысла, оказывается, что рассказать так, чтобы повествование не утратило возможность быть прослеживаемым, опереться на уже канонизированный жанровый каркас, затруднительно. Метатекстуальный комплекс произведения содержит осмысление причин невозможности создания семейной саги. Жизнь тех, о ком предстоит рассказать, достаточно заурядна («мои родные мало постарались, чтобы сделать нашу историю интересной для пересказа» (с. 25)). С другой стороны, даже протекшая на периферии большой истории XX в. жизнь соотносима с понятием травматического опыта, который, не будучи преодоленным, невербализуем, а потому семейная история изобилует

¹ *Степанова М.М.* Памяти памяти: Романс. М.: Новое издательство, 2019. С. 30 (далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках).

пропусками и умолчаниями («история, как темная туча, висела над этой частью семьи и никогда не разрешалась рассказом» (с. 25)): логическая последовательность не работает как модель разговора о катастрофе. В сложном положении оказывается и сам рассказчик. Он работает не только с собственными воспоминаниями о семье, но и со сферой, имеющей отношение к постпамяти – памяти и свидетельствам тех, кто выжил, и этих голосов слишком много, чтобы выстроить из них прямую «линию передачи» («Структуры, пропускающие из темной воды истории, чураются любой линейности: их естественная среда – соприсутствие, одновременное звучание когдатопших голосов, противящихся очевидности времени и распада» (с. 70)). Всякий раз, когда повествователь оценивает свои возможности создать упорядоченное высказывание, он прибегает к метафоре одного и того же типа: нарратив отождествляется с приспособлением либо конструкцией, задача которой искусственно упорядочить нечто сложное и нематериальное, по своей природе не подлежащее структурированию. Так, Степанова говорит о «складной походной конструкции, жилой палатке сюжета» (с. 22), «желобах повествования», в которые приходится «загонять» «живое» прошлое («вводить его в берега, упрощать и выпрямлять») (с. 92), «банальной повинности изложения» (с. 80). Несложно заметить, что в контексте таких рассуждений нарративизация опыта приобретает дополнительное измерение – этическое.

Степанова не случайно посвящает фрагмент метатекстовой части «Памяти памяти» фильму Хельги Ландауэр “Diversions”. Фильм представляет собой посвященную предвоенной Европе хронику, которая умышленно не выстроена в сюжет. По мысли повествователя, режиссер дает попавшим в кадр людям «последнюю возможность побыть собой (а не типичным представителем улицы двадцатых), представлять и значить только самих себя» (с. 90). Аналогичную цель преследует нарушение связности повествования в рассматриваемом тексте. Степанова пытается найти такой язык для рассказа о прошлом, который позволил бы рассказываемому сохранить аутентичность, освободил бы его от функции обозначающего в ситуации, где обозначаемым становится авторская концепция мира, от роли иллюстрации к повествователю «здесь-и-сейчас», или, как сформулировано в «Памяти памяти», стал бы «тихим эквивалентом отмены крепостного права», когда «с прошлого снимается оброчная связь с настоящим, с нами. Оно может гулять само по себе» (с. 90).

Установка на неразличение интересного и неинтересного, важного и неважного трансформирует дискурсивность и прагматику рассматриваемого текста. Он обращен не столько к традиционному

адресату нарратива в диапазоне от идеального до конкретного читателя, а к тем, кто «кончились уже давно» (с. 56), т. е. фактически к тем, о ком книга повествует. Поэтому, допустим, в текст оказались не включенными композиционно необходимые там письма отца Степановой, возражавшего против их публикации. Текст разворачивается не в соответствии с традиционной для нарративного дискурса целью структурирования опыта человеческого присутствия в мире, а скорее в соответствии с целями внелитературной, религиозной дискурсивности (не дать исчезнуть в небытии никому, кого получается включить в освещенный сознанием круг, помянуть, сохранить в памяти всех, кого возможно, независимо от статуса, значимости совершенного, занимательности истории об этом). Сама Степанова оценивает данную задачу как задачу лирики, предназначение которой – «выводить предметы на свет увиденности» (с. 33). В итоге возникает текст, описать структуру которого удобнее всего при помощи метафоры музейной витрины. Есть метауровень, состоящий из эссе, в рамках которых разрабатывается понятийный аппарат для разговора о прошлом (не столько рассказа, который невозможен, сколько вербального воскрешения), а также своеобразного «эго-документа» – повествования Марии Степановой об опыте работы с историей своего рода. Эти тексты становятся своего рода средой, «витриной», если вернуться к музейной метафоре, в которую инсталлировано то, что Ж. Рансьер называет «монументом» и противопоставляет «документу» – объект, сам по себе являющийся свидетельством о прошлом, а не рассказывающий о нем. В «Памяти памяти» это фотографии (и как изображения, и входящие в основной текст посредством вербализации), открытки, письма и иные документы из семейного архива Степановой. Авторская задача состоит в том, чтобы, дав возможность этим свидетельствам сохранить свой статус «монумента», т. е., не втягивая их в повествование, сразу аннулирующее аутентичность, сделать их тем не менее «видимыми», сделать преграду между собой и людьми, стоящими за документом, прозрачной, как витринное стекло, преобразовать режим восприятия, при котором, все, кто были «до», сливаются вплоть до полной неразличимости («Тетя Саня, тетя Соня, тетя Сока чередовались на этих портретах, меняя возрастные этажи, но не выражение лица, сидели и стояли на фоне туманных интерьеров или неправдоподобных пейзажей» (с. 27)).

Даже если отвлечься от композиционной сложности текста и сконцентрировать внимание только на том уровне, в рамках которого у истории рода больше всего шансов быть реконструированной в читательском сознании (уровень документальных свидетельств), необходимо констатировать, что продвижение читателя

здесь максимально затруднено. Например, в главе, посвященной херсонской ветви рода, приводится история однофамильца прадеда Степановой, «чужого Гуревича», потому что данные о нем нашлись в архиве, с которым работал автор, и у него не было повода не дать выйти в «зону видимости» еще одному лицу. Повествователь, таким образом, перестает быть инстанцией, производящей отбор.

Если анализировать размещенные в книге текстовые документы, в которых отражена жизнь семьи, можно обратить внимание на то, что практически каждый тематический блок потенциально мог быть развернут в романный сюжет. Так, письма, размещенные в главе о прабабушке Степановой Сарре, намекают на существовавший когда-то любовный треугольник, история Ледика, погибшего в сражениях за Ленинград, могла бы быть развернута в повествование о подвиге. Остро литературная история деда рассказчицы, Леонида Гуревича, гениального изобретателя, личности, богато одаренной и в других областях, не нашедшей себе адекватного применения в эпоху застоя, растрчивающей свой потенциал на мелкие любовные интрижки.

Однако ни из одной завязки история не вырастает. Лакуны, существующие между событиями, умышленно больше чем те, которые должен заполнять читатель, актуализируя текст в своем сознании, согласно концепции рецептивной эстетики. И возникают такие «пробелы» не ради придания тексту динамики либо интенсификации читательской заинтересованности, а потому что для совершения очередного поворота «сюжета» в семейном архиве не нашлось документального подтверждения. Так, Ледик пишет очередное письмо матери, а после этого сразу размещена его похоронка, и читателю не оставлено никаких «зацепок», позволяющих реконструировать обстоятельства его гибели.

Интересны фрагменты, когда рассказчик, подчиняясь инерции собственного читательского опыта, пытается оформить знание о прошлом семьи в канонизированных культурой жанровых формах – такие попытки всегда обречены на фиаско. Так, Степанова вспоминает, как «в непотребной юности» «пыталась быть интересной, рассказывая кому-то историю о семейном проклятии»:

Он женился, говорила я, по страстной любви на обедневшей польской дворянке, для этого ему пришлось креститься – и отец проклял его и больше никогда не сказал ему ни слова, они жили в нищете и вскоре умерли от чахотки (с. 32).

За такой литературно «отформатированной» репрезентацией эпизода семейной истории следует саморазоблачение:

На самом деле никакой чахоткой история не кончилась – в семейных альбомах есть фотография отверженного сына в его счастливом, кажется, будущем, в очках и внуках, на заурядном советском фоне (с. 32).

Примечательно, что естественная для фикционального текста мотивировка сделать рассказ интересным здесь коннотирована негативно. Ориентация рассказывающего на устойчивые литературные модели опасна, по мысли Степановой, тем, что выстраивает изложение «по обиходным моделям, в русле типического» (с. 31). Такое повествование неизбежно утрачивает связь с «носителем», тем, ради кого и создается рассматриваемая книга; оно становится универсальным, а значит, не достигающим поставленной автором цели – «воскресить», то есть вернуть онтологическую значимость вполне конкретным людям. Так текст об истории рода становится еще и текстом о поисках иного, не обращающегося к устойчивому сюжетно-жанровому инструментарию, языка для презентации этой истории, о возможности явить воспринимающему сознанию нечто, не выстраивая традиционный нарратив.

Частично способ организации «Памяти памяти» напоминает об устройстве лирического текста. Парадигматические связи здесь намного сильнее синтагматических, текст оказывается пронизанным всяческого рода «рифмами», соответствиями, ассоциациями, скрепляющими воедино разные слои произведения: уровень документальных свидетельств, комментариев к ним, повествования о создании книги, а также разветвленную систему эссе, в рамках которых происходит выработка понятийного аппарата для работы с прошлым. Реализуя собственный принцип «everything suits», Степанова наделяет свои «рифмы» широким спектром функций. Так, повествователь может «компенсировать» отсутствующий сюжетный поворот, психологический портрет, который потенциально объяснил бы мотивировку того или иного поступка, введением конструкции с паронимической аттракцией. Скажем, о Леониде Гуревиче сообщается, что любовные интрижки «не заполняли, а заслоняли какое-то зияние» (с. 346). Мать рассказчицы, говоря о свекрови, «не осуждала, но отчуждала» ее «на поля общей истории» (с. 350). Однако чаще всего «рифма» «закрепляет» концептуально значимый для книги образ и связанный с ним смысл. Так, очень важными для «Памяти памяти» оказывается идея возможности изображения, фиксирующего суть личности как феномена, а не только ее преходящий облик. На уровне, работающем со свидетельствами, репрезентантом этого смысла становится фотография, завершающая книгу и изображающая, согласно интерпретации

повествователя, «ландшафт посмертия». В эссеистическом блоке «рифмой» таким образом истолкованного фото становится размышление о феноменологическом разграничении живописного портрета и селфи. И этот же смысл «отбрасывает тень» в я-повествование о создании книги, в тот его эпизод, где повествуется о жизни в Берлине, ставшем когда-то местом, куда эмигрировали родители Степановой:

На перроне всегда крутилась тугая толпа, вагон разом заполнился до отказа, входили кто с велосипедом, кто с огромным... <...> ...контрабасом в гробовом черном футляре, кто с собачкой, которая сидела смирно, словно с нее делали черно-белую окончательную фотографию (с. 84).

Еще один значимый способ репрезентации, описанный в «Памяти памяти», напоминает об известном процессе, проанализированном О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра», где описана конвертация вещного мира в мотивные, а затем сюжетные единицы архаичного текста. Как отмечает исследователь,

...Обстановка, оружие (и особенно меч и щит), жилище, всякая вещь, до самой мельчайшей и обыденной, представляла собой семантическую единицу; осмысление ее забылось, и мы получили в наследство материальные формы, увязанные с формами сюжета и жанра. Так, метафора гроба – женского лона – спальной органически слита с сюжетной композицией о смерти в брачной комнате и о браке-смерти и остается в этой композиционной функции в греческом романе; образ борозды и плуга ложится в мотив пахоты-любви; рождение как въезд дает многочисленные эпизоды въездов и приездов героев, божеств оживания: сцена у окна есть общее место комедий, фарса, сценки, романса: ребенок в корзинке и герой в бочке – предмет сюжетного трафарета; разбивание стакана или сосуда, в связи с метафорой брака есть такой же сюжетный трафарет в свадебных сюжетах; платок-брак дает серию мотивов об утраченной верности – платке-любви и жизни женщины. Переодевание разворачивается в десятки тем о перемене ролей [Фрейденберг 1997, с. 181].

В ситуации, когда чувствительность к канонизированным культурой способам рассказывания утрачена, происходит возвращение к исторически более ранней стадии текстопорождения, к тому моменту, когда предметность / телесность задает формально-содержательные параметры возникающего текста. Так, интересна

ситуация, когда в одной из глав описываются лицевые и оборотные стороны открыток, которыми прабабушка рассказчицы Сарра обменивалась с оставшимися в России родственниками, затем в текст входит описание аверса и реверса античных монет, а после этого в одном из эссе автор работает с понятиями, рассматривая их «аверс» и «реверс», причем именно этими терминами обозначаются композиционные части этого эссе.

Максимальным текстопорождающим потенциалом обладает, как нам кажется, то, что Степанова называет «алефом» своей книги – изображение, встречающее читателя на обложке, описанное в нескольких значимых фрагментах «Памяти памяти», в том числе и в финальном. В своем прямом предметном смысле объект изображения – куколка, одна из тех, что использовались в предвоенной Европе в качестве сыпучего амортизатора при перевозке крупногабаритных либо хрупких грузов. Почти каждая деталь данного изображения, семиотизированная автором, определяет тот или иной параметр создаваемого текста.

В частности, очень значимым оказывается, что изображение «уходит от зрительного контакта» со зрителем, как и большинство изображений, включенных в качестве фотоэпифразиса в произведение. Распространяя этот принцип на текст, Степанова создает фрагменты, «не заглядывающие в глаза» читателю, как бы лишённые интенциональности. Нарушая романский принцип изображения прошлого в неразрывной связи со становящимся настоящим, Степанова прошлое и его обитателей словно «капсулирует», не позволяя читателю войти в их мир, разрушая условия для того, что Рьян называет «immersion». Эго-документы, как правило, графически отделены от я-повествования, заключены в «неглавы», приводятся либо вообще без комментариев, либо сопровождаются минимальным пояснением (кто, когда, кому, при каких обстоятельствах пишет), не оставляющим читателю шанса почувствовать эмпатию по отношению к говорящему. Единственные, с кем носители родовых голосов оказываются «зарифмованными», – их собственные известные и неизвестные современники. Так, письма Ледика, погибшего при обороне Ленинграда, помещены в контекст свидетельств тех, кто переживал блокаду, в частности Л. Гинзбург, а реконструкция беспризорного детства деда, Николая Степанова, проведенного в городе Бежецк, осуществляется так, что «боковым зрением» воспринимающий всегда видит Льва Гумилева, ходившего там в школу.

Не менее значима и очевидная «травмированность» фигурки, задающая, в свою очередь, «травмированность» текста – неизбежные пропуски, «зияния», свидетельствующие о невозможности

рассказать родовую историю, разворачивающуюся в XX в., как историю целостную. Изначально такие пропуски в реконструируемых личностных историях мотивируются отсутствием документов, однако постепенно нарастает количество накапливаемых повествователем архивных свидетельств, и, сопоставив даты, читатель понимает, что часто лакуна – знак персональной катастрофы, как это было с, вероятно, репрессированным прадедом Степановой, владевшим машиностроительным заводом в Херсоне.

Еще один значимый предмет, конвертируемый автором в текстуальный ряд, – это «завеса», «пелена» или слой пепла, через которые часто зрителю-читателю предлагают увидеть то или иное изображение. Фото, появляющееся в абсолютном финале книги, как фото в книгах Зебальда, на метод которого здесь ориентируется Степанова, как бы искусственно замутнено, сделано нечетким. Этот физический акт смотрения «как бы через слой пепла» задает присутствие практически в каждом фрагменте реконструирующей чью-либо личностную историю, определенного аналога «пуанта». Ход повествования перелаживается сообщением о том, как этот человек умер, на протяжении оставшегося отрезка текста читатель вынужден переосмысливать репрезентируемую историю с точки зрения этого знания, что, безусловно, катализирует его участие в главной задаче книги – вывести всех, кого возможно, в освещенное светом сознания поле.

И выведение на свет как действие, совершаемое в сфере телесного, конечно, тоже обладает текстодеформирующим потенциалом. В третьей части книги происходит как бы «разгерметизация» тех «витрин», в которых были «экспонированы» свидетельства о жизни семьи. Если в первых двух частях текст повествователя обрамлял текст документов, то в финале возникает диалогическое взаимодействие двух речевых потоков. Основываясь на документе, повествователь предпринимает что-то похожее на герменевтическое истолкование предстающей перед ним личности, выведение некоей формулы ее сущности:

Похоже, дед отчаянно готовил себя для грандиозного свершения, и тщетно, он просыпался сквозь время, как в дыру в кармане пальто, слишком крупный, чтобы не царапать подкладку, слишком зрячий, чтобы не чувствовать себя потерянными (с. 381).

Об изменении позиции рассказчика свидетельствует смена форм повествования. В заключительной части появляется то, что Марина Гришакова в работе о «возможном, виртуальном и гипотетическом в художественном повествовании» называет «опосредо-

ванными» или «включенными» голосами, подразумевая под этим «нарраторскую или персонажную вербализацию другой потенциальной или внутренней речи, которая не была вербализована ее предполагаемым спикером и остается «в преддверии вербализации»» [Grishakova 2019, p. 93]. Повествователь часто моделирует внутреннюю речь, которая могла бы принадлежать тому или иному человеку, на котором останавливается его взгляд. Изменяется референтный план «мы-повествования». Если в концептосфере книги «мы», живые, устойчиво противопоставлялись «им», мертвым, то в финале повествователь говорит «мы», мысленно консолидируясь с родовым телом, состоящим из ушедших.

Возникает ситуация, когда в результате работы со свидетельствами, методика которой и вырабатывается, и апробируется в процессе написания текста, лица, представляющие род, перестают быть неразличимыми и обретают для повествователя онтологическую значимость и отдельность. Если обратиться к важной для текста визуальной метафорике, то можно сказать, что повествующий наконец начинает их видеть. В контексте размышлений о тенденциях развития современной прозы опыт М. Степановой интересен как попытка вненарративной репрезентации того материала, который традиционно становился основой для создания крупных эпических форм.

Литература

- Тюпа 2016 – *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
- Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- Эпштейн 2004 – *Эпштейн М.Н.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. 864 с.
- Grishakova 2019 – *Grishakova M.* Interface ontologies: On the possible, virtual and hypothetical in fiction // Possible worlds theory and contemporary narratology / Ed. by A. Bell, M.-L. Ryan. Lincoln, London: Lincoln University Press, 2019. P. 88–109.
- Ryan 2019 – *Ryan M.-L.* From possible worlds to story worlds: On the worldness of narrative representation // Possible worlds theory and contemporary narratology / Ed. by A. Bell, M.-L. Ryan. Lincoln, London: Lincoln University Press, 2019. P. 32–74.

References

- Epshtein, M.N. (2004), *Znak probela: O budushchem gumanitarnykh nauk* [Space sign. About the future of the humanities], NLO, Moscow, Russia.
- Freidenberg, O.M. (1997), *Poetika syuzheta i zhanra* [The poetics of plot and genre], Labirint, Moscow, Russia.
- Grishakova, M. (2019), "Interface ontologies: on the possible, virtual and hypothetical in fiction", Bell, A. and Ryan, M.-L. (eds.), *Possible words theory and contemporary narratology*, Lincoln University Press, Lincoln, London, USA, UK, pp. 88–109.
- Ryan, M.-L. (2019), "From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation", Bell, A. and Ryan, M.-L. (eds.), *Possible words theory and contemporary narratology*, Lincoln University Press, Lincoln, London, USA, UK, pp. 32–74.
- Тура, В.И. (2016), *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction to comparative narratology], Intrada, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга А. Гримова, кандидат филологических наук, доцент, Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия; 350040, Россия, Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149; astra_vesperia@mail.ru

Information about the author

Ol'ga A. Grimova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia; bld. 149, Stavropolskaya Street, Krasnodar, Russia, 350040; astra_vesperia@mail.ru