

Время — вперед: необратимость события, аффект и нарративы будущего

Дина Шулятьева

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия,
dshulyatyeva@hse.ru.

Ключевые слова: нарративы будущего; разветвленное повествование; событие; аффект; контрфактуальность; альтернативные возможные миры; Пол Остер.

Современные литература и кино полны сложных повествовательных форм: они всячески пытаются озадачить читателя и зрителя и заодно — переопределить базовые нарративные категории. Так происходит и с разветвленным повествованием, нарративный мир которого состоит из нескольких альтернативных возможных миров. События в нем могут быть как обратимыми, так и необратимыми, но каждый раз в этих своих свойствах непредсказуемыми для читателя.

Необратимость события в такой повествовательной форме рассмотрена в статье на примере романа Пола Остера «4321» (2017). Она соседствует с обратимостью: и если обратимость позволяет в каждой новой сюжетной линии заново переписывать фабулу, то необратимость производит иной эффект. Пробле-

матизация необратимости события в разветвленном повествовании связана с аффективным воздействием на читателя: необратимые события неизбежно повторяются в каждой из представленных сюжетных линий и этим повторением интенсифицируют (чаще трагическое) переживание. Повторение необратимых событий создает и особый ритм в повествовании, моделирующий тот тип мимесиса, который отдельными исследователями (Вивиан Собчак) определяется как «телесный», менее опосредованный. Переживание, которое создается таким типом событий, вступает в противоречие с иным, сконструированным обратимыми событиями, а все вместе они производят эффект хаотического движения времени, разностороннего (и одновременного) воздействия на читателя.

СОВРЕМЕННЫЕ литературные повествования все активнее опосредуются другими медиа (кино и видеоиграми, прежде всего), испытывают заметное влияние цифровой среды, в которой обитают, вступают в диалог с относительно новыми формами литературы (интерактивной, например) — а значит, неизбежно меняются и сами. Эти изменения в современной повествовательности — вовсе не косметические; их загадочная сила обнаруживает себя и в том, как эти нарративы все активнее пытаются переосмыслить те повествовательные параметры, которые долгое время считаются устойчивыми и неизменными. Так, они усложняют привычную для читателя реконструкцию фабулы¹, создают множество возможных миров внутри повествовательного мира, экспериментируют с незавершаемостью истории, все больше и больше озадачивая читателя и зрителя. Проблематизируют они и событие, и нарративную логику, нередко сочетая ее с игровой² или с логикой «баз данных»³. Наконец, как утверждает, например, Кристоф Боде, они и вовсе пытаются переопределить понятие повествования⁴ — и именно этим заглядывают в будущее повествовательных форм.

Такие существенные изменения в повествовательности требуют и ее переопределения — и неудивительно поэтому, что такие нарративы получают и особое именование: исследователи (Кристоф Боде, Фелиситас Майферт-Менхард, Райнер Дитрих, Сабина Шенк) предлагают их называть «нарративы будущего»⁵, проти-

1. *Richardson B.* A Poetics of Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2019.
2. *Hermann M.* Hollywood Goes Computer Game: Narrative Remediation in the Time-Loop Quests Groundhog Day and 12:01 // *Unnatural Narratives — Unnatural Narratology* / J. Alber, R. Heinze (eds). B.: De Gruyter, 2011. P. 145–161.
3. *Pethő A.* Film in the Post-Media Age. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
4. *Bode Ch, Dietrich R.* Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-Historical Moment. B.; Boston: De Gruyter, 2013.
5. *Meifert-Menhard F.* Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture // *Narrating Futures* / Ch. Bode (ed.). Vol. 2. B.; Boston: De Gruyter, 2013; *Schenk S.* Running and Clicking: Future Narratives in Film. B.; Boston: De Gruyter, 2013.

вопоставляя их тем самым традиционному повествованию, за которым закрепляют понятие «нарратив прошлого».

Нарративы будущего — по Боде и Дитрих — порывают с устоявшимся определением повествования как рассказа о прошлом; теперь эти нарративы имеют дело с незавершенной событийностью, которая выстраивается в повествовании в процессе взаимодействия читателя с ней. Акцент при этом ставится и на специфической активности читателя: если история еще не завершена, то на нее еще можно повлиять, и эта иллюзия в таких нарративах, конечно, куда сильнее, чем в традиционных, предполагающих, что нарратор, делясь с читателем своей историей, уже знает, чем она закончится (о таком свойстве традиционного повествования пишет, например, Карло Гинзбург).

Так, нарративы будущего, в отличие от традиционных повествований, имеют дело с незавершенными событиями, но обладают и существенными ограничениями. Боде, Дитрих и Майферт-Менхард косвенно на них указывают, когда в качестве материала для своего исследования выбирают интерактивную литературу, куда меньшее внимание уделяя литературе неинтерактивной. И такой выбор понятен: если интерактивная литература (или видеоигры⁶) действительно позволяет читателю делать непосредственный выбор и тем самым конструировать нарратив, разворачивать его самостоятельно шаг за шагом, выбор — за выбором, то неинтерактивная литература такой «непосредственностью» не обладает. Но это не значит, что она не представляет в этом контексте особого интереса.

Даже наоборот: среди множества самых разнообразных современных повествовательных форм (пазлы⁷, сети⁸, временные петли, модульные⁹, мультиформенные, фрактальные¹⁰ и даже «буйные» нарративы¹¹) особое развитие получает разветвленное повествование, которое ловко адаптирует знаменитую борхесов-

6. Domsch S. Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games. B.; Boston: De Gruyter, 2013.

7. Hollywood Puzzle Films / W. Buckland (ed.). N.Y., L.: Routledge, 2014.

8. Schober R. Spider Web, Labyrinth, Tighrope Walk: Networks in US American Literature and Culture. B.; Boston: De Gruyter, 2023.

9. Cameron A. Modular Narratives in Contemporary Cinema. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2008.

10. Duarte G. Fractal Narrative: About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces. Bielefeld: transcript, 2014.

11. Richardson B. Op. cit.

скую идею о расходящихся тропках к современной повествовательной ситуации.

Разветвленное повествование (*forking-path narrative*) можно определить как повествовательную форму, которая открывает читателю не одну жизнь героя, а сразу несколько, предлагая ему в действительности рассказ не о том, что с героем произошло, а о том, что только могло бы произойти, предлагая читателю вместо свершившегося — россыпь вариаций, описывающих и создающих только возможные, но не актуализованные миры.

Такой тип повествования находит свое воплощение в литературе (в романе Пола Остера «4321» (2017), Джейн Эрпенбек «Хвали день к вечеру» (2013), Кейт Аткинсон «Жизнь после жизни» (2013) и др.) и в кино («Курить/не курить» (1993) Алена Рене, «Беги, Лола, беги» (1998) Тома Тыквера и др.) и только начинается подробно изучаться исследователями — и самим этим фактом, кажется, тоже может быть отнесен к нарративам *будущего*. Разветвленное повествование по-своему обсуждают и исследователи возможных миров, и исследователи контрфактуальных повествований, и представители неестественной нарратологии¹². Последние подчеркивают: такой (новый) тип литературного повествования не только по-своему абсорбирует переживание современности, но и вынуждает саму нарратологию (предлагающую язык описания разным нарративам) меняться. В чем же повествовательная особость этих нарративов?

Такой тип повествования любопытен тем, что вынуждает читателя возвращаться к событиям, которые уже однажды произошли: раз читателю предложено следить за несколькими вариантами жизни героя (представленными последовательно или попеременно), то не избежать ему и возвращения к одним и тем же событиям — некоторые из которых в каждой новой жизни претерпевают, конечно, изменения. Такая работа с повествовательным событием по-своему удивительна: если принимать во внимание определение события, которое мыслит необратимость и неповторимость его ключевыми характеристиками.

Возвращение читателя к прежде уже произошедшему в повествовании выдвигает на первый план его основной конструктивный принцип: повторения и вариаций. Такое возвращение предполагает и то, что некоторые из уже произошедших событий могут быть обратимыми: если в одной вариации герой уже умер, в другой — он

12. *Idem*. Toward a Poetics of Multiversion Narratives // *Fabula*. 19.11.2023. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document11181.php>.

еще жив; если в одном варианте судьбы он расстается с возлюбленной, в другой — продолжает с ней свои отношения. Получается, что в подобном типе повествования даже трагические (смерть) и неизменяемые события еще можно отмотать назад и переиграть. Такая обратимость событий сама по себе примечательна, но любопытно и то, что в разветвленном повествовании она соседствует с необратимостью: так, продвигаясь от одной вариации к другой, одни события еще могут быть отменены или исправлены, но другие — все равно остаются неизменными, необратимыми.

Такое соседство обратимых событий с необратимыми в разветвленной форме усложняет читательское взаимодействие с ними: читателю трудно предсказать, на какие из событий правило обратимости распространяется, а на какие — нет. Как подобное устройство разветвленного повествования позволяет проблематизировать читательский опыт? И какие эффекты производит такое функционирование событийности в повествовании?

Мы рассмотрим эту повествовательную особенность разветвленного нарратива на примере романа «4321», который включает в себя четыре основные сюжетные линии, каждая из которых — новая вариация жизни героя. При этом четыре варианта жизни показаны не континуально (сначала — один, затем — второй и пр.), а дискретно: читатель знакомится сначала с четырьмя вариантами детства, затем — школьной юности, потом — университетских лет, и так семь раз подряд.

Необратимость как свойство такого повествования распространяется, как правило, на все события, которые можно назвать фактуальными и которые отсылают читателя к реальному историческому, культурному, социальному контексту рассказанной в романе истории. Наряду с вымышленными событиями и героями в повествовании присутствуют и те, которые обладают референциальностью, и вот на них как раз обратимость распространяется гораздо реже.

Роман изобилует маркерами исторического контекста: они, конечно, нацелены на создание эффекта правдоподобия и достоверности, необходимы для погружения читателя в то прошлое, в котором живет и взрослеет герой. Но обилие таких маркеров, создавая фактуальный фон описанных событий, вступает в противоречие с вымышленными событиями как раз с точки зрения обратимости/необратимости: если все, что происходит с героями, может быть по-своему переиграно и обращено вспять, то реальные исторические события, к которым апеллирует роман, необратимы. Такая конструкция производит разнонаправленное и противоречи-

вое переживание, требующее от читателя совмещения ощущения чудесной безопасности (обратимость) и невозвратности, неотвратимости (необратимость). К тому же таким образом в разветвленном повествовании удастся совместить сразу два эффекта — реалистичного, достоверного, правдоподобного переживания и переживания игры, условности, отказа от вериг правдоподобия. Первое (реалистическое) переживание оказывается даже гипертрофировано за счет функционирования разветвленной формы: оно не только репрезентировано как необратимое, оно — за счет повествования — повторяется для читателя снова и снова, когда он переходит от одной повествовательной линии к другой. И в одной, и в другой, и в третьей юности героя с исторической точки зрения происходит одно и то же — начинается и длится война во Вьетнаме, убивают Джона Кеннеди, происходят расовые волнения... В реальности каждое событие — уникально, то есть происходит лишь единожды, тогда как разветвленная повествовательная форма, не прибегая к контрфактуальности в узком смысле этого понятия, предлагает читателю пережить вместе с героем эти события сразу несколько раз, только усиливая тем самым не только эффект неотвратимости и неизбежности, но и трагизм связанного с ним переживания.

Так, исторические события, упоминаемые в романе, не «ветвятся», но повторяются: и за счет повторения в каждой из вновь возникающих линий тоже теряют статус уникального, единственный раз произошедшего события. Такое повторение не может оставить взаимодействие читателя с событием неизменным и трансформирует это взаимодействие с точки зрения его аффективного измерения. Сёрен Кьеркегор в эссе «Повторение» подчеркивает: «событие, в точности воспроизводящееся несколько раз, не может быть равно одно другому, оно меняется», — говорит он и приводит пример. Забавная история, рассказанная единожды, вызывает у слушателей смех; если тут же повторить ее еще раз, смех она не вызовет. Повторение одного и того же события изменит не его семантику, но его воздействие — аффект, порожденный этим событием. С опорой на эссе Кьеркегора размышляет и Жиль Делёз, говоря о «повторении и различии», и таким различием в данном случае и становится аффективное воздействие повторяющегося события. Повторение как нарративный прием и форма опробования во множестве литературных и киноповествований¹³, но здесь

13. Допустим, в новелле Роберта Кувера «Лифт» (1967), в фильме Джима Джармуша «Кофе и сигареты» (2003) или в фильме Киры Муратовой «Вечное возвращение» (2012).

этот прием используется точно, локализуя себя в связке с необратимостью. Но как производится это аффективное воздействие? Одно и то же событие, отсылающее нас к произошедшему в реальности, повторяется вновь и вновь: оно не меняется от линии к линии так же, как не меняется (с фактуальной точки зрения) в его соотношении с реальностью. Содержание этого события читателю известно, и потому с каждым новым повторением он все меньшее внимание уделяет самому факту произошедшего, но все большее — тому, как оно переживается, то есть повторение (уже известного) переключает его внимание на различие. Причем значимым оказывается и аффективная оркестровка события в романе (то, как героем переживаются эти события, то, как с аффективной точки зрения они представлены нарратором), и собственное читательское переживание. С каждым новым повторением значение события как будто бы стирается, зато усиливается переживание. Повторение не информирует, но напоминает, заставляет читателя вновь переживать то, что уже было пережито (герой уже был убит, и вот его, уже мертвого, убивают снова). Повторение удваивает (или умножает) и тем самым усиливает воздействие, подобно тому, как, например, в театре маска удваивает эмоцию актера и таким образом вовлекает зрителя в миметическое сопереживание, заражая его силой воздействия, произведенного удвоением.

Но каким образом это происходит в романе Остера? Воздействие необратимых в разветвленном повествовании событий интенсифицируется сразу несколькими способами. Историческое событие, представленное в романе, повторяет то же, произошедшее в реальности, и в пространстве вымысла остается таким же необратимым, каким является в реальности: происходит удвоение эффекта необратимости. Затем это событие (не меняясь с точки зрения значения) повторяется вновь: оно опять необратимо и вновь напоминает читателю об этом. При этом необратимость исторического события вступает в конфликт с обратимостью событий вымышленных: на таком контрасте эффект необратимости только подчеркивается, подсвечивается, потому усиливается. И в еще одной вариации жизни героя происходит то же самое: необратимое событие настойчиво присутствует, навязчиво напоминая читателю о том, что изменено быть не может, что произошло окончательно и бесповоротно. Навязчивое присутствие этих необратимых событий создается и тем, как в романе они повторяются внутри каждой из линий: недостаточно оказывается того, что они случились и что о них в романе уже рассказано, в пределах по-

вестовательного мира они вновь возвращаются к герою и к читателю упоминанием в газетах, по телевизору и в разговорах, неотступно следуя за ним. Неудивительно в этом контексте, что умножение одного и того же события безо всякого его изменения производится и за счет репрезентации переживания этого события самими героями. Мы вновь наблюдаем как будто бы театральное удвоение, когда в коммуникации между героями само событие повторяется, а его переживание (эмоции, оценка) — разнятся.

Так происходит, например, с линией Кеннеди в романе. Вот перед нами первая жизнь героя, вот он подросток, для которого Кеннеди — самый настоящий герой, объект восхищения и поклонения. В тексте ему уделяется много внимания, причем внимания аффективного: портреты Кеннеди наполняют комнату героя, события собственной жизни он сравнивает с его жизнью, пристально следит за предвыборной гонкой, истово переживая все, что происходит в политической жизни страны. Эти события ни в коем случае нельзя назвать фоном, нельзя их свести к эффекту только достоверности, наоборот, они — источник внушительного переживания для героя, в котором аффективное, возможно, существенно преобладает над информативным (фактуальным). Так герой следит и за инаугурацией нового президента, и в этой же сцене появляется Роберт Фрост с упоминанием того стихотворения, которое содержит ключевую для разветвленной повествовательной формы метафору: «В желтом лесу разошлись два пути». К тому же он ритмично (одному слову — одно предложение) пересказывает речь самого Кеннеди, тем самым ритмически (и метонимически, и телесно) приближая эту речь к читателю, да и его собственная жизнь, кажется, уже неотделима от того, кого он многожды называет человеком будущего.

В этом отношении все, что происходит с Кеннеди, становится не только событием для повествователя (и потому включается в сюжет), но и особым событием для героя — в том значении этого понятия, которое ему давал Брайан Массуми, подчеркивая, что событие — это прежде всего придание эмоциональной интенсивности тому, что в норме не замечается¹⁴. Разумеется, такая обильная репрезентация опыта героя, подчеркнута аффективная, лишь подготовка к тому событию, которое изменить уже будет нельзя — убийству Кеннеди. И читателем это событие (уже) переживается тем более сильно, ведь оно подготовлено предшествующей репрезентацией опыта героя — и потому не может пройти

14. *Massumi B. The Autonomy of Affect // Cultural Critique. 1995. № 31. P. 83–109.*

незамеченным. На уровне репрезентации мы видим, как события фактуальные представлены не «фактично», но аффективно — и именно это делает их запоминающимися для читателя, именно это позволяет создавать последовательную интенсификацию переживания.

Подобное происходит и с другими историческими событиями в романе: с речью Мартина Лютера Кинга, когда семья героя и их соседи соберутся около телевизионного экрана, когда сотни людей выйдут на площадь; инаугурацией нового президента Линдона Джонсона, пришедшего на смену Кеннеди; правлением президента Ричарда Никсона и др.

Событие сохраняется, упорствует в собственной неизменяемости, а переживание действует подобно заражению, охватывая как по цепочке сразу нескольких персонажей, демонстрируя таким образом вирусное распространение переживания, связанного с повторением (в коммуникации) одного и того же события, как будто бы приглашая читателя к миметическому проживанию того же самого эффекта. Потому, наверное, для репрезентации этих повторяющихся в тексте исторических событий Остер нередко прибегает к изображению митингов, стихийных акций, протестов — своеобразного коллективного мимесиса, характеризующегося не только вирусным заражением, но и выражением единого аффективного порыва.

Переживание этих событий героями в каждой из линий меняется, но все время присутствует: герои переживают случившееся в первый раз, тогда как читатель — с очевидной оглядкой на то, что уже было прежде и рассказано, и показано, и пережито. Добавление нового переживания — взамен добавления события, которое не добавляется, а повторяется, — накладывается на прежде пережитое и не отменяет его, а только усиливает. Так, можно сказать, что за счет повторения необратимых событий в разветвленной повествовательной форме мы имеем дело с аффективной амплификацией — последовательно наращиваемым воздействием, предполагающим силовой, энергетический, эмоциональный эффект, но не информирующий.

Подобная нарративная работа с неизменяемыми событиями тем более интенсифицирует читательское переживание, ведь среди упоминаемых событий повторяются в основном трагические: убийство Кеннеди, Кинга и пр. В этом смысле постоянное неизменяемое присутствие таких событий становится для читателя чем-то вроде *temento mori*, выразительным сигналом о всякого рода конечности: человека, события, текста, его самого.

Так формируется разнородное воздействие на читателя и его же разнородное переживание: необратимость самих событий идет рука об руку с варьированием их переживания как героями, так и читателем.

Эта разнородность переживания усиливается и за счет того, как в романе используются датировки: упоминаемые исторические события имплицитно указывают читателю на годы, в которые происходят события, но помимо этого роман наполнен темпоральными маркерами, датами, некоторые из которых даже специально (графически) выделены курсивом. Такая работа со временем в повествовании производит эффект тикающих часов: читатель то и дело сталкивается с упоминанием конкретного числа, месяца, года, в которых все и происходит. Кажется, что время никогда не выходит из-под контроля повествователя, оно всегда здесь, зафиксировано, отслежено и предъявлено читателю. Такие датировки производят необычный эффект: с одной стороны, они цементируют хронологию событий, не дают ни героям, ни читателю потеряться во времени; с другой стороны, они поддерживают генеалогический эффект, созданный еще семейным древом в самом начале романа (роман начинается с подробного многостраничного описания нескольких поколений семьи главного героя). Кажется — благодаря такому приему — что все развивается последовательно и одновременно неотвратно: тикающие часы задают свой собственный ритм в повествовании, напоминая при этом календарь, с которого срывают листки (один год, второй, следующий за ним...). Если личное время героя в каждой из линий может идти вспять (то ему 6, то ему 5 — узнаем мы из романа), то даты из календаря не лгут и никогда не сворачивают с намеченного пути, идут вперед. И вновь дело, кажется, не только в эффекте достоверности, производимом таким «календарем»: даты явно создают для читателя временную опору (он знает, когда что происходит, ему легче ориентироваться в событийности), но и отдельное темпоральное измерение его переживания. Это измерение — четкое, ясное, последовательное, необратимое — контрастирует с его собственным (личным) темпоральным переживанием, создаваемым при взаимодействии с повествованием. Подобно герою, личное время которого не синхронизировано с датами, прописанными в романе, читатель тоже оказывается в зоне темпоральной рассинхронизации. Он то продвигается по времени вперед, то оборачивается вспять, то сам (уже в воображении) соотносит происходящее с тем, что уже произошло, при этом находясь в ощущении, что все описанное разворачива-

ется перед ним здесь и сейчас; при всем этом он еще соотносит себя с героем, время которого тоже уклоняется от линейного развития и тоже по-своему наполняется призраками прошлого, которые тянут его назад. Темпоральный опыт героя и опыт читателя не совпадают с тем, что размечается при помощи выверенных в романе дат, и потому они становятся не только опорой для него при движении по повествованию, но и сигнализируют о том, как его собственное переживание времени отличается от привычного, ритмичного, линейного хода.

Использование дат в романе (например, в главе 6.1), кроме того, производит эффект дневника: они выделены курсивом, с них начинается каждая часть отдельной главы, они следуют друг за другом строго хронологически, что-то, разумеется, из внимания выпуска. Дневниковый эффект, производимый такими датами, тоже вступает в противоречие со временем повествования: дневник как жанр является парадиегетическим, так как предполагает отсутствие разрыва между событием фабульным и событием репрезентации, а значит, предполагает, что зазор между ними или не существует, или является крайне незначительным¹⁵. Дневниковый эффект потому должен усиливать у читателя ощущение происходящего здесь и сейчас, а также должен уравнивать его с повествователем с точки зрения объема знания о произошедшем. Повествование (в строгом смысле), в отличие от парадиегетических жанров, предполагает совмещение двух временных пластов и существенный разрыв между ними, то есть одновременно всегда указывает читателю на то, что события в рассказываемой истории уже завершены и повествователь знает о том, чем все закончилось, в отличие от читателя. Ощущение иммедиации, создаваемое имитацией дневниковых записей (которые таковыми не являются, этот эффект производят только датировки), тут же сталкивается с совершенно противоположным ощущением — ощущением временного зазора и медиации, опосредования, которое создается репрезентацией событий. Если даты имитируют дневник, то события, которые в это время описываются, представлены в диегетическом режиме, то есть предполагают временной зазор между репрезентацией событий и фабулой. Так читатель вновь оказывается в ситуации разнородного переживания, которое требует от него соотнесения собственного временного опыта с тем, ко-

15. Зенкин С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. С. 153.

торое дополнительно формируется при помощи «дневниковой» линии.

Необратимость, которая создается в повествовании за счет жестко выстроенной датированной хронологии, поддерживается и утрированной четкостью, которую обретают отдельные элементы повествования. Так, в романе нередко события представлены списком, по пунктам, в отреллексированном, предельно рационализированном режиме: они тоже, как и датировки, маркированы графически: 1), 2), 3), 4) и пр. Такая репрезентация событий подчеркивает их почти неестественную (сконструированную) упорядоченность, но кроме этого — сигнализирует о линейном (в этих эпизодах) развитии событий и их временной прогрессивности. Такие списки выбиваются из общей нарративной конструкции романа, в котором время, кажется, может двигаться в самых разных направлениях, причем делать это мало предсказуемым, неожиданным образом. Появление таких репрезентативных структур контрастирует с тем ощущением беспорядочного, непокорного времени, которое создается на событийном уровне; такие перечисления, кажется, пытаются предъявить читателю порядок, но в действительности создают конфликт — с субъективно (и сложно) переживаемым временем, бегущим всякой упорядоченности и линейности. Такие конструкции — так же, как это было и с датировками, — наделяются ритмической функцией, отсчитывающей последовательно «один, два, три, четыре...», сигнализирующей о неотвратимости временной прогрессии, но вновь создающей конфликт — отсылающей читателя к названию романа, в котором те же числа этой прогрессии бегут («4321»), разворачиваясь в обратном направлении.

Разнородное переживание создается и за счет столкновения линейности чтения и нелинейности представленных событий. Конвенциональное чтение по своей сути необратимо — читатель может двигаться по тексту в любом направлении, может возвращаться к нему после завершения первичного чтения, но в самом общем и привычном виде последовательно движется от начала романа к его концу. В этом смысле движение читателя по роману тоже содержит в себе эффект необратимости, а продвижение по тексту вперед — неотвратимость конца повествования. В романе это движение подчеркивается названием глав: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, затем — 2.1, 2.2, 2.3, 2.4 и пр. Такие названия, по сути, содержат только одну семантику — указание на временную прогрессию, причем на прогрессию именно читательскую — в том, как он сам движется по тексту. Перечитывание (возможное) романа создаст эффект

повторения, о котором шла речь прежде, но уже на уровне восприятия, а не на уровне репрезентации событий: иными словами, даже когда читатель вернется к уже завершенному повествованию, оно для него не останется прежним, все время будет настроено на производство различий (например, на заполнение лакун, упущенных прежде; на подсвечивание тех зон текста, которые прежде оставались для читателя слепыми, и пр.). Такое сочтание — линейное движение по тексту и приближение к его концу и, с другой стороны, события, которые на уровне репрезентации могут быть обращены вспять, тоже способствует созданию разнородного воздействия и разнородного переживания, построенного на конфликте двух механизмов разветвленной формы: необратимости и обратимости.

Столкновение необратимости одних событий и обратимости других на уровне репрезентации производит еще один эффект: исторические события, являющиеся в романе необратимыми, все время напоминают читателю о реальности, подчеркивают тот зазор между его реальной и воображаемой жизнью, который, в общем, присутствует всегда, но не всегда им четко осознается в моменте чтения. Разветвленная повествовательная форма в этом отношении играет с читателем в любопытную игру: предлагая ему целый спектр возможностей переиграть жизнь героя, она настойчиво напоминает ему об ограниченности такой возможности в реальности и о его собственной ограниченности, тем самым в целом отбивает в повествовании ритм необратимости, сталкивает фактуальное с контрфактуальным, увеличивая амплитуду колебания читательского переживания, но и сама по себе оказывается струной, натянутой между нарративами прошлого и нарративами будущего.

Библиография

- Зенкин С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: НЛЮ, 2018.
- Bode Ch, Dietrich R. Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-Historical Moment. B.; Boston: De Gruyter, 2013.
- Cameron A. Modular Narratives in Contemporary Cinema. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2008.
- Domsch S. Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games. B.; Boston: De Gruyter, 2013.
- Duarte G. Fractal Narrative: About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces. Bielefeld: transcript, 2014.
- Hermann M. Hollywood Goes Computer Game: Narrative Remediation in the Time-Loop Quests Groundhog Day and 12:01// Unnatural Narratives — Unnatural Narratology / J. Alber, R. Heinze (eds). B.: De Gruyter, 2011. P. 145–161.

- Hollywood Puzzle Films / W. Buckland (ed.). N.Y., L.: Routledge, 2014.
- Massumi B. The Autonomy of Affect // *Cultural Critique*. 1995. № 31. P. 83–109.
- Meifert-Menhard F. Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture // *Narrating Futures* / Ch. Bode (ed.). Vol. 2. B.; Boston: De Gruyter, 2013.
- Pethő A. Film in the Post-Media Age. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Richardson B. A Poetics of Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2019.
- Richardson B. Toward a Poetics of Multiversion Narratives // *Fabula*. 19.11.2023. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document11181.php>.
- Schenk S. Running and Clicking: Future Narratives in Film. B.; Boston: De Gruyter, 2013.
- Schober R. Spider Web, Labyrinth, Tightrope Walk: Networks in US American Literature and Culture. B.; Boston: De Gruyter, 2023.

TIME, FORWARD: IRREVERSIBLE EVENTS, AFFECT, AND FUTURE NARRATIVES

DINA SHULYATYEVA. National Research University Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, dshulyatyeva@hse.ru.

Keywords: future narratives; forking-path narrative; event; affect; counterfactuality; alternative possible worlds; Paul Auster.

Contemporary fiction and film are full of complex narrative forms. They attempt to make readers' and viewers' experience more perplexed, while also challenging and redefining the basic elements of narrative. The forking-path narrative also highlights the complexity of contemporary narrative forms: it presents a storyworld which encompasses multiple possible alternative worlds. Events within it can be either reversible or irreversible, and each time they remain unpredictable to the reader.

The author examines the irreversibility of events in forking-path narratives on the example of the Paul Auster's novel *4321*. While reversibility of events emphasizes that the fabula can be changed in each storyline and, as a result, it becomes multiversion, irreversibility of events instead has a different effect. Irreversible events operate in forking-path narratives on the principle of repetition: they invariably recur in each storyline, and this recurrence enhances (more frequently a tragic) experience. The recurrence of irreversible events also creates a specific rhythm within the narrative. Such rhythmic patterns emerge at the narrative level and have a major role in shaping the reader's experience, requiring bodily response, i.e. potentially resulting in bodily feelings. It constructs a mimesis which can be understood as "carnal" (in terms of Vivian Sobchack), with less mediation between storyworld and reader reality. The experience generated by irreversible events conflicts with another, shaped by reversible events, and together they generate the effect of a chaotic temporal movement, typical for narratives that can be regarded as "unruly" and "extreme," with a versatile (and simultaneous) impact on the reader.

DOI: 10.17323/0869-5377-2024-2-219-232

References

- Bode Ch, Dietrich R. *Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-Historical Moment*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013.
- Cameron A. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, New-York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Domsch S. *Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013.
- Duarte G. *Fractal Narrative: About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces*, Bielefeld, transcript, 2014.
- Hermann M. Hollywood Goes Computer Game: Narrative Remediation in the Time-Loop Quests Groundhog Day and 12:01. *Unnatural Narratives — Unnatural Narratology* (eds. J. Alber, R. Heinze), Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 145–161.
- Hollywood Puzzle Films* (ed. W. Buckland), New-York, London, Routledge, 2014.
- Massumi B. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 1995, no. 31, pp. 83–109.
- Meifert-Menhard F. Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture. *Narrating Futures* (ed. Ch. Bode), vol. 2, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013.
- Pethő A. *Film in the Post-Media Age*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

- Richardson B. *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives*, Columbus, OH, The Ohio State University Press, 2019.
- Richardson B. Toward a Poetics of Multiversion Narratives. *Fabula*, November 11, 2023. Available at: <https://www.fabula.org/colloques/document11181.php>.
- Schenk S. *Running and Clicking: Future Narratives in Film*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013.
- Schober R. *Spider Web, Labyrinth, Tightrope Walk: Networks in US American Literature and Culture*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2023.
- Zenkin S. *Teoriia literatury: problemy i rezul'taty* [Theory of Literature: Issues and Findings], Moscow, NLO.