

Дина Шулятьева

Узел, поворотный момент и нарративы будущего:

НА ПЕРЕПУТЬЕ МЕЖДУ ИНТЕРАКТИВНЫМИ
И НЕИНТЕРАКТИВНЫМИ ФОРМАМИ

Dina Shulyatyeva

Nodal Point, Turning Point, and Future Narratives: between Interactive and Non-interactive Forms

Дина Шулятьева

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», доцент; кандидат
филологических наук
dshulyatyeva@hse.ru.

Dina Shulyatyeva

PhD; Associate Professor, HSE University
dshulyatyeva@hse.ru.

Ключевые слова: узел, поворотный момент, кардинальные функции, филлеры, разветвленное повествование, нарративы будущего, интерпассивность, интерактивность

Keywords: nodal points, turning points, cardinal functions, fillers, forking-path narrative, future narrative, interpassivity, interactivity

УДК: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_242

UDC: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_242

В статье рассмотрена специфика разветвленно-го нарратива и нарратива-мозаики (на материале литературы и кино рубежа XX и XXI веков). Они включают в себя «узловые точки», унаследованные у интерактивных повествований, но сохраняют и «поворотные моменты», характерные для повествований традиционных. Они сочетают нарративную и игровую логику, колеблются между нарративами прошлого и будущего. Узлы в их структуре меняют свои функции. Поворотные моменты в разветвленном нарративе вовлекают читателя в «бурный поток возбужденного действия», а в нарративе-мозаике — погружают в переживание событий, происходящих «езде и сразу». Часть традиционных читательских функций такие нарративы берут на себя, потому что интерактивность в них сменяется интерпассивностью: читатель делегирует часть своих возможностей повествованию, а оно, в свою очередь, отдает ему право актуализировать один из предложенных вариантов событий.

The article examines forking-path narratives and mosaic narratives in contemporary fiction and film and their affordances: they include elements such as «nodal points» inherited from interactive narratives, but also retain the «turning points» typical for traditional narratives. They combine narrative and game logic, oscillate between «future» and «past» narratives. Nodes in their structure change functions. «Turning points» in forking-path narratives involve the reader in «a flux of activity and agitation», while in mosaic narratives they produce the effect that events occur «everywhere all at once». Interactivity in these forms is replaced by interpassivity: the reader delegates part of his functions to the narrative, which in turn, gives him the right to actualize one of the versions of events.

Нарративы будущего

«Нарративы будущего» — так исследователи К. Боде, Р. Дитрих, Ф. Майферт-Менхард, С. Домш и К. Сингльс называют тип повествования, получающий пространство в самых разных нарративных медиа (литература, кино, видеоигры) на рубеже XX и XXI веков. Нарративы будущего они противопоставляют

нарративам прошлого, под последними понимая повествование в его традиционном определении — как рассказ об уже произошедшем, о том, что уже завершено. В отличие от традиционных повествований, нарративы будущего делают ставку на незавершенность рассказываемой истории и на проблематизацию выбора как специфической активности читателя: ведь повлиять можно только на то, что еще не свершилось, и потому создание или имитация незавершенности события в нарративе — один из ключевых инструментов вовлечения читателя и зрителя, создания у него возможности или иллюзии выбора, активизации у него (в процессе чтения) того, что другие исследователи называют «опциональным мышлением»¹.

Нарративы будущего, согласно исследователям, предполагают экспликацию альтернативных версий развития событий — и этим тоже отличаются от традиционных повествований. Традиционные повествования, как отмечали и прежде ученые самых разных направлений (К. Бремон, Р. Барт, Ц. Тодоров, У. Лабов, П. Рикёр, Дж. Принс, Х. Данненберг и др.), лишь указывают на возможность иного варианта развития действия — но не предъявляют эти варианты в развернутой форме читателю или зрителю.

Бодде отмечает, что нарративы прошлого потому имеют дело с однолинейным повествованием, а нарративы будущего — с многолинейным². Но эта формулировка требует, как кажется, уточнения: традиционные повествования тоже могут быть многолинейными (то есть предлагать несколько сюжетных линий), отличает их от «нарративов будущего» скорее другое: характер соотношения этих линий. «Нарративы будущего» потому не только многолинейны, но и многоверсионны (*multiversion*) — на такую специфику современных повествований указывает Б. Ричардсон³. Они, по Ричардсону, отличаются от традиционных повествований тем, что предлагают теперь «рекурсивные, разветвленные» фабулы⁴, соотношение линий внутри которых усложнено.

Но нарративы будущего отличны от нарративов прошлого и в другом: они, утверждает Бодде, обязательно содержат в себе особый структурный элемент, который исследователи определяют как «узел». Бодде постулирует: если в повествовании есть узел, то перед нами — нарратив будущего⁵. Они встречаются в повествованиях как интерактивных, так и неинтерактивных: в видеоиграх, в литературе и в кино — сфера их распространения в современных нарративах обширна. Но что это такое — повествовательный «узел»?

Узел (*node*) определяется как точка, из которой расходятся разные варианты развития событий. Вариантов может быть два — и тогда узел в строгом смысле станет «точкой бифуркации», предполагая два «продолжения»; но вариантов может быть и больше — при этом их количество в любом случае ограничено. Узел — теперь — становится основным элементом повествования, наделяя его интерактивностью как свойством, воплощая в себе игровую логику

-
- 1 Shaul N.B. Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies. New York: Bergahn Books, 2015.
 - 2 Bode C., Dietrich R. Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-historical Moment. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. P. 16–17.
 - 3 Richardson B. Toward a Poetics of Multiversion Narratives // Fabula. 2023 (URL: <http://www.fabula.org/lodel/colloques/index.php?id=11181>).
 - 4 Richardson B. A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus: Ohio University Press, 2019. P. 133.
 - 5 Bode C., Dietrich R. Future Narratives. P. 1–2.

нарратива. И потому узел исследователи противопоставляют повествовательным событиям: если последние (в самом общем смысле) фиксируют значимые изменения, происходящие в повествовательном мире, то узлы только предваряют эти события и «подготавливают» их, указывая читателю/зрителю/игроку на необходимость сделать тот или иной выбор. Сам выбор, который будет совершен пользователем или произойдет при его бездействии, и станет событием, тогда как узлы фиксируют лишь момент, когда этот выбор должен произойти. Такой непосредственно осуществляемый пользователем выбор возможен, конечно, лишь в интерактивных формах повествования — в них и получают распространение узлы прежде всего. Без них трудно себе представить функционирование книг-игр, эргодической литературы, гипертекстовой литературы, видеоигр, интерактивных фильмов — на них потому и концентрируются представители исследовательской группы «Нарративы будущего», реже рассматривая неинтерактивные повествования. Функционирование узлов (как и в целом повествования) в интерактивных и в неинтерактивных формах, однако, должно различаться.

Исследования неинтерактивных литературных «нарративов будущего» по-прежнему немногочисленны. Так, в продолжение уже вышедших монографий Ф. Майферт-Менхард обращается к рассмотрению функционирования узлов в современных романах Дж. Уинтерсон, К. Гебауэр анализирует с этой точки зрения роман «В скорлупе» И. Макьюэна, Дж. Шанахан рассматривает роман «Облачный атлас» Д. Митчелла, а Дж. М. Гурр — литературные эссе «Слой Лос-Анджелеса» Н. Клейна, являющиеся частью мультимедийного проекта⁶. На первый взгляд, такие повествования — неинтерактивные⁷, то есть не дающие возможности читателю непосредственно влиять на сюжет, рассказывающие об уже завершившихся событиях, включающие фигуру нарратора (в отличие от видеоигровых повествований) и пр. Но при всей внешней традиционности они все-таки обнаруживают влияние и интерактивных форм, и проникающей таким образом в повествование игровой логики — и потому соотносимы с «нарративами будущего», и даже демонстрируют, как современный цифровой контекст, актуализирующий интерактивные нарративы, трансформирует и нарративы более привычные — традиционные.

Разветвленный нарратив и нарратив-мозаика

Такие «узлы» задействованы в разных типах современных нарративов, среди них — разветвленный нарратив и нарратив-мозаика.

-
- 6 *Meifert-Menhard F.* A Non-Narratable Future? Narrating Climate Change in Contemporary Forms of Storytelling // *Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research.* 2020. № 9.1. P. 52–67; *Gebauer C.* Making Time: World Construction in the Present-Tense Novel. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021; *Shanahan J.* Digital Transcendentalism in David Mitchell's *Cloud Atlas* // *Criticism.* 2016. № 58 (1). P. 115–145; *Gurr J.M.* Norman M. Klein's «Bleeding Through: Layers of Los Angeles»: An Updated Edition 20 Years Later. Bielefeld: transcript Verlag, 2023.
- 7 В интерактивном контексте специфика функционирования узловых повествования подробно рассмотрена, например, в коллективной монографии под редакцией М. Гришаковой и М. Поулаки: *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution* / Ed. by M. Grishakova, M. Poulaki. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

Разветвленный нарратив (*forking-path narrative*) получает свое название вслед за «Садом расходящихся тропок» Х.-Л. Борхеса. Элементы разветвления можно заметить и в более ранних литературных произведениях (среди которых парадигматическое — «Рождественская песнь» Ч. Диккенса), размышление о разветвлении встречается и у О'Генри («Дороги судьбы»), и у Р. Фроста («Невыбранная дорога»). Разветвление, наконец, привлекает особое внимание писателей «после Борхеса»: так возникают нарративные эксперименты Р. Кувера («Бибиситтер»), Дж. Фаулза («Женщина французского лейтенанта»), К. Гримвуда («Повторение») и др. Разветвленная форма и примыкает к «нарративам будущего», и отлична от них: предлагая читателю несколько вариантов жизни одного и того же героя, она неизбежно ставит акцент на «точке бифуркации» — той точке, из которой и расходятся эти «тропки» героя, его пути, варианты его судьбы. В этом разветвленная форма совпадает с определением «нарративов будущего» и отличается от традиционных повествований. Но с последними она тоже схожа: тем, что ограничивает возможность непосредственного выбора, открытого для читателя, тем, что оставляет этот выбор на откуп его собственному воображению (как бывало и прежде в традиционных нарративах). Разветвленная форма раскачивается между нарративной логикой и логикой игровой, балансируя тем самым между «нарративами прошлого» и «будущего», колеблется между экспликацией альтернативных версий развития событий и их импликацией. Она демонстрирует, как повествовательность, испытывая влияние интерактивных форм, меняется на наших глазах.

Художественная практика тоже не отстает от теории, и в последнее десятилетие в свет выходят сразу несколько романов, воплощающих модель разветвления теперь уже не в кино, а в литературе. Среди них — «4321» (2017) Пола Остера, «Жизнь после жизни» (2013) Кейт Аткинсон, «Хвали день к вечеру» (2012) Дженни Эрпенбек, «Три версии нас» (2015) Лоры Барнетт и др. Все они представляют сразу несколько версий случившегося и все они что-то берут от интерактивных форм, сохраняя — в другом — принципы функционирования неинтерактивного повествования.

Нарратив-мозаика тоже получает распространение в литературе и в кино последних десятилетий. Этот тип нарратива включает в себя сразу множество фабульных линий, на первый взгляд слабо связанных между собой. Они нередко все-таки сходятся в одной точке, но таких точек может быть и несколько на весь роман или фильм; они могут быть эксплицированы или скрыты, доступны читателю или ускользать от него. Такой тип нарратива получает разные именованья: Д. Бордуэлл назовет его *converging-fates*⁸, М. Ямпольский говорит о «сходящихся тропинках»⁹. Его называют и «узловым», и, конечно, не случайно: в таком типе нарративов, как и в разветвленном, начинают действовать «узловые точки» — сближая его с «нарративами будущего» и отличая от «нарративов прошлого». Такой тип нарратива встречается в романах Д. Митчелла («Облачный атлас»), в фильмах А. Иньярриту («21 грамм», 2003; «Вавилон», 2006), М. Ханеке («71 фрагмент хронологии случайностей», 1994), но

8 *Bordwell D. The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006. P. 97–102.*

9 *Ямпольский М.Б. Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 622.*

оказывается востребованным и в русскоязычной литературе — например, в романе С. Кузнецова «Калейдоскоп. Расходные материалы» (2016).

Разветвленный нарратив и нарратив-мозаика отличны друг от друга, но и обладают рядом сходств. И тот, и другой многолинейны: включают в себя несколько фабульных линий, в целом автономных друг от друга, не пересекающихся с точки зрения событийности. Разветвленный нарратив рассказывает о нескольких версиях жизни одного и того же героя, о которых при этом не знает сам герой. Нарратив-мозаика рассказывает о разных персонажах, но они друг с другом не знакомы и (по большей части) никак не связаны. И тот, и другой тип нарратива специфичен собственной «избыточностью»: в разветвленной форме — это не одна, а сразу несколько жизней; в мозаике — несколько десятков фабульных линий. И для одного, и для другого характерна фабульная дискретность, и при этом обе нарративные формы переключаются «ответственность» за соединение этих линий между собой, их соотнесение и пересечение на читателя. Потому и тот, и другой тип нередко характеризуется исследователями как «сложный» (*complex*). Эта сложность заключена в той «нагрузке», которая возлагается этими нарративами на читателя: если герой не знает о других своих жизнях, то читатель знает обо всех сразу, вынужден «сталкиваться» с теми же второстепенными персонажами в их теперь другой, альтернативной версии, неизбежно узнавать их, но и пытаться различить. Нарратив-мозаика тоже озадачивает читателя: вроде бы теперь герои (в отдельных линиях) все разные, но отношения между ними, связи, нити, их соединяющие, совершенно не ясны, невидимы, ускользают от читателя. И тот, и другой тип нарративов, таким образом, подвергает читательское восприятие испытанию: избытком информации, персонажей, событий; требует от читателя концентрации, но неизбежно и дезориентирует его. Один на двоих у этих форм — «узел», тот повествовательный элемент, который отличает теперь уже эти две формы от нарративов предшествующих эпох.

Мы рассмотрим функционирование «узлов» в двух этих формах: на примере романа П. Остера «4321» и на примере романа С. Кузнецова «Калейдоскоп».

Романы многое объединяет: и время написания (2017 и 2016 годы), и особый интерес к «расходящимся тропкам» Х.-Л. Борхеса, и заигрывание с постмодернистской эстетикой, и игра с читательским воображением при помощи интертекстов и скрытой интерактивности. Они специфичны и демонстративной проблематизацией нарративной формы: ее явным усложнением. Оба романа избыточны, многолинейны, каждый из них насчитывает несколько десятков персонажей, связи между которыми не всегда ясны читателю.

Для Остера характерен активный диалог с североамериканской литературой, но, конечно, не с ней одной: его собственная литературная карта включает в себя сразу несколько континентов, потому в его романе мы находим и следы латиноамериканских писателей, и, конечно, французов. Остер и сам переводил французскую поэзию, франко-американский диалог — примета его прозы. Но в диалогическое поле его романа включена не только литература, но и кино — потому неудивительно, что свой разветвленный роман «4321» он пишет под влиянием фильма «Случай» (1981) К. Кесьлёвского, тоже «разветвленного». В «4321» мы встречаем аллюзии и к другим работам польского режиссера, а в фильме собственном («Внутренняя жизнь Мартина Фроста», 2007) Остер снимет ту же актрису (Ирен Жакоб), что не единожды снимал Кесьлёвский.

Роман С. Кузнецова «Калейдоскоп» тоже и «диалогичен», и подчеркнута интертекстуальность: на это указывает и метафора, вынесенная в его заглавие. Он и впрямь втягивает в себя обширный литературный канон, но все-таки ограничивается «большим» XX веком (действия романа происходят с 1885 по 2013 годы). В этом временном туннеле и обитают его герои, хотя читателю очень быстро становится очевидно, что выбранный автором туннель — безразмерно широк и почти не знает национальных и языковых границ. В ряд авторов-«собеседников», с которыми «говорит» роман, включены и писатели русского зарубежья: и неудивительно, ведь немало в романе героев-эмигрантов, да и просто странников, переступающих, как через порог, пространственные и временные границы. Интертекстуальный диалог с авторами-предшественниками у Кузнецова при этом отличен от остеровского. В романе Остера обилие чужой речи подчиняется его собственному письму, втянуто в его стилистическую логику и не выбивается из нее, мимикрирует (оттого, может быть, у Остера отдельные цитаты выделены курсивом, чтобы дать их различить читателю). У Кузнецова все иначе: целые главы стилизованы под чужое письмо (того или иного писателя), да так, что создается впечатление, как будто нарратор за нас с вами, за его читателей, прочитал эту прозу XX века и теперь переводит ее для нас — уже на другой язык.

Узел

Спецификой этих двух нарративов становится наличие в них, наряду с привычными повествовательными событиями, особых элементов — узлов. Разветвленный нарратив не является интерактивным, но «точки бифуркации» или «моменты выбора» он обозначает. Более того: такие нарративные узлы становятся «несущей конструкцией» для разветвленного повествования, поскольку оно предполагает неоднократное возвращение к «развилке», к той точке, из которой и расходятся вариации жизни героя.

Узлы задействованы и в нарративе-мозаике, но они представляют собой не точку, из которой расходятся тропки, а момент, в которой эти тропки сходятся. Без них нарратив-мозаику представить тоже нельзя: разрозненность фабульных линий, их демонстративное отличие друг от друга только и может скрепляться (хоть и имплицитно) такими моментами, фиксирующими пересечение героев, событий, нарративных «энергий».

Как и в интерактивных формах, в разветвленном повествовании узлы не становятся событием, а только предшествуют ему: вот, например, в фильме «Случай» К. Кесьлёвского главный герой Витек бежит по перрону, отчаянно пытаясь успеть на уходящий поезд. Этот бег по перрону в фильме повторится трижды, и каждый раз будет возвращать зрителя к развилке, к этой точке бифуркации, из которой затем разойдутся в разные стороны три несовместимых друг с другом варианта его жизни. Сам бег по перрону — не событие, он ничего не меняет, меняет его жизнь то, что произойдет дальше (ведь бежит в каждом случае он одинаково быстро): успеет он или нет. В этом узлы в разветвленном повествовании явно совпадают с тем, что происходит в интерактивных формах, но предполагают и отличия. Если в интерактивных формах узел сигнализирует читателю о необходимости сделать выбор, и выбор этот читателем совершается, то узел в разветвленном повествовании функционирует иначе:

выбор не делает ни читатель (как происходит в интерактивных формах), ни даже сам герой (как в традиционных повествованиях). Узел в разветвленном повествовании, получается, трансформируется из момента выбора (его-то в данном случае никто не совершает) в момент изменения (непредсказуемого и непреднамеренного), по-прежнему предвещающий дальнейшие события.

В романе Остера, который был вдохновлен фильмом Кесьлёвского, такая конструкция еще больше усложнена: роман предлагает не только четыре версии жизни одного и того же героя, но и делит каждую на множество частей, последовательно — этап за этапом — предлагая читателю вариации. Так, узлов в повествовании Остера оказывается куда больше, они тоже предвещают дальнейшие «варьирующиеся» события: погибнет отец главного героя при пожаре в собственном магазине или останется жив, или пожар и вовсе не произойдет; попадет главный герой на Вьетнамскую войну или избежит этой участи; станет он кинокритиком, или писателем, или художником; где и с кем он будет жить — все эти развилки (а их великое множество) в романе предвещаются узлами, которые, в отличие от схожей структуры в фильме Кесьлёвского, оказываются в меньшей степени заметны читателю, хоть и присутствуют, поскольку вплотную сближаются с другим неотъемлемым элементом разветвленного повествования — «поворотными моментами».

Конструкция в романе Остера усложнена и тем, что узлы используются не только для выстраивания сюжетной линии главного героя: на развилках оказываются и другие, второстепенные персонажи. Эти пересечения-встречи — мгновенные, но они — тоже узлы в этом повествовании. Они запускают механизм варьирования и изменения — теперь уже чужих судеб.

Использование узлов в разветвленном повествовании связано и у Кесьлевского, и у Остера с проблематизацией случая, на что указывает название фильма у одного и обильные размышления о случайности в романах (в том числе предшествующих «4321») — у другого.

В интервью Остер не раз говорил: меня всегда интересовало, что управляет жизнями людей, чему подчиняется их выбор, что на этот выбор влияет; я склонен думать, что жесткой связи нет, что многое определяет случай. Действительно, и в его ранних романах, и в фильмах этого периода ответ на подобный вопрос будет даваться неоднозначно. Нет причин и следствий, нет детерминации, нет пути, который можно просчитать, есть случай, есть кайрос — особый тип времени и момента, который нужно умудриться поймать, не пропустить, то изменение, что человеку не подчиняется и не рационализируется, зато способно свести его с линейного пути на гораздо более многолинейный и разветвленный. У Остера, как и у его режиссеров-современников, именно это и происходит: в разветвленной форме на первом плане оказывается узел — момент, способный изменить все, но не подчиняющийся ни герою, ни читателю, не контролируемый, не предсказуемый, с трудом (да или вовсе не) познаваемый.

В «ответе» на вопрос, который задает Остер, отыщется и разоблачение той иллюзорности традиционного повествования, о которой писал еще Р. Барт, анализируя специфику нарративной логики. «После» необязательно «вследствие», скажет он¹⁰, указывая на эту иллюзорность, а разветвленное повество-

10 Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 398.

вание эту проблематику подхватит, предлагая событиям иную связность, героям — иной механизм действия и развития, читателю и зрителю — иной, менее детерминированный и предсказуемый опыт.

Если узлы в интерактивных формах чаще связаны со «способностью к действию» и «необходимостью совершать выбор», то в разветвленном нарративе они функционируют иначе: они отказывают в такой способности читателю (и герою), попутно снимая с него и такие обязанности.

Если в разветвленном нарративе узлы открывают пути, по которым может пройти герой, сигнализируют об изменении, которое вот-вот должно произойти, то в нарративе-мозаике они функционируют иначе: они появляются не «до» событий, а сразу «после» — когда разные фабульные линии сойдутся. Узлы в нарративе-мозаике этим и отличны от их функционирования в разветвленном нарративе: они фиксируют не момент изменения, но момент соединения двух нарративных энергий, двух фабульных линий, двух «миров», стоящих за каждым из героев. Эти моменты, как и в разветвленном нарративе, невозможно предугадать читателю: они тоже потому проблематизируют случайность, разрывают привычные каузальные связи. Но, в отличие от разветвленной формы, в мозаике они куда более имплицитны: среди нескольких десятков разных персонажей, наполняющих разновременные и разнопространственные фабульные линии, нетрудно и пропустить такую встречу одного «мира» (прежде описанного) и другого. Узлы в нарративе-мозаике действуют в отложенном режиме: сначала разъединенные линии предъявляются читателю, и выбор предлагается ему — как их соотнести, переплести, где обнаружить точки пересечения. Затем этот выбор делает само повествование, при помощи узла обозначая момент соединения — никак не зависящий теперь ни от героя, ни от читателя.

Функционирование узлов в нарративе-мозаике тоже связано с проблематизацией и выбора, и альтернатив: размышление о них не чуждо и «мозаике». Появление одних и тех же героев в разных сюжетах, «мирах», десятилетиях и пространствах указывает на их возможные, иные, альтернативные судьбы, на события, которые не свершились в пределах их собственных сюжетных линий. В романе С. Кузнецова нередко обнажается этот прием. Так, например, в первой главе о герое говорится: «Пройдет много лет, и Миша — тогда уже Михаил, а возможно Михаэль, Майк или Мишель — будет вспоминать эту ночь». Это будущее героя читателю заведомо неизвестно, и он не знает, наступит ли этот «момент соединения» одной линии с другой в следующей главе или не наступит уже никогда: будет ли возможна жизнь героя в иной стране, в иное десятилетие, или она прервется, так ничего и не рассказав (толком) о себе. Отложенная «сила» таких узловых точек потому создает для читателя в нарративе-мозаике переживание «долгого прощания»: переходя от одной главы к другой, от одной фабульной линии к другой, он и расстается со всеми героями, чтобы узнать иных, и по-прежнему ждет этого возможного момента встречи. Узлы в нарративе-мозаике потому иначе, чем в разветвленном нарративе, проблематизируют «возможное» и «неслучившееся». В разветвленном нарративе узел открывает этот веер возможностей перед читателем, нарратив-мозаика лишь обещает ему такую «встречу», которая может и не свершиться.

Узлы в этих двух типах нарративов, хоть и структурируют повествование, отказывают ему (в этих элементах) в установлении причинно-следственных связей, скорее указывая читателю на те моменты, в которых от него (и от ге-

роя) ничего не зависит, в которых все свершается по иной воле, а в игру вступают иные силы. «Выбор» же предъявляют читателю и герою в этих нарративах поворотные моменты — и этим такие повествования тоже отличаются от интерактивных форм.

Поворотный момент

Узлы в разветвленном нарративе и в нарративе-мозаике соседствуют с поворотными моментами: первые открывают возможности, вторые — одну из них актуализируют; первые не являются событиями, вторые — являются; первые, как следствие, не включены в фабулу, вторые — ее составные элементы.

Еще К. Бремон отмечал, что повествовательная логика предполагает отбор одного события из множества его вариантов; Барт определял «кардинальные функции» с точки зрения их способности открывать (для читателя) альтернативные варианты развития событий¹¹. С. Чэтмен, вслед за ним, называл такие события «ядрами» (рассматривая уже не только литературные, но и кинематографические нарративы), а Ф. Моретти, анализируя реалистический роман XIX века, — «поворотными моментами»¹². Функционирование поворотных моментов в традиционном повествовании потому всегда так или иначе связано с идеей альтернативного варианта развития событий: самими поворотными моментами эти альтернативы имплицитно (в отличие от узлов, эти возможности открывающие), но при этом отдаются на откуп читательскому воображению.

В структуру разветвленного нарратива включены и узлы, и поворотные моменты, и такое соседство впечатляет: читателю одновременно (за счет разных повествовательных элементов) предлагается и открытое, множественное, неопределенное, лишь возможное будущее, и — вместе с ним — актуализованное, случающееся, отобранное из множества вариантов.

Наличие узлов в разветвленном повествовании — примета «нарративов будущего», тогда как сохранение в нем (наряду с узлами) поворотных моментов — наследие традиционных повествований. Но традиционные повествования, наряду с поворотными моментами, включают в себя и иной тип событийности, который Барт называл функциями-катализаторами, Чэтмен — спутниками, а Моретти (вслед за ними) — филлерами¹³.

Если поворотные моменты составляют основу фабулы, то филлеры могут быть «исключены» из повествования, не повредив при этом фабулы. Филлеры, как подчеркивает Чэтмен, не предлагают выбора (ни герою, ни читателю), они расширяют и уточняют тот выбор, который обозначен поворотным моментом.

11 Бремон К. Логика повествовательных возможностей / Пер. с фр. Н.Л. Разгон // Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972. С. 109; Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 398.

12 Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978. P. 32; Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой / Пер. с англ. И. Кушнарева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 102.

13 Барт Р. Введение в структурный анализ. С. 398–399; Chatman S. Story and Discourse. P. 54; Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. С. 102. В русском переводе книги Моретти филлеры названы «балластом».

Поворотные моменты могут существовать без филлеров, а филлеры — нет, заключает он¹⁴. В реалистическом романе XIX века, который рассматривает Моретти, поворотных моментов становится все меньше и меньше, тогда как филлеры, составляющие «фон», выходят на первый план, тесня кардинальную событийность. Балласт, таким образом, избыточен в реалистическом романе, и этой избыточностью, по-видимому, и производящей эффект реального, притягателен и интересен.

И в разветвленном нарративе, и в нарративе-мозаике поворотные моменты соседствуют и с узлами, и с филлерами. Но как соотносятся с последними?

Бурный поток возбужденного действия

Если узел открывает в разветвленном нарративе множественное возможное будущее героя, то поворотный момент только усиливает этот эффект множественности, явно преобладая над филлерами. Если в романе XIX века, как это описывал Моретти, поворотные моменты нередко «тонут» в филлерах, то в разветвленном повествовании утонуть им не удастся — они «подсвечены» возвращением к этому событию, которое каждый раз может варьироваться (в одной версии герой погибает, в другой — жив; в одной его отец оказывается жертвой ограбления, в другой — спасен; в одной герой вынужден уехать из города, в другой — остается в нем; в одной его близкие расходятся, в другой — сходятся и пр.). Поворотные моменты в разветвленном нарративе потому работают с утроенной силой: сколько вариаций, столько и возвращений к событиям, определяющим жизнь героя, меняющим потому и фабулу в повествовании. Поворотные моменты таким способом перетягивают внимание читателя на себя: и собственной подвижностью (постоянной изменчивостью фабулы), но и количеством. Теперь все повествование полно ими — и существенно теснит «фон». Развилка может подстергать на каждом углу (и таки подстергает!), а обильным диалогам, неспешным обедам, вальяжным прогулкам, кажется, совсем нет места. Обильная событийность в повествовании лишь прикидывается балластом: в действительности, большая часть описанных событий, как и подобает кардинальным функциям по Барту, несет с собой значение альтернативных путей, предлагает и предполагает развилку. Связь между событием и пучком следствий может быть мгновенной, а может быть — отложенной, но она всегда есть. Она-то и превращает кажущийся (или ожидаемый) событийный балласт в прибежище поворотных моментов.

Такая работа с поворотными моментами не только переполняет повествование и требует от читателя предельной концентрации, которая как будто бы и вовсе выше его человеческих возможностей. Поворотные моменты требуют особого внимания, каждый — продумывания иных (альтернативных) путей и возможностей. Они постоянно «дергают» читателя, создавая напряжение, переключают его от одного к другому, но и создают эффект разрыва — во временном и пространственном континууме повествовательного мира.

Вот герой Остера попадает в аварию (не по своей вине, а по вине разволнованной кузины), ломает руку. Что, казалось бы, наложенный гипс может

14 Chatman S. Story and Discourse. P. 54.

определить в его дальнейшей судьбе, как ее изменить? Повествование полнится событиями после аварии, ловко усиливающими эффект балласта: он падает в больницу, она тоже; она приходит в себя и чувствует себя виноватой; она звонит ему, он — своим родителям, он обижен, она просит прощения... Слезы, волнения, обиды, раскаяния только усиливают ощущение балласта. Отложенная сила поворотного момента раскрывается лишь в финале главы: сломанная рука, которая вот-вот да и заживет, не позволяет военкомату забрать героя в армию и отправить во Вьетнам. Малозначимое на первый взгляд происшествие превращается в поворотный момент, в действительности определяющий судьбу героя, отвечающий за его жизнь, и требует от читателя оглядки, сопоставления произошедшего в финале главы с тем, что случилось раньше, смены статуса этого события, на глазах превращающегося в кардинальное.

Этот пример примечателен: не только потому, что он демонстрирует, как событие, на первый взгляд являющееся филлером, становится в романе поворотным моментом, заставляя «концентрироваться» читателя еще больше. Этот пример показывает, как «момент» превращается в «длительность», поскольку распознается как «поворотный» не сразу: переживание этого события завершается только тогда, когда становится ясной связь между произошедшим (сломанной рукой) и его следствием (спасением жизни). Пружина переживания растягивается, фиксируется между этими двумя моментами, создавая переживание между ними, а затем выпускается из рук: так, «решающий момент» возникает скорее в воображении читателя, рожденный соотношением предшествующего события и его следствия, созданный «растянутой пружиной» и переозначиванием того, что уже произошло.

Размышляя о филлерах в реалистическом романе, Моретти писал: они проникают в сам ритм романа¹⁵. В разветвленном нарративе поворотные моменты тоже проникают в плоть романа и управляют его временной структурой — и так формируют для читателя особый опыт переживания этого романного времени, ставя его в положение того, кто должен одновременно следить за несколькими поворотными моментами в структуре повествования. Это не фон, не «балласт», не «тихая деятельность» (как ее описывал Моретти), каждое из событий может стать решающим моментом, и нередко им и становится, определяя дальнейший ход событий, происходящих с героем. Ни одно из них, исходя из их статуса (поворотного момента), читателю нельзя упустить: и одновременно не упустить их бывает подчас непросто, ведь статус такого события, как мы видели прежде, раскрывается не сразу, а предполагает отсрочку, необходимость мысленно возвращаться к нему, удерживая во внимании и в памяти то, что прежде казалось балластом. Читатель таким образом как будто бы погружается в состояние многозадачности, вынужденный следить за всем и сразу: за всеми событиями, каждое из которых может стать поворотным, за каждым следствием, которое может возникнуть (а может и не возникнуть!) в отложенном режиме, за каждой развилкой, появление которой тоже мало предсказуемо.

15 Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. С. 118.

Все везде и сразу

Совсем иначе дело обстоит в «Калейдоскопе» Кузнецова: филлерами полнится роман, да так, что поворотные моменты нетрудно и пропустить, не разглядеть. Линии разделены, но внутри них, кажется, все предопределено: новый год настает (глава «2013. Новогоднее»), старик умирает (глава «1885. Смерть старика»), Валентин гибнет («Все гибнет»), взрыв тоже происходит (как его ни понимай, «В ожидании взрыва»), и за сонмом действий, диалогов, фантазий, планов, намерений, желаний ничего не свершается, ничего не меняется. Или все-таки меняется?

Этот мерный ритм и вправду укачивает, как в поезде, метафора которого то и дело мелькает в романе: в поезде — вечная толчея и неразбериха, сочетание всего и вся, непредсказуемое, нелинейное, как в калейдоскопе или кино. И потому «тихой непрекращающейся деятельностью» такое нарративное устройство назвать тоже нельзя: плавность движения явно нарушается разрозненностью и разнородностью фабульных линий, которые отказываются выстраиваться в единую цепь, но предлагают «ажитацию» теперь читателю, приглашая его перемещаться от одного сюжетного центра к иному, от одного времени и одной страны — к иным. Эта разнородность усилена разноречием: в рассказ то и дело врывается невидимый собеседник (читатель, по-видимому), который устал только сидеть и слушать, которому тоже не терпится что-нибудь рассказать, и вот он уже отбирает слово у нарратора, переходя границу между реальностью и вымыслом. К этим маршрутам добавляются и другие: жанровые, интертекстуальные, всячески задействующие опыт и память читателя и только усиливающие потому производимый эффект: все происходит везде и сразу, и в многолинейной фабуле романа, и в пространстве письма, но и в воображении читателя при взаимодействии с таким нарративным миром. На обширную фабульную географию наслаивается «география» дискурсивная, потому действия для читателя происходят и в Шанхае, Нью-Йорке, Париже, австрийских Альпах, Петербурге, но и одновременно «у Ремарка», «у Борхеса», «у Пинчона», «у Газданова» — и на этих континентах тоже.

Фабульные линии предьявляются читателю последовательно (иначе в литературе и быть не может, в отличие от кино с его опцией полиэкрана), но, в нарушение хронологии и событийной связности, в конечном счете производят эффект одновременности. Читателю открывается расширенное время, в котором одновременно сразу несколько десятилетий оживают и приводятся в действие. Оно потому только притворяется размеренным и вялотекущим, а на поверку оказывается бурлящим, динамичным, сносящим читателя с ног так же, как и парижский потоп не дает исполниться мечтам героя в 4-й главе.

Узлы в нарративе-мозаике, как мы видели, обладают силой отложенного действия. Но также в нем действуют иногда и поворотные моменты, сближаясь в своих функциях с тем, как они действуют в разветвленном нарративе. В «Калейдоскопе», как было и у Остера, событие иногда тоже прикидывается филлером и только чуть позже превращается в поворотный момент. Так происходит в рассказе о Валентине Шестакове: он покинет Париж, переберется в Петербург, но вскорости вернется во французскую столицу. Он бредет по городу, вспоминает о том, что было с ним в этом городе во время потопа, подходит к мосту, вглядывается в реку, продолжает воспоминания. На этом глава

заканчивается, и последнее событие в ней не выглядит ничем особенным: у героя в Петербурге — устроенная жизнь, все, как, казалось бы, он и хочет; но уже на следующей странице, в своеобразном послесловии к этой главе мы все-таки узнаем, что с этого моста он сбросится и погибнет. События, которыми заканчивалась глава, будут оценены читателем теперь иначе.

И в «Калейдоскопе» Кузнецова, и в «4321» Остера филлеры и поворотные моменты нередко меняются местами, превращаются друг в друга, только усиливая для читателя — и в том, и в другом случае — переживание постоянных изменений, которые так трудно (невозможно?) контролировать, которые так часто не зависят ни от героев, ни от самого читателя, но все-таки оставляют ему возможность выбора.

Совпадения

Поворотными моментами в разветвленном нарративе нередко становятся встречи героя с другими персонажами: в этом случае они участвуют в создании повествовательных «совпадений». Этот момент пересечения нескольких энергий (персонажей, сюжетных линий) нередко переопределяет жизнь героя, меняет его принципиально, открывает ему ту самую альтернативную возможность (развития собственной судьбы), за которую он охотно хватается. Так происходит, например, в главе 2.3. романа Остера, когда мать героя повторно выходит замуж: ее новый муж и отчим главного героя — музыкальный критик, страстно увлеченный музыкой, живущий, в общем, в мире звуков, тональностей, ритмов и волн. В этот музыкальный мир он вовлекает и главного героя, и все следующие события демонстрируют нам, как случайная, казалось бы, и ничем не предопределенная встреча меняет героя до неузнаваемости: он сам становится знатоком музыки, меломаном, наполняет теперь уже собственный мир разноголосием и звучанием. Иные встречи действуют по тому же принципу: тетя Мильдред, университетская преподавательница и интеллектуалка, превращает его в профессионального читателя и затем переводчика, тем самым переопределяя его судьбу; возлюбленная Эми — в одной из линий политическая и гражданская активистка — наделяет его собственными убеждениями, так он сам становится активистом; дружба с Джимом заражает его интересом к Франции, в которой он впоследствии оказывается и проводит часть своей взрослой жизни, становясь кинокритиком и уделяя особое внимание в своих исследованиях фильмам французской новой волны. Повествование наполнено такими встречами, каждая из которых принципиально меняет героя: его взгляды, интересы, увлечения, но и развитие его жизни; эти встречи потому можно назвать поворотными моментами: они перезаписывают жизнь главного героя, «ветвят» ее еще больше, чем на то способно разветвленное повествование в его базовой настройке. Герой повторяет других и сам потому отчасти становится каждым из тех, с кем встретился¹⁶: так, собирая себя по час-

16 Однажды в романе повествователь сам указывает на подобную подвижность «я» главного героя, не эксплицируя, впрочем, повествовательный механизм, который только усиливает этот «кристаллический» эффект: «и всякий раз, когда он оказывался рядом с кем-то другим, он и сам становился иным. С открытым экстравертом вроде Ноя он себя чувствовал тихим и замкнутым. С личностью робкой и настороженной,

тям в каждой из представленных линий, он превращается в «магический кристалл», каждая грань которого принадлежит и ему самому, но одновременно и кому-то другому¹⁷, «голос» которого звучит в нем самом и не может быть от него отторгнут. Так, «я» героя, его формирование, развитие, постепенное складывание собирается из «я» других, но и находится в постоянном движении и перезаписывании, подчиняя свой ход и переплавление встречам-моментам, наполняющим разветвленное повествование.

Совпадения в нарративе-мозаике, конечно, тоже присутствуют, но действуют иначе. Они размечены в повествовании «узловыми точками», они обеспечивают читателю узнавание героев, которых он уже узнал прежде (в других фабульных линиях) и которые теперь к нему возвращаются. Так происходит, например, с Николаем из романа «Калейдоскоп», кузеном Валентина Шестакова и «позором семьи». Он ненадолго появляется в 3-й главе — в роли мимолетного возлюбленного, а затем, как тень, как призрак, мелькает в начале 4-й: только будучи увиденным Валентином (главным героем главы), он исчезает из комнаты. С ним Валентин вновь встретится — уже в конце этой фабульной линии, этот момент и станет совпадением, его и зафиксирует «узловая точка». Две линии, прежде не связанные для читателя, теперь сойдутся; чтобы, конечно, разойтись вновь, как тропки. Николай больше не появится ни в одной из последующих 28 глав романа, он вновь превратится в «тень», исчезнет из всех фабульных линий сразу. А путь Валентина по «Калейдоскопу» продолжится, хотя и этот герой тоже в чем-то превратится в «тень»: в 4-й главе, едва начав действовать, он погибает, и в последующих главах будет появляться лишь в воспоминаниях других персонажей. Он, его «я», таким образом, как это происходит и в разветвленном нарративе, будет складываться из этих «других», из их голосов, речи, мыслей. Он будет отражаться в них и собираться по частям, как мозаика, для читателя. Эти узловые моменты в нарративе-мозаике и есть совпадения, но они являются таковыми только для читателя, действуя, таким образом, не столько на уровне фабулы (фабула у каждой линия своя), но на уровне соотнесения этих линий читателем.

Или так: совпадения в нарративе-мозаике могут быть и вовсе незаметными, скрытыми от читателя. Они теперь не в гуще поворотных моментов, они тонут в филлерах, наводняющих каждую из фабульных линий.

Герои только и делают, что действуют, причем везде и всюду, и одновременно: в каких угодно странах, в любых десятилетиях, в разнообразных к тому

вроде Анн Бродской, он ощущал себя громким и грубым, а чтобы преодолеть неловкость ее долгих молчаний, всегда слишком много разговаривал. Люди без чувства юмора превращали его в остряка. Сообразительные шуты — в тупого тугодума. А еще были такие, кто, казалось, обладает властью вовлекать его в свое поле тяготения и заставлять его вести себя так же, как и они» (*Остер П.* 4321 / Пер. с англ. М.В. Немцова. М.: Эксмо, 2021. С. 278–279).

17 Такая работа с конструированием «я» героя в разветвленном повествовании напоминает то, как Чак Клоуз — современный художник-гиперреалист — создавал собственные автопортреты. Особенность его техники состояла в фотографическом эффекте, но и не только в этом: его автопортреты — при всей вполне внятной, фотографической узнаваемости их героя — всегда состоят из множества (сотен, тысяч) «ячеек», каждую из которых он закрашивал отдельно. «Сетчатость» его автопортретов не препятствует его узнаванию, не блокирует доступ к лицу, которое изображает, но остается ощутимой и заметной, тем самым подчеркивая эту множественность «лица» (а вместе с ним и «я»), которую он демонстрирует своему зрителю.

же жанрах. Но несущей конструкции фабулы — тех самых поворотных моментов — это не меняет, потому при всем разнообразии фабульных линий они в конце концов сходятся в одних, очень похожих друг на друга моментах. Эти совпадения, пересечения, переплетения в нарративе-мозаике тоже задействованы, как и в разветвленной форме, только теперь имплицированы. На поиск этих совпадений, на комбинирование линий между собой, на узнавание того, что было, и того, что только могло бы быть, и направлена читательская активность, в них, в этих скрытых совпадениях, и запрятаны ключи к читательскому вовлечению.

«Расходящиеся тропки»: интерактивность рождает интерпассивность

Разветвленная форма, как мы видели прежде, говоря об узлах, отбирает у читателя возможность непосредственного влияния на сюжет, дарованного ему интерактивными формами. Но отбирает она и то, что знакомо ему по традиционному повествованию: возможность в собственном воображении проигрывать альтернативные варианты развития событий. Теперь эту прежде читательскую заботу разветвленный нарратив берет на себя, последовательно предъявляя ему версии произошедшего. Неужели читатель остается ни с чем? Неужели он «обобран» и повествовательной логикой, и игровой? Вряд ли.

Разветвленный нарратив открывает иную, «темную», сторону интерактивности, о которой писал сначала Р. Пфаллер, а затем и С. Жижек, размышляя о современной медийной культуре в целом. Способность медиа «брать» часть пользовательских функций на себя они называли «интерпассивностью». Интерпассивность — по Пфаллеру — возникает, например, в ситуации, когда «медиа смеются за нас»: так в аудиовизуальном контексте функционирует закадровый смех¹⁸. Но интерпассивность характеризует не только сугубо современную ситуацию, скорее высвечивает ту часть читательского опыта в целом, которая нередко остается «в тени», то есть самим читателем не вполне осознается. Так, интерпассивность — способность читателя делегировать часть своих «прав», возможностей, функций медиуму или повествованию — может быть сопоставима с тем, что понимается как «распределенное чтение»¹⁹. Читатель нередко знакомится с литературным произведением в переводе, зритель — смотрит фильм в дубляже, и тот, и другой по-своему опираются на все разрастающийся в цифровом контексте «паратекст», обрамляющий само повествование, все чаще, иными словами, задерживается в «вестибюле» (если вспомнить, что именно так Борхес называл пороговые элементы текста). Читатель передоверяет часть своих функций иным акторам — переводчику, комментатору, иногда машинам — и подключается к оригинальному повествованию лишь опосредованно. В такой специфике чтения тоже заметны черты интерпассивности, которые теперь проблематизируются в современных повествованиях.

18 *Pfaller R.* Interpassivity: the aesthetics of delegated enjoyment. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 1.

19 *Зенкин С.Н.* Дело теории // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 10.

Но читательский интерес при взаимодействии с такой формой реализуется и в другом: поскольку повествование больше не делает выбор в пользу той или иной версии событий, предъявляя их читателю все разом, возможность выбора передается теперь читательскому воображению. Разветвленный нарратив не обладает, как мы отмечали раньше, однолинейной фабулой, он лишь предлагает разные варианты фабулы, которые свести к единой может только читатель. Запускается, получается, процесс, обратный тому, что происходит в традиционном повествовании: в нем читатель проигрывал альтернативы в воображении, а повествование выбирало один из вариантов, теперь — наоборот — ему предложены повествованием варианты, тогда как выбор (окончательный) может сделать только он сам, никогда не зная, совпадет ли он с тем, что произошло в действительности в пределах повествовательного мира.

Проблематизация читательского опыта происходит и в нарративе-мозаике: ему предлагается россыпь сюжетных линий, на первый взгляд никак не связанных между собой. Читатель вроде бы должен их соотносить, комбинировать, соединять, но и они сами не отказываются переплетаться. Так, «мозаика» в романе С. Кузнецова тоже берет часть читательских забот на себя: в приложении к роману выводится список всех повторяющихся в разных главах персонажей, затем — приводится авторский список романов, на него повлиявших и потому так или иначе оказавшихся в этой книге. В самом романе к тому же нарратора иногда перебивает «читатель», как будто бы теперь говорящий «за нас». Работа по выуживанию совпадений за читателя уже сделана, и даже указаны пути (главы), по которым можно пройти, чтобы сделать невидимые нити — вполне видимыми. Читатель может следовать этим указателям, последовательно восстанавливая линию каждого из повторяющихся героев. Или не замечать этого приложения к роману, выходящего за пределы его диететического мира, и не давать тем самым «сойтись тропкам». Этот выбор и остается за читателем, превращая нарратив-мозаику в иную, альтернативную, форму «расходящихся тропок».

Описывая нарративы будущего, Боде отмечал: они не столько тематизируют будущее, сколько «воссоздают» его — самой нарративной формой. Узлы в них ответственны за случай, поворотные моменты — за выбор, они дополняются дизнаррацией (указанием на несвершившееся) и превращают прежнюю (знакомую по реалистическому роману XIX века) «тихую непрекращающуюся деятельность» в «бурный поток возбужденного действия» (если воспользоваться формулой А. Гэллоуэя²⁰). О чем же говорят нам эти нарративы, раскачиваясь между интерактивными и неинтерактивными формами, где одно теснит другое? О чем говорит Остер — по-английски, а Кузнецов — по-русски, оба — усложняя нарративную форму и этим усложнением предлагая читателю переживание современности? Они говорят не о прошлом и не о будущем, но открывают то, что уже не свершилось, и одновременно то, что еще не произошло, погружая своего читателя или зрителя в те варианты будущего, которые остаются одновременно и утраченными, и по-прежнему возможными (разворачивающимися перед ним на его глазах).

20 Гэллоуэй А. Эсскоммуникация: три эссе о медиа и медитации / Пер. с англ. А. Гришина. М.: Ad Marginem, 2022. С. 43.

Библиография / References

- Барт П.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 387–422.
- (*Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits. Moscow, 1987. — In Russ.)
- Бремон К.* Логика повествовательных возможностей / Пер. с фр. Н.Л. Разгон // Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972. С. 108–135.
- (*Bremont C.* La logique des possibles narratifs. Moscow, 1972. — In Russ.)
- Гэллоуэй А.* Экскоммуникация: три эссе о медиа и медитации / Пер. с англ. А. Гришина. М.: Ad Marginem, 2022.
- (*Galloway A.* Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation. Moscow, 2022. — In Russ.)
- Зенкин С.Н.* Дело теории // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 100–105.
- (*Zenkin S.N.* Delo teorii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167. P. 100–105.)
- Моретти Ф.* Буржуа: между историей и литературой / Пер. с англ. И. Кушнareвой. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014.
- (*Moretti F.* The Bourgeois: Between History and Literature. Moscow, 2014. — In Russ.)
- Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ / Пер. с фр. Т.В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
- (*Ricoeur P.* Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique. Moscow, 1998. — In Russ.)
- Ямпольский М.Б.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Jampol'skii M.B.* Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti. Moscow, 2010.)
- Bode C., Dietrich R.* Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-historical Moment. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013.
- Bordwell D.* The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978.
- Dannenberg H.P.* Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.
- Dannenberg H.P.* Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen // Narrative. 2014. № 22 (3). P. 304–311.
- Gebauer C.* Making Time: World Construction in the Present-Tense Novel. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021.
- Gerrig R.* Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading. London: Routledge, 1993.
- Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution* / Ed. by M. Grishakova, M. Poulaki. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.
- Gurr J.M.* Norman M. Klein's «Bleeding Through: Layers of Los Angeles»: An Updated Edition 20 Years Later. Bielefeld: transcript Verlag, 2023.
- Meifert-Menhard F.* A Non-Narratable Future? Narrating Climate Change in Contemporary Forms of Storytelling // Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research. 2020. № 9.1. P. 52–67.
- Meifert-Menhard F.* Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013.
- Pfaller R.* Interpassivity: the aesthetics of delegated enjoyment. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Prince G.* The Disnarrated // Style. 1988. Vol. 22. № 1. P. 1–8.
- Richardson B.* A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus: Ohio University Press, 2019.
- Richardson B.* Toward a Poetics of Multiversion Narratives // Fabula. 2023 (URL: <http://www.fabula.org/lodel/colloques/index.php?id=11181>).
- Ryan M.-L.* Virtuality // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London: Routledge, 2005.
- Shanahan J.* Digital Transcendentalism in David Mitchell's Cloud Atlas // Criticism. 2016. № 58 (1). P. 115–145.
- Shaul N.B.* Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies. New York: Berghahn Books, 2015.