

УДК 82.0

DOI: 10.18413/2313-8912-2024-10-3-1-0

Шулятьева Д. В.¹ 

**Опыт погони: нарративная скорость и ритм
в современных разветвленных нарративах**

¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
ул. Мясницкая, 20, Москва, 110000, Россия
E-mail: dshulyatyeva@hse.ru
ORCID: 0000-0001-7498-7395

*Статья поступила 1 апреля 2024 г.; принята 15 сентября 2024 г.;
опубликована 30 сентября 2024 г.*

Аннотация. В статье рассматривается проблематика скорости и ритма в современных разветвленных нарративах и способы создания высокоскоростного переживания для читателя. Разветвленные повествования включают в себя события, которые только могли произойти с героем, но не произошли в пределах нарративного мира. Разветвленные повествования получают распространение в современной прозе (П. Остер, К. Аткинсон, Ф. Рот, Б. Жиро и др.) и, при всех сюжетных отличиях, специфичны тем, что моделируют для читателя переживание высокоскоростного движения. Такое переживание может создаваться за счет репрезентации физического движения в повествовании, за счет преобладания «резюме» и «эллипсисов» над «паузами» и «сценами» (в терминах Ж. Женетта), за счет чередования «показа» и «рассказа», за счет увеличения количества «поворотных моментов» и их преобладания над «филлерами» (по Фр. Моретти), за счет сокращения «виртуальных» событий и увеличения «актуальных» (по М.-Л. Райан), а также при помощи режимов «умножения» и «вычитания» (по К. Хьюм). Принципиальным становится чередование повествовательных элементов, отвечающих за ускорение, и иных, создающих замедление. Но нарративная скорость может быть рассмотрена и в энактивистской перспективе – такая попытка (в дополнение к предшествующей традиции) тоже предпринимается в статье. Высокоскоростное переживание в таком случае формируется за счет создания менее опосредованного контакта читателя с происходящими в повествовании событиями: это переживание только усиливается и дополняется ритмическими приемами, отличными от скоростных. Если создание скорости опирается на принцип различия (смены), то создание ритма – на принцип повторения. Их одновременное воздействие позволяет читателю устанавливать телесно-миметические отношения с повествованием, которые и характеризуют его опыт при взаимодействии с таким типом нарративов. При этом спецификой такого типа нарративов становится преобладание виртуального над актуальным: и в таком случае виртуальное, замедляя нарративную скорость, парадоксальным образом формирует высокоскоростное переживание для читателя.

Ключевые слова: Нарративная скорость; Ритм; Телесный мимесис; Разветвленное повествование; Замедление; Ультракинетический монтаж; Энактивизм

Информация для цитирования: Шулятьева Д. В. Опыт погони: нарративная скорость и ритм в современных разветвленных нарративах // Научный результат.

Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2024. Т. 10. № 3. С. 194-215.
DOI: 10.18413/2313-8912-2024-10-3-1-0

UDC 82.0

DOI: 10.18413/2313-8912-2024-10-3-1-0

Dina V. Shulyatyeva¹ 

**The chase experience: narrative speed
and rhythm in contemporary forking-path narratives**

¹HSE University,
20 Myasnitskaya St., Moscow, 110000, Russia
E-mail: dshulyatyeva@hse.ru
ORCID: 0000-0001-7498-7395

Received 1 April 2024; accepted 15 September 2024; published 30 September 2024

Abstract: The article examines the issues of narrative speed and rhythm in contemporary forking-path narratives and narrative devices that enable to create a fast-paced experience for the reader. Forking-path narratives represent events that could only have happened to the hero, but did not happen within the narrative world. They are becoming increasingly common in contemporary fiction (P. Auster, P. Roth, K. Atkinson, B. Giraud). Despite the differences in plot, these narratives are unique in that they offer the reader a sense of high-speed movement through the story. Such an experience can be shaped by the representation of physical movement in the narrative, by the predominance of “summaries” and “ellipses” over “pauses” and “scenes” (in terms of G. Genette), by the alternation of “showing” and “telling”, by an increase in the number of “turning points” and their predominance over “fillers” (according to Fr. Moretti), by reducing the “virtual” events and increasing the “actual” ones (according to M.-L. Ryan), as well as by using the “multiplication” and “subtraction” modes (according to K. Hume). But narrative speed can also be considered in an enactivist perspective – such an attempt (in addition to the previous tradition) is also made in the article. In this case, a fast-paced experience is formed by creating an indirect contact of the reader with the events taking place in the narrative: this experience is only enhanced and complemented by rhythmic techniques. If the creation of speed is based on the principle of difference (change), then the creation of rhythm is based on the principle of repetition. Their simultaneous impact enables the reader to establish bodily-mimetic relationships with the narrative, which characterize his/her experience when interacting with this type of narratives. At the same time, the specificity of this type of narratives becomes the predominance of the virtual over the actual: and in this case, the virtual, slowing down the narrative speed, paradoxically forms a high-speed experience for the reader.

Keywords: Narrative speed; Rhythm; Bodily mimesis; Forking-path narrative; Retardation; Ultrakinetic editing; Enactivism

How to cite: Shulyatyeva, D. V. (2024). The chase experience: narrative speed and rhythm in contemporary forking-path narratives, *Research Result. Theoretical and Applied Linguistics*, 10 (3), 194-215. DOI: 10.18413/2313-8912-2024-10-3-1-0

**Нарративная скорость в теории: от
формалистов к энактивистам**

Повествование как в литературе, так

и в кино моделирует для читателя/
зрителя опыт темпорального движения и

переживания. В создании такого опыта участвуют и нарративная скорость, и ритм повествования: нередко эти понятия используются как взаимозаменяемые (Caracciolo, Kukkonen, 2021: 134), но они все-таки требуют аккуратной дифференциации и сопоставления – со структурной точки зрения, но и с прагматической: они отвечают за разные измерения читательского переживания. В англоязычных исследованиях встречается понятие “narrative pace”, “narrative speed”, “narrative velocity”, “narrative acceleration”, “narrative rhythm”. В чем их отличия? Скорость репрезентации отвечает за продвижение событийности, характеризует нарративную прогрессию, а потому определяется *различием*: переходом от одного события к другому, сменой точек зрения, ракурсов, объектов изображения. Ритм же, в свою очередь, определяется *повторением*: возвращением к тому или иному типу события, временному промежутку, способу репрезентации.

Проблема нарративной скорости – одна из самых недостаточно изученных в современной нарратологии, на что нередко указывают сами исследователи (Hoffman, 2024; Caracciolo, 2020), хотя внимание этому аспекту функционирования повествования уделялось еще формалистами, затем – представителями классической нарратологии, после – более поздней постклассической нарратологической традицией, включая знактивистскую. Мы последовательно рассмотрим эти традиции в попытке определить, каким образом нарративная скорость функционирует в повествовании, на каких уровнях его организации задается, как участвует в создании того читательского и зрительского переживания, которое можно назвать «высокоскоростным». Значимыми для нас окажутся и те подходы, которые рассматривают нарративную скорость со структурной точки зрения, но и подходы, ориентированные на прагматическую традицию. Не меньшее значение имеет и

соотношение понятий «нарративная скорость» и «ритм повествования» – мы постараемся выяснить, как они соотносятся и как могут быть дифференцированы.

В статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» В. Б. Шкловский говорил о замедлении как о значимом свойстве любого повествования – ведь без него, без этой «отложенной» событийности, любая история могла бы быть рассказана всего за несколько предложений. Такое «замедление» («задержание» в его терминах) может создаваться разными способами, но в том числе, на что указывает Шкловский в статье, при помощи ритма, создаваемого разными типами повторов: они-то и позволяют «задержать» действие, отложить момент наступления развязки (Шкловский, 1929: 33). «Замедление», о котором говорил Шкловский, позднее получило название «нарративной ретардации» (Hume, 2005: 105): это понятие связывает два уровня событийности в повествовании, позволяет описать их взаимодействие, указать на то, как модифицируется темпоральность фабульной событийности при ее «переводе» в сюжет. Оно, однако, не дает нам четкого представления о том, как функционирует читательский опыт при взаимодействии с повествованием: «замедление», о котором пишет Шкловский, не предполагает непосредственной оглядки на читателя, не пытается охарактеризовать его переживание. Нарративная ретардация потому (в формалистской традиции) – не эффект, который повествование способно производить на читателя, а структурное свойство повествования, характеризующее способ рассказывания, но не intersubjective взаимодействие читателя с ним.

Метафора замедления возникает и в другой работе Шкловского – уже в применении к искусству. В статье «Искусство как прием» он пишет о

замедлении как об особой операции, которой искусство подвергает привычные вещи и процессы: в результате они оказываются показаны иначе, но – что, наверное, важнее – и восприняты иначе, и иначе пережиты. Этот опыт иного (замедленного) восприятия транслируется и читателю, он тоже подключается к нему. Опыт замедленного восприятия, по Шкловскому, позволяет читателю пережить «каменность» камня (Шкловский, 1929: 13). И это чувственное переживание, как следует из его размышления, по-видимому, связано и со скоростью, и с ритмом повествования (повторение способствует автоматизации, в его терминах, а обновление, т.е. смена, создает деавтоматизацию), но может быть рассмотрено не только со структурной точки зрения, но и в перспективе соучастия читателя в этом переживании.

Еще Генри Джеймс указывал на два способа репрезентации событий в нарративе – их он называл «показ» и «рассказ», и уже в XX веке его наблюдение было подхвачено нарратологами, получив обоснование и осмысление. В самом общем смысле «показ» предполагает такое сокращение дистанции между читателем и повествовательным миром, что присутствие нарратора (или иного посредника) в этом взаимодействии не ощущается. Рассказ предполагает обратное: участие нарратора в читательском взаимодействии с повествованием ощутимо, а читатель вовлечен не только в изображаемые события, но и в процесс рассказывания о них. Эффект иммедиации, возникающий в случае с «показом», создается во многом за счет того, что «оценка» ситуации (инференция) перекладывается на читателя, тогда как в случае с «рассказом» эта «оценка» уже была произведена нарратором и теперь сообщается читателю. Сравним два примера, которые приводят Т. Клаук и Т. Кёппе (Klauk, Köppe, 2014: 846): «Джон рассердился на жену» и «Джон посмотрел на жену, нахмурил брови, сжал

губы и сжал кулаки. Потом он встал, хлопнул дверью и вышел из дома». В первом случае читателю предложено описание ситуации, предполагающее, что кто-то (нарратор) уже сделал собственное заключение о ней (Джон рассердился), потому его присутствие и должно являться ощутимым (хотя бы имплицитно). Во втором случае это «заключение» может сделать только читатель, опираясь на косвенные указатели, представленные в повествовательной ситуации: описанные действия героя и его состояние лишь направляют читательское воображение в сторону «вывода», но не сообщает его напрямую. Показ потому требует большего внимания читателя, но и большей временной «отдачи» со стороны повествования: он продвигает события медленнее, чем это делает рассказ (что заметно даже на этом примере). Показ предполагает, что читатель становится в позицию свидетеля происходящего, тогда как в случае с «рассказом» он доверяется иному свидетелю – нарратору. Показ потому в большей степени направлен на воссоздание опыта восприятия, в процессе которого наблюдатель, вероятно, не сразу делает заключение о том, что уже произошло, но «включается» в еще происходящее и разворачивающееся на его глазах. Показ, по-видимому, участвует в создании зрительно-миметических отношений между читателем и повествовательным миром, он направлен на постепенное «включение» читателя в происходящие события. Эта «постепенность» проявляет себя, конечно, и на уровне нарративной скорости. Показ замедляет скорость повествования, рассказ – эту скорость увеличивает (Klauk, Köppe, 2014: 850), но переживание этой скорости читателем все-таки зависит не от первого и второго по отдельности, но от их чередования: так, получается, в создании высокоскоростного переживания участвуют не только сами способы репрезентации событий, но и их ритмическое сочетание и чередование.

По-своему в дискуссию о показе и рассказе включается и нарратолог-классик Ж. Женетт. Показ в его представлении о повествовании включен в структуру рассказывания и отличается от «рассказа» тем, что сам факт рассказывания в таком случае предельно скрыт или редуцирован. «Показа» в терминах Джеймса для него как будто бы не существует: и в первом, и во втором случае речь идет о рассказывании, и без него, по Женетту, невозможна репрезентация событий в повествовании. О нарративной скорости Женетт потому говорит в ином контексте, когда размышляет о «длительности» событий. Позднее он признавал, что в этой части его знаменитой работы речь шла скорее именно о нарративной скорости: «...и теперь я думаю, что я должен был назвать эту главу не «Длительность», но «Скорость»» (Genette, 1983: 23).

Для понимания нарративной скорости в терминах Женетта принципиальным является различие между историей и дискурсом. Нарративная скорость, по Женетту, зависит от соотношения времени истории и времени повествования (Женетт, 1998: 117-140): так, «сцена» предполагает их сближение; «пауза» – остановку времени истории, при которой время повествования (наоборот) прогрессирует; «резюме» увеличивает скорость повествования за счет преобладания времени истории над временем повествования; а «эллипсис» и вовсе создает нарративную лауну, в которой события истории (фабулы) оказываются не представленными.

Женетт описывает функционирование нарративной скорости со структурной точки зрения, но проблема читательского переживания этой скорости им не обсуждается. Он, вместе с этим, указывает на проблему читательского внимания (в «резюме» события подаются быстрее и потому чаще оказываются незаметными для читателя), но читательское переживание он в целом не проблематизирует.

Поэтому позднее С. Паккард, развивая мысль Женетта, предлагает различать понятие скорости повествования и его ускорения (acceleration): последнее, подчеркивает он, имеет большее значение для читательского переживания, поскольку оказывается им в большей степени осязательно, в большей степени заметно для него (Packard, 2008). Нарративная скорость в таком случае – если продолжать размышление Паккарда – определяется не только соотношением времени истории и времени повествования, но и соотношением ускорения повествования и его замедления, оно-то и оказывает влияние на моделирование читательского опыта, связанного с переживанием высокоскоростного движения при взаимодействии с нарративом. Так – с опорой на Паккарда – можно говорить о том понимании нарративной скорости, которое включает в себя сразу два параметра: идею скорости как смены событий и идею ритма как частотного чередования ускорения и замедления.

Такое понимание читательского переживания, конечно, связывает нарративную скорость с проблемой читательского внимания, на что косвенно указывал и Женетт. Замедление повествовательного темпа позволяет читателю концентрироваться на представленных событиях, его ускорение – больше упускать, «не замечать», терять из виду. Это не значит, однако, что ускорение повествовательного темпа обязательно ведет к «утрате» той информации, которая в таких эпизодах представлена: скорее она формирует лауну, «слепую зону», к которой читатель может вернуться ретроспективно (и так нередко происходит – о чем пишут исследователи-когнитивисты (см. Vernaerts et al., 2013)). Проблема читательского переживания нарративной скорости, таким образом, связана с управлением его вниманием и тем движением по повествованию, которое этой скоростью моделируется: замедление захватывает внимание читателя «здесь и

сейчас» (в настоящий момент чтения), ускорение требует от него ретроспективного движения – возвращения к прежде уже представленным событиям.

Традицию Женетта в исследовании нарративной скорости продолжает и Б. Гингрич – в диахронической перспективе. Он (вслед за Женетом) определяет нарративную скорость как соотношение между «сценами» и «резюме» и исследует динамику этих способов репрезентации событий в романе XIX-XX века (Gingrich, 2021). Нарративная скорость – в таком определении – сближается с понятием ритма, ведь предполагает не только смену (событий, режимов репрезентации), их чередование, но и их частотное повторение – обеспечивающее, по Гингричу, создание скорости в повествовании. Работа Гингрича примечательна тем, как она позволяет по-новому пересмотреть историю романа как динамической литературной формы – теперь с точки зрения скорости. Но не избегает она и некоторых ограничений, связанных прежде всего с самим определением нарративной скорости. Несмотря на то что Гингрич (в начале книги) предлагает весьма широкое определение нарративной скорости («large-forward-rhythmic-shifting-dynamic-temporal narrative movement») (Gingrich, 2021: 10), на практике оно оказывается «суженным» до соотношения двух типов репрезентации, выделенных еще Женеттом, которые, к тому же, соотносимы с иной теоретической традицией, описывающей те же способы репрезентации как «показ» и «рассказ». В действительности работа Гингрича и посвящена исследованию соотношения этих двух способов репрезентации, тогда как концептуализация скорости в более объемном ее понимании скорее остается в стороне.

Однако нарративную скорость можно описывать не только через соотношение «показа» и «рассказа», «сцен» и «резюме».

Иной взгляд на создание нарративной скорости предлагает Фр. Моретти (Моретти, 2014) в исследовании классического реалистического романа, опираясь на структуру повествования, предложенную Р. Бартом.

Р. Барт писал о соотношении разных типов функций в структуре нарратива: среди них он выделял кардинальные (или ядерные) функции и функции-катализаторы (Барт, 1987: 397–398). Первые специфичны тем, что предполагают открытие альтернативной возможности развития действия, вторые – лишь сопровождают первые, являются дополнительными по отношению к ним. Такое различие типов событий в более поздней теории было воспринято Фр. Моретти для описания функционирования реалистического романа: кардинальные функции он назвал «поворотными моментами», а функции-катализаторы – «филлерами» (в русском переводе «fillers» переведены как «балласт») (Моретти, 2014: 102–103). Его подход отличен тем, что он рассматривает эти структурные элементы повествования с точки зрения их участия в создании ритма романа; фактически – не проговаривая это напрямую – Моретти рассматривает это соотношение, уделяя больше внимания тому, какое переживание для читателя создают разные типы событий и их чередование. Его интересует «ритм романа», и именно он позволяет проблематизировать миметические отношения между читателем и нарративом.

Говоря о классическом реалистическом романе, Моретти подчеркивает: филлеры в нем «наступают», тогда как «поворотные моменты» убывают, да и к тому же теряют свое значение, поскольку являются в значительной степени предсказуемыми для читателя. Преобладание филлеров замедляет продвижение действия, но и упорядочивает его, по-своему «успокаивая» читателя, – в этом ему

помогает и организованный в повествовании за счет повторений ритм.

Можно предположить, что иное соотношение поворотных моментов и филлеров – с преобладанием первых – позволяет, напротив, создавать ускорение в продвижении действия. Такое соотношение тоже может участвовать в создании и скоростного, и ритмического переживания для читателя.

Функции, о которых писал Барт, описывают действия героев, но повествование состоит не только из них. В создании скорости повествования потому участвуют и иные события, которые представляют собой теперь не действия героев, а смену их ментальных состояний. Об участии в нарративной прогрессии таких повествовательных элементов писала еще М.-Л. Райан (Ryan, 1986). Репрезентацию или реконструкцию намерений, желаний, фантазий, предположений и пр. героев она называла «встроенными» нарративами, подчеркивая, что в сюжетной динамике они играют роль не меньшую, чем те действия, которые в действительности совершаются героями. Не меньшее значение они имеют и для читателя – с точки зрения его переживания и соотнесения себя с персонажами. Читатель соотносит себя не только с тем, что в действительности происходит с героем, но и с тем, что только могло бы с ним произойти, но осталось нереализованным (об этом пишет, например, Р. Герриг (Gerrig, 1993)). События, относящиеся к действительности повествовательного мира, Райан предлагает называть «актуальными»; события, являющиеся возможными, но нереализованными, она описывает как «виртуальные» (Ryan, 1991: 148–175).

Но какое значение соотношение этих событий имеет для создания нарративной скорости? На эту особенность событийности в нарративе указывает Дж. Принс, продолжающий размышление Райан о «несвершившемся» в повествовательном мире. Такие

нарративные элементы он называет «дизнаррацией» и подчеркивает их участие в производстве эффекта реалистичности происходящего: указание на то, что могло бы произойти, но все-таки не свершилось, говорит он, создает контраст для действительно произошедшего, чем усиливает правдоподобность событий (Prince, 1988: 4). Но он же отмечает и роль таких элементов в создании нарративной скорости: дизнаррация, обращает внимание Принс, замедляет ход повествования, поскольку, можно предположить, уводит читателя из зоны «актуального» в зону «виртуального», смещает акцент со смены действительных событий на то, что в действительности повествовательного мира вовсе не происходит. Такой «расклад», по-видимому, справедлив для реалистической прозы, в которой дизнаррация занимает положение служебное и дополнительное – фактически подчиненное по отношению к актуальным событиям, находящимся в реалистической прозе на первом плане. В применении к более поздним нарративам (в том числе некоторым типам современных) участие виртуальных событий в создании ускорения и замедления повествования может быть пересмотрено: хотя бы потому, что в прозе постмодернизма и постпостмодернизма виртуальные события нередко начинают преобладать над актуальными, чем нарушается необходимый для создания скорости контраст. На это отчасти указывал и Принс, говоря об изменении функций дизнаррации в более поздней литературной традиции, которые еще предстоит (исследователям) проследить. Но и в реалистической прозе соотношение актуального и виртуального, если рассматривать его в читательской перспективе, не всегда поддается четкому разграничению, ведущему к «простому» определению механизмов создания ускорения и замедления. Так, например, в романах Дж. Остин (как показывает исследовательница Х. Данненберг

(Dannenberg, 2005: 159)) виртуальные события (предположения, иллюзии, ложные представления) нередко подаются читателю сначала как в действительности происходящие и разоблачаются позже – по ходу развертывания сюжета. Это значит, что с точки зрения читателя граница между актуальным и виртуальным в повествовании оказывается куда более зыбкой (виртуальное «притворяется» актуальным и выявляется как таковое лишь позднее), а роль виртуального в создании ускорения и замедления – требующей более комплексного описания.

Теоретические размышления о нарративной скорости, представленные ранее, опирались прежде всего на работу с классическим реалистическим романом; к современным же литературным формам исследователи этого феномена по-прежнему обращаются редко. Но такие попытки все-таки предпринимаются, среди них – наиболее заметная и влиятельная работа К. Хьюм, сначала вышедшая в виде отдельной статьи (Hume, 2005), затем дополненная (в соавторстве с Дж. Бейтенсом) (Baetens, Hume, 2006), после чего она же была включена в ее более объемный труд, посвященный современному американскому роману, где исследования нарративной скорости оказались вписаны в общую систему концептуализации так называемой (в ее терминах) «агрессивной литературы» (Hume, 2012). Хьюм выделяет несколько подходов к описанию нарративной скорости: она может быть рассмотрена с точки зрения репрезентации физической скорости; с точки зрения нарративной ретардации (традиция формалистов); в соотношении количества событий, представленных в повествовании, и того текстового объема, которые они занимают (традиция Женетта); и, наконец, скорость может рассматриваться в ее непосредственном обсуждении (метарефлексии) в литературных текстах.

Репрезентация физической скорости при этом, подчеркивает Хьюм, совсем

необязательно моделирует высокоскоростное переживание для читателя, за создание которого отвечает нарративная скорость. Нарративная скорость потому отлична от изображения движения или перемещения героя, хотя это переживание (героя и, напротив, читателя) могут и совпадать.

Изображение высокоскоростного движения героя, вместе с этим, тоже имеет значение, но уже не с точки зрения переживания скоростного, сколько с точки зрения ритмического. Изображение такого движения способно устанавливать телесно-миметические отношения между героем и читателем/зрителем, интенсифицировать непосредственность такого переживания. Так нередко происходит и в других литературных и кинематографических примерах, которые Хьюм не рассматривает.

В дополнение к предшественникам Хьюм выделяет и анализирует иные средства создания нарративной скорости. Среди них – «умножение» (multiplication) и «вычитание» (subtraction). Первый способ создания скоростного переживания опирается на быструю смену героев, событий, локаций, точек зрения и пр. Такой способ репрезентации, по сути, имитирует монтажный принцип, позволяющий соединять разнородные элементы, при этом подчеркивая их разность и зазор между ними. Одного нагромождения предметов, героев, событий, однако, оказывается недостаточно – подчеркивает Хьюм (Hume, 2005: 111). В создании скоростного переживания задействован потому и второй принцип, который позволяет «вычесть» из повествования те элементы, которые бы отвечали за связность перечисляемых героев и событий. Само по себе перечисление – настаивает Хьюм – может сделать повествование лишь объемнее, но не «быстрее». Скорость ему задают отсутствующие «связки», выполняющие – если продолжать ее размышление – функцию монтажных

швов. Подчеркнутая разнородность повествования, его переключение от одного режима к другому (на самых разных уровнях) потому способствует увеличению нарративной скорости, но к тому же и управляет вниманием читателя: более «медленные» нарративные эпизоды привлекают этого внимания гораздо больше, тогда как «скоростные» производят эффект беспорядка, озадачивают читателя, вынуждают его переживать бессвязность предлагаемого ему повествовательного мира.

Подобные нарративные приемы, по Хьюм, способны ввести читателя в переживание дезориентации, потерянности, уязвимости, способны создавать ощущение утраты контроля, заставляют его пасовать перед наступающим нарративным хаосом.

Резюмируя существующие подходы к определению нарративной скорости, исследовательница К. Кукконен отмечает: в ее создании участвуют приемы, относящиеся к разным уровням организации повествования. Она предлагает потому выделять несколько «скоростей» в нарративе, среди которых – «storyworld speed» и «discourse speed», первая создается движением героя по сюжету, вторая – движением читателя по тексту (она определяется «скоростью, с которой текст предположительно должен быть прочитан, и включает в себя стилистическую плавность <...>, а также особенности публикации» (Kukkonen, 2020: 8)).

Развивая наблюдение Кукконен, можно заключить, что в создании высокоскоростного переживания для читателя задействованы, по-видимому, разные уровни организации повествования, каждый из которых вносит свой вклад в моделирование такого переживания.

Нарративная скорость, таким образом, представляется зонтичным понятием, которое объединяет сразу несколько феноменов: объем фабульных

событий; скорость их репрезентации на сюжетном уровне; дискурсивную скорость; репрезентацию физического движения (героя); переживание читателем высокоскоростного движения.

На структурном уровне скорость повествования, таким образом, определяется сразу несколькими способами: в ее создании участвует, например, чередование «показа» и «рассказа»; кроме того – эллипсисы и резюме ускоряют продвижение читателя по сюжету, паузы и сцены – его тормозят. Вместе с этим, поворотные моменты способствуют наращиванию темпа, а филлеры – его замедлению. К тому же, дизнаррация, по Принсу, тоже снижает скорость репрезентации. Встроенные нарративы – в их понимании М.-Л. Райан – указывают читателю на виртуальные события в повествовании, и своим отличием от актуальных тоже замедляют продвижение действия.

В прагматической перспективе принципиальным в понимании нарративной скорости оказывается ее переживание читателем: и потому с этой точки зрения нарративная скорость понимается как обязательное чередование ускорения и замедления, которое может создаваться прежде отмеченными приемами, но также и сочетанием «умножения» и «вычитания», рассмотренными прежде Хьюм.

Но можно ли описывать повествовательную скорость иначе? Ответ на этот вопрос предлагают исследователи энактивистского направления постклассической нарратологии, вновь возвращающиеся к этой проблематике и переосмысляющие ее: они исследуют связь между конкретными структурными элементами, способствующими созданию скорости и замедления в повествовании, и теми эффектами, что эти элементы могут производить на читателя.

Энактивистская нарратологическая традиция рассматривает нарративную скорость иначе, чем это делали ее

предшественники: теперь – в контексте воплощенного читательского взаимодействия с повествовательным миром. Это взаимодействие понимается исследователями как моделирование телесного движения (внутри повествовательного мира), сопровождаемое телесными и аффективными реакциями читателя. Такое intersubjectивное взаимодействие («воплощенное действие», «воплощенная фабула» (Caracciolo, 2014b; Caracciolo, Kukkonen, 2021; Hven, 2017; Hven, 2022)), согласно исследователям, может создаваться при помощи репрезентации в тексте опыта восприятия героя: в таком случае задействуется внутренняя фокализация, текстовые указатели (cues), позволяющие читателю реконструировать физическое движение героя и «включиться» в него в собственном воображении. Репрезентацией опыта восприятия и движения, однако, в такой перспективе все не может ограничиваться, поэтому не меньшее внимание исследователи уделяют тем измерениям повествования, которые способны создавать менее опосредованный контакт читателя/зрителя с происходящим. К ним относится аффективное измерение нарратива, скоростной и ритмический аспект повествования. Нарративная скорость в таком случае имеет значение тогда, когда способна ощущаться и переживаться читателем, когда создает (в его воображении) скоростное переживание, когда предполагает соответствующий телесный ответ. Нарратологи-энактивисты нередко не различают понятие скорости и ритма, фактически их уравнивая (Caracciolo, 2020), хотя это различие может быть продуктивным и для описания читательского взаимодействия с повествованием в их перспективе. Обращаясь к конкретным примерам (фильм «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера или новелла «Сердце-обличитель» Э. По) (Caracciolo, 2014a; Hven, 2017), они

показывают, как создаваемый на уровне репрезентации ритм устанавливает телесно-миметические отношения читателя с повествовательным миром, как сокращает дистанцию по отношению к нему, как способствует имитации непосредственного контакта и переживания.

Нарративная скорость, рассматриваемая теперь с точки зрения ее способности быть переживаемой читателем, ставит перед исследователями и новые вопросы: например, каким образом (в этой перспективе) может быть охарактеризовано читательское взаимодействие с героем (и его движением), а каким – со скоростью и ритмом самого повествования? В чем отличие между этими двумя типами воплощенного взаимодействия и как они используются в конкретных примерах?

Ритм в повествовании, как подчеркивают М. Карачоло и К. Кукконен (Caracciolo, Kukkonen, 2021: 142-143), создается разного рода повторениями: эти повторения в свою очередь организуют (в их терминологии) «поток» (flow), в который включается читатель. Такие повторения связаны с проблематикой нарративных ожиданий и предсказуемости, создаваемой отдельными нарративными элементами. Предсказуемость, как следует из размышления, один из значимых эффектов ритмической организации нарратива; она обеспечивает его связность, она же способствует погружению и концентрации (необходимой для погружения) внимания. Ритм в энактивистской перспективе рассматривается не столько как феномен нарративной формы, сколько как феномен, характеризующий процесс взаимодействия читателя с текстом. Он значим не со структурной точки зрения, но с прагматической: в том, какое переживание моделирует для читателя, как управляет его вниманием, какие телесные реакции предполагает и как позволяет «включить» его в повествовательный мир,

способствует его «вдействию» и «вчувствованию». Потому Я. Поповой, например, ритм определяется через взаимодействие между нарратором и читателем (Ророва, 2015: 83): он выходит за пределы только формальной организации повествования, пересекает границу между нарратором и читателем и участвует теперь в организации воплощенного взаимодействия читателя с повествовательным миром. Как – при этом – он соотносится с нарративной скоростью, как участвует в создании зрительно-миметических и, напротив, телесно-миметических отношений, исследователями пока не проясняется.

Развивая идеи, эксплицированные в работах Карачоло, Кукконен, Хвена и Поповой, можно противопоставить понятия нарративной скорости и нарративного ритма со следующих точек зрения: если ритм создает в повествовании «поток», вовлекает в него читателя за счет повторения на разных уровнях, «внушает» тем самым ему предсказуемость движения и развития событий, то скорость отвечает за создание иного и «противовесного» переживания – дестабилизирующего, заставляющего что-то в происходящем неизбежно упускать, а потому связана с переживанием непредсказуемости и дезориентации. При этом функционирование нарративной скорости опирается на принцип чередования (ускорение/замедление, показ/рассказ, сцена/резюме, актуальное/виртуальное) и потому предполагает взаимодействие с ритмической организацией повествования. Высокоскоростное переживание, создаваемое в нарративе, потому может интенсифицироваться задаваемым в нем ритмом.

Современные разветвленные нарративы: проблематизация нарративной скорости

Исследователи нарративной скорости чаще обращаются в ее рассмотрении к классической литературе, но эта проблематика оказывается более чем

актуальной для изменений, происходящих в современных нарративах.

Они нередко характеризуются как «усложненные», предполагая такую организацию повествования, которая озадачивает, дестабилизирует, дезориентирует читателя: в них несколько сюжетных линий смешиваются между собой, не позволяя читателю отличать одно время от другого, одну модальность – от иной. Такие современные нарративы потому получают название и нарративов-пазлов, и лабиринтов, и сетей, и даже – хаотических. Среди них развитие получают и разветвленные нарративы, которые предлагают читателю теперь следить не за одной жизнью героя, а за ее несколькими версиями, каждая из которых предъясняется ему последовательно или поочередно.

Такие нарративы получают распространение в литературе и кино последних десятилетий, и вариации в них проблематизируют соотношение актуального и виртуального в нарративе. Они ставят акцент на том, что только могло бы произойти с героем, избегая репрезентации того, что с ним в действительности произошло. Таким образом устроено повествование в фильмах К. Кесьлевского, Т. Тыквера, Д. Джонса; эта же нарративная модель задействована в романах последнего десятилетия – П. Остера, Ф. Рота, К. Аткинсон, Б. Жиро. Разветвленные нарративы оказываются востребованы в разных нарративных медиа и в разных национальных традициях (американской, британской, французской), но едины в том переживании, которое предлагают читателю и зрителю. И в литературе, и в кино, заодно с проблематизацией актуального и виртуального, наррации и диннаррации, они моделируют переживание высокой скорости происходящих событий, но добиваются этого эффекта разными способами.

В результате читатель оказывается вовлечен в переживание

высокоскоростного движения: разветвленные нарративы предлагают ему опыт погони, и указание на него мы нередко замечаем уже в названиях произведений. Так называется роман Б. Жиро – «Жить быстро», так назван и фильм Т. Тыквера – «Беги, Лола, беги», который в русском переводе обретает дополнительный ритмический импульс (за счет повторения императива «беги», который в оригинале – *Lola rennt* – отсутствует).

Как структурные особенности таких нарративов позволяют им моделировать опыт погони для читателя и зрителя? Как разные аспекты повествовательной организации участвуют в создании такого опыта? И как он может быть описан – какие эффекты для него характерны?

Мы рассмотрим проблематизацию нарративной скорости и ритма на отдельных примерах из нескольких романов и фильмов, относящихся к разветвленному повествованию: среди них – «Случай» (1981) К. Кесьлевского, «Беги, Лола, беги» (1998) Т. Тыквера, «4321» (2017) П. Остера, «Жить быстро» (2022) Б. Жиро.

Создание такого переживания происходит при помощи нескольких приемов. Так, в моделировании переживания высокоскоростного движения задействована репрезентация физического движения героя; преобладание поворотных моментов над филлерами в структуре повествования поддерживает такое переживание; оно усилено резюме и эллипсисами, превалирующими над сценами и резюме; и дополнено сокращением диннаррации. Кроме того, в создании такого переживания участвуют и ритмическая организация повествования – в совокупности все эти приемы позволяют читателю устанавливать телесно-миметические отношения с повествовательным миром.

Blow up: принцип «умножения»

Существенное преобладание времени истории над временем повествования

ощутимо уже с первых страниц романа «4321» Пола Остера: перед нами – рассказ о нескольких поколениях семьи героя, который, занимая немного времени повествования, включает в себя сразу несколько десятилетий на уровне времени истории. Такая разность двух повествовательных времен с самого начала задает высокую скорость разворачивающимся событиям, но только этой разности оказывается недостаточно для создания высокоскоростного переживания у читателя, поэтому она дополняется другими способами создания нарративной скорости, усиливая заданный вначале эффект.

Высокая скорость в данном эпизоде создается и множественным перечислением – тем, о котором писала Хьюм, называя такой прием «умножением». Рассказ о семье главного героя специфичен и большим количеством «участников» этих событий (всех родственников в таком объеме едва ли можно запомнить!), и резким переходом от одной семейной линии к другой, от одного персонажа – к иному. Эффект ускорения, создаваемый таким обильным и динамичным перечислением, только усиливается благодаря тому, что переход от одного персонажа к иному не кажется мотивированным: не прослеживаются связи между главным героем (а ведь речь в романе будет идти именно о нем) и его родственниками, для читателя не моделируются ожидания того, какую роль эти родственники будут играть в жизни главного героя в дальнейшем развитии действия – это «умножение» потому характеризуется и тем «вычитанием», о котором писала Хьюм и которое мы обнаруживаем у Остера, имитирующим монтажный принцип репрезентации событий при помощи резких переходов от одного «кадра» (или изображения) к другому. Эффект ускорения интенсифицируется и благодаря явной избыточности такого перечисления и рассказа: всего на нескольких страницах

романа располагается больше десятка персонажей и рассказов о них.

Высокоскоростное переживание в разветвленном нарративе усилено и тем преобладанием времени истории над временем повествования, которое задается самой нарративной конструкцией: разветвленный нарратив всегда содержит в себе не одну фабулу, а несколько (Richardson, 2019: 8); он состоит из нескольких версий жизни героя, а потому «переполнен» событиями не только на уровне наррации, но и – по умолчанию – на фабульном уровне. В разветвленном нарративе сочетается сразу несколько приемов, создающих «избыточность» в повествовании: множество фабульных линий, обильное перечисление, прием «умножения». Они не только участвуют в создании ускорения повествования, но и могут быть описаны при помощи метафоры, которую предложил М. Антониони в фильме «Фотоувеличение». Его фильм в оригинале назывался «Blow up», что обозначает «вздутие», «разбухание», «взрыв». Подобный эффект переполнения и вздутия производится и в разветвленном нарративе – хоть и остается дополнительным по отношению к высокоскоростному переживанию.

Наперегонки: репрезентация физического движения

Такая работа с повествовательным временем и со способом репрезентации событий дополняется репрезентацией физического действия, что особенно заметно в фильмах, построенных по разветвленной модели, которые, по собственному признанию Остера, являются предтечей романа. В фильме Кесьлевского, например, каждая новая вариация начинается бегом героя по перрону – камера сближается с ним, попутно приближая к его движению и зрителя. Но приближение это не только физическое: бег героя по перрону – решающий, он во многом определяет его дальнейшую судьбу, и для зрителя это

становится совершенно ясно, поскольку этот бег повторяется несколько раз за фильм. Такое повторение имеет не только интенсифицирующий ритмический эффект, оно моделирует ожидания зрителя, указывает ему на скорое наступление решающего момента, и потому приближает его к герою еще сильнее – теперь на уровне нарративной интриги, напряжения, созданного прогнозированием дальнейшего развития событий. В фильме Тыквера «бег» и вовсе перестает быть метафорой: героиня бежит весь фильм, и камера упрямо следует за ней, не давая зрителю увернуться от такого «странного сближения» с героиней. Кажется, она и вовсе не способна на остановку, а зрителю почти не дают возможности «посмотреть по сторонам»: выбраться из скоростного потока, заданного репрезентацией ее движения. В фильме Кесьлевского скорость задается и за счет присутствия поездов в фильме: они, как показывал прежде исследователь нарративной скорости Д. Белл (Bell, 2004), и тематизируют скорость, но и подчеркивают стремительное перемещение героя в пространстве, которое к тому же будет дополнено и перемещением во времени – герой «без труда» с каждой новой вариацией возвращается во времени в исходную точку, перенося в этот исходный момент и зрителя, только усиливая это скоростное переживание, охватывающее и воображаемое движение зрителя в пространстве, но и во времени. То же происходит и в «Лоле»: она бежит, пока все вокруг движется в привычном (не скоростном) темпе, и этот контраст и становится тем «ускорением», значимым на фоне «замедления». Ее бег визуально дополняется мелькающими на экране поездами, вездесущими автомобилями, но и аудиовизуальный монтаж не уступает по скорости движению героини: резкая смена углов съемки в изображении ее действия и пространства, дополненная быстрой музыкой, не оставляют зрителю шанса вырваться из этого временного потока,

отвлечься, уклониться от миметического взаимодействия с ней.

Роман Остера тоже наполнен репрезентацией активного физического действия: нередко читатель оказывается «вместе» с героем в поездах, автомобилях; «участвует» с ним в спортивных матчах – герой увлечен бейсболом; он вовлечен и в шествия-митинги, и в перелеты через Атлантику. Значимо в данном случае не только упоминание таких действий героя, но и то, как они на глазах читателя становятся полноценными событиями, как с репрезентацией физического действия у Остера нередко связаны «поворотные моменты» в судьбе героя. Так, герой попадает в аварию, мчась на автомобиле, – она вынуждает его провести немало времени в больнице, но и спасает его жизнь: благодаря полученным увечьям его не призывают в армию, а он не оказывается во Вьетнаме. Увлечение бейсболом и изображение активного скоростного движения героя на соревнованиях связано с другим «поворотным моментом»: однажды на одном из матчей гибнет его друг, внезапно и скоростно, никем не предсказуемо. Такое событие – не только резкая остановка действия в романе, не только «контраст» для прежде изображаемого высокоскоростного движения. Оно – и трагический (то есть оркестрированный аффективно), и поворотный момент для самого героя: после этого события он навсегда оставит бейсбол, и его дальнейшая профессиональная жизнь сложится иначе. Так происходит и в других случаях: шествия-митинги – не «фон» в повествовании, но полноценная «фигура». Герой участвует в них, потому что тяжело переживает гибель Дж. Ф. Кеннеди, а его заочное влияние на него становится во многом определяющим для становления самого героя.

Но бежит не только герой и не только событийное время в романе, но и время календарное: скоростное движение, моделируемое для читателя, усиливается

датировками – эксплицитным указанием на время и его ход в повествовании. Несколько глав романа Остера содержат такие указатели: они делают эксплицитной временную прогрессию в повествовании, «напоминают» читателю о ней, производят потому эффект «листов календаря». Преобладание фабульной событийности потому становится дополнительно эксплицитно для читателя – при помощи перечисляемых в романе дат. Но подобные датировки, регулярно встречающиеся читателя в тексте, наделяются и ритмическим эффектом: регулярно повторяясь, чередуясь с нарративным ускорением, они позволяют читателю соотнести физическое (скоростное) движение героя с ускоренным бегом времени – таким образом и самому включиться в это высокоскоростное переживание.

«Поворотные моменты» обгоняют «филлеры»

Соотношение поворотных моментов и филлеров, которое, по словам Моретти, позволяет «логике рационализации» проникнуть в сам ритм классического реалистического романа (Моретти, 2014: 118), оказывается значимым и для разветвленного нарратива. Только само это соотношение меняется принципиально: поскольку, как мы видели прежде, время истории в нем значительно превосходит время повествования, а сама фабула множится, превращаясь в многолинейную, кардинальная событийность в ней тоже преобладает – и существенно теснит «филлеры». Роман Остера переполнен событиями, которые, как писал Барт о кардинальных функциях, могли бы произойти иначе. Большинство событий, происходящих с ним, имеет либо мгновенный, либо отложенный эффект – и такое переполнение повествования кардинальной событийностью тоже участвует в создании высокоскоростного переживания, но производит и другие эффекты. Если множество событий могут изменить судьбу героя, стать поворотными

моментами, то такое их скопление требует от читателя предельной концентрации – внимания к происходящему. Оно погружает его в состояние, в котором отвлечение и расслабление невозможно, ведь каждый момент может стать поворотным, принципиально изменить фабулу. Так происходит и на уровне общей структуры романа: никогда не знаешь, когда одна линия прервется и начнется следующая. Так происходит и в отдельных эпизодах романа: повторное замужество матери главного героя кажется лишь фоном по отношению к его жизни, оно – на первый взгляд – мало что меняет в его собственном пути; но вскоре выясняется, что эта встреча (с отчимом) станет для героя определяющей: он сам, вслед за ним, изберет путь музыканта, что без этой встречи было бы невозможно. Так происходит и со встречами, которыми полнится роман, и с совпадениями (неожиданными пересечениями), и с событиями, которые только на первый взгляд кажутся дополнительными, сопровождающими, но очень быстро открывают свою истинную, «поворотную» природу. Мир разветвленного повествования становится потому мало предсказуемым для читателя: и в создании этого переживания участвует и сама событийность, но и та скорость репрезентации событий, которая ее характеризует. Хьюм, размышляя о современном американском романе, писала, что подобная акселерация производит скорее дезориентирующий эффект на читателя: нельзя ни предсказать, когда одна линия прервется, ни угадать, какое из событий станет поворотным, а какое – останется филлером. В романе Остера такое устройство событийности требует от читателя быть все время «на чеку», но оно же и смеется над ним, не позволяя строить хоть сколько-нибудь оправдывающиеся прогнозы. Эта непредсказуемость, конечно, только усиливается за счет вариативности пути героя и за счет той особенности

скоростной репрезентации, которая предполагает, что удержать во внимание все обилие изображенного оказывается невозможно.

Резюме и эллипсисы преобладают над паузами и сценами

Б. Гингрич убедительно показал, как ритмичное соотношение между «резюме» и «сценами» управляет нарративной скоростью классического реалистического романа. Но что происходит в современных разветвленных нарративных формах?

Если рассматривать эту повествовательную форму с точки зрения тех режимов репрезентации событий, которые выделял и описывал Женетт, станет явным системное преобладание в них не только резюме над сценами, но и эллипсисов – над паузами. Во всех рассматриваемых нами примерах действие в репрезентации героев оказывается важнее разного рода «бездействия» (диалогов, описаний, размышлений). Не вызывает сомнений потому высокая скорость репрезентации событий: время фабулы существенно превосходит время повествования, сцены и паузы редуцированы. Такой способ репрезентации событий, конечно, влияет на взаимодействие читателя с повествованием: он соотносит себя с постоянно действующим субъектом (героем), он не отвлекается ни на описания, ни на обильные диалоги, он стремительно продвигается «по времени прочь».

Но вместе с этим привычные читателю по реалистическому роману сцены и резюме меняют свои функции. Они не только перераспределяют свое соотношение с точки зрения объема в повествовании; они – теперь – участвуют в создании иного читательского переживания, наделяются новыми с этой точки зрения функциями. Прежде, как отмечал еще Женетт, сцены позволяли создать эффект драматизации, привлекали и концентрировали внимание читателя, тогда как резюме, как скороговоркой,

представляли читателю все то, что, по мысли Женетта, вероятнее всего останется для него в «слепой зоне», то есть будет пропущено (Женетт, 1998: 139). Разветвленные нарративы, наполняясь резюме и эллипсисами, переопределяют их функции: теперь внимания и концентрации требуют резюме, эллипсисы (как нарративные лакуны) тоже требуют внимания, поскольку становятся непостоянными; сцены же – напротив – убывая, создают контраст для резюме, выступают в роли небольшой передышки для читателя, прежде чем он вновь сможет погрузиться в высокоскоростное переживание представленных в резюме событий.

Своеобразное обнажение этого приема мы наблюдаем в фильме Тыквера, когда нам несколько раз за фильм показывают, как сложится судьба второстепенных персонажей. Их судьба уместается в несколько фотоснимков, показанных зрителю один за одним. Перед нами – концентрированное резюме, лишенное всякой «примеси»; оно занимает экстремально краткое время повествования в его сравнении со временем истории. Эффект резюме усиливается и тем, что события показываются при помощи фотографии: это не поток, а выхваченные моменты из жизни героев, связь между которыми намеренно опускается, создавая, разумеется, и ритмичное, и скоростное движение, но – одновременно с ними – и подчеркнутую дискретность повествования, демонстрирующую (фактически) его монтажные швы.

«Виртуальное» теснит «актуальное»

Ускорение в разветвленных нарративах всегда соседствует с замедлением, которое к тому же принимает форму резкого торможения, непредсказуемой и немотивированной остановки движения и действия. Внезапно свой бег прерывает Лола, неожиданно (для зрителя) она стремительным жестом подбрасывает в воздух предметы – и они

останавливаются, зависают в воздухе, как по мановению волшебной палочки. Остановки физического действия дополняются и сюжетными «обрывами»: читателя переключают от одной сюжетной линии к другой, и когда произойдет это переключение, ему неизвестно, предсказать это нельзя. Набранная сюжетная скорость сменяется резким торможением, а затем – таким же резким переключением на уже другую жизнь героя, к тому же начинающуюся заново в исходной точке (в прошлом по отношению к моменту настоящего, в котором действие останавливается). Разветвленная форма сама по себе структурно предполагает такие «обрывы», как предполагает и скачки во времени: но в романе Остера эта структурная особенность только усиливается за счет большего дробления сюжетных эпизодов. Читателя не только переключают от одной жизни к другой (как происходит у Кесьлевского, например), от одной попытки к иной (как в «Беги, Лола, беги»), его заставляют «перепрыгивать» от эпизода из одной жизни к эпизоду из другой, и так – множество раз подряд в романе. Такое неизбежное движение читателя по предлагаемой ему событийности – постоянные скачки во времени, резкие остановки, невозможность продолжать движение в потоке одной сюжетной линии – сопровождается и другими способами замедлить, а иногда и прервать повествование, создав необходимый для ускорения контраст.

Так происходит с использованием дизнаррации: в отличие от классического реалистического романа, о котором писал в этом контексте Принс, дизнаррация в романе Остера встречается гораздо реже. Но указания на то, что только могло бы произойти, но все-таки не свершилось, в романе присутствуют. Их существенно меньше, чем в реалистическом романе, но дело не только в их объеме, но и в измененных функциях. Убывая, дизнаррация в высокоскоростном повествовании производит эффект

«резкого торможения»; контраст, который она создает, только усиливает чередование ускорения и замедления, тем самым интенсифицируя переживание, предложенное читателю.

Сокращение дизнаррации в таком типе нарратива связано и с тем, что отчасти ее функции на себя берет повествовательная форма в целом: дизнаррация открывала читателю доступ к «виртуальным» событиям, в их отличии от «актуальных». Разветвленные нарративы больше не нуждаются в ней, поскольку в целом опираются прежде всего на «виртуальную» событийность: они предъявляют читателю только возможные версии произошедшего, не проговаривая то, что с героем произошло на самом деле. Конструкция разветвленного нарратива потому предполагает выдвижение на первый план сразу нескольких событийных линий, каждая из которых открывает читателю альтернативный возможный мир, состоящий из виртуальных, но не актуальных событий.

Виртуальная событийность в разветвленном повествовании преобладает, но от этого – парадоксальным образом – не утрачивает способность создавать высокоскоростное переживание: в противопоставление тому, как Райан, размышляя о соотношении виртуального и актуального и о значении этого соотношения для создания нарративной скорости, описывала реалистический роман.

В разветвленном нарративе «виртуальное» существенно теснит «актуальное», но – за счет иных повествовательных приемов – позволяет создавать для читателя переживание высокоскоростного движения. Так, получается, прием, позволявший создавать ускорение и замедление в реалистической прозе, переосмысливается и «переворачивается» в своем эффекте в современном разветвленном нарративе.

Ритм интенсифицирует высокоскоростное переживание

В моделировании читательского переживания в разветвленных нарративах приемы, обеспечивающие ускорение повествования, соседствуют с теми, что отвечают за производство ритма, дополняют и усиливают друг друга.

При всем их отличии – о котором шла речь прежде – без их комплиментарного взаимодействия обеспечение телесно-миметического контакта читателя с таким повествовательным миром представляется невозможным.

Ритмические приемы наполняют разветвленные повествования, начиная уже с ее общей нарративной структуры. Разветвленные нарративы предлагают читателю постоянное возвращение к исходной точке, которое в какой-то момент развития действия становится для него и предсказуемым, и ожидаемым: он движется от одной версии к другой, от одного «детства» героя к другому, от одного «если» – к иному. Этот ритмичный ход разветвленного повествования создает одновременно и предсказуемость его структуры, но и ее дискретность, производящую эффект «разрыва», постоянного «прерывания», нестабильности. Ритмичное чередование сюжетных линий (версий) поддерживается в романе «Жить быстро» Б. Жиро иным (графическим) повторением: каждая новая глава начинается с нового «если», и эти «если» – и есть тот счет, который главная героиня ведет в попытке проработать травматическое переживание, связанное с гибелью мужа, и есть та попытка упорядочивания и рационализации, спасающая ее, по-видимому, от неконтролируемого хаоса переживания. То же происходит и в романе Остера. Названия глав сменяются: 1.1., 1.2., 1.3., 1.4., затем – 2.1., 2.2., 2.3., 2.4. и т.д., сочетая таким образом и повторения, и различия (все главы в его романе обозначены только цифрами). Этот ритмический эффект и в одном, и в другом романе поддержан синтаксическими периодами, а в романе Остера – еще и

имитацией дневникового жанра, который содержит последовательно предъявляемые читателю даты событий (они возникают через равный промежуток «текстуального» времени). Аналогичный способ создания ритма встречается и в «Беги, Лола, беги»: в фильме он только усиливается за счет взаимодействия нарративной канвы и ее визуальной и аудиальной репрезентации. Ритм создается битами музыки, шумами (биение сердца, звук часов), визуальной репрезентацией бегущих по циферблату стрелок, соотношением эпизодов – каждому из них (как и каждой попытке Лолы) отведено лишь 20 минут, и эти 20 минут повторяются вновь и вновь. В «Лоле» ритмическая организация всего повествования производит потому утроенное воздействие: изображение подкрепляется звуком, их работа усиливается ритмом самого повествования.

«Буйные», «агрессивные», «экстремальные»: нарративная скорость в современном культурном контексте

Современные разветвленные повествования включены в более объемный комплекс сложных нарративов, отличающихся проблематизацией временных отношений в повествовании и предлагающих потому «усложненный» опыт читателю и зрителю. При их описании исследователи щедро сыплют метафорами: буйные, непокорные, экстремальные, агрессивные, озадачивающие, стремительные, хаотические... (см., например: Bordwell, 2023; Richardson, 2006). Скорость и ритм в таких нарративах, как мы видели, участвуют в создании такого переживания, но и по-своему пересекаются с теми характеристиками, которыми наделяется современная цифровая культура.

Так, С. Шавиро подчеркивает: для цифрового кино характерна эстетика постконтинуальности, с акцентом на дискретности, нелинейности, пространственно-временных разрывах, с эффектами дезориентации, «хаоса»

(Shaviro, 2016). На создание таких эффектов направлены аудиовизуальные приемы: резкая смена углов съемки, стремительное движение камеры, переключение от одной к другой, звуковые и визуальные шоки. Все это в результате включается в понятие ультракинетического монтажа, характеризующего цифровое кино, который выдвигает на первый план, как следует из его именованья, особую, экстремальную подвижность изображения и звука, их подчас усложненные отношения. Ультракинетический монтаж характерен для такого кино, но такая особенность цифрового фильма не может не влиять и на другие нарративные медиа: и с этой задачей, кажется, успешно справляется, если судить об этом влиянии по современным разветвленным нарративам.

Понятие скорости в его применении к современной цифровой культуре обсуждается и в работах П. Вирильо (Virillio, 1989), и Б. Стиглера (Стиглер, 2019). Скорость у Вирильо и Стиглера в том числе обеспечивает ту эстетику исчезновения и забывания, которую они описывают в качестве побочного, но неизбежного эффекта от нагнетания разного рода образности. Так происходит, как мы видели, и в разветвленных нарративах, в которых «избыточность» неизбежно соседствует с «лакунарностью», «ускорение» – с «резким торможением», читательская концентрация на происходящем – с неизбежным пропуском той или иной информации, остающейся для него (благодаря повествовательным приемам) в «слепой зоне».

Но скорость – понятие, описывающее не только режим предъявления этих образов (в кино ли или в литературе), но и режим их восприятия. Потому Стиглер в своем размышлении приходит к описанию темпоральности чтения – в попытке представить, как разные режимы чтения (в современной культуре) соотносятся между собой, как они меняются и даже

взаимобогащаются. Среди них – чтение как восприятие информации (новостной и повседневной) и чтение художественного произведения. Первое предполагает высокую скорость, мгновенное схватывание, центрирование на одном событии, но и стремительное отбрасывание этого события, обеспечивающее исчезание, в пользу другого, нового. Стиглер написал статью «Время чтения» еще в 1990 году, но из 2024 года мы без труда назовем описываемый им режим чтения скроллингом – знакомым всякому читателю. Отчасти такое чтение, как мы помним по Р. Барту, подготавливалось и литературой, в основном популярной, с ее попыткой моделировать для читателя «свободный ритм чтения», «чтения для раскрытия сюжетной разгадки» (Барт, 1989: 468-469). Это чтение «на бегу» – поскорее преодолеть все страницы, чтобы дойти до конца и до искомого ответа – поддерживалось и теми практиками, которые все больше и больше ориентировали читателя на восприятие текста на буквальном «ходу»: в поезде, в самолете, в вагоне метро. Такие практики чтения как будто бы не лишали его возможности основательно погрузиться в предлагаемый воображаемый мир, но и не гарантировали такого погружения, скорее предполагали восприятие темпорально ограниченное, со множеством отвлекающих факторов, требовали от читателя концентрации и цепкости в выявлении того, что же в этом выдуманном мире происходит. Это чтение «на бегу», конечно, отличается от традиционного литературного чтения: с возможностью вдуматься, когда нужно – остановиться, жадно впиваться в каждое слово, обнаруживая его связность с другими, с возможностью неспешного осмысления и размышления, с возможностью «полного погружения» – так, как будто никакого другого мира вокруг не существует. Такое чтение, конечно, можно назвать «медленным» (неслучайно эта практика,

закрепившаяся впоследствии в филологии, в русскоязычном контексте получила название «медленного чтения», а в англоязычном – «close reading», в котором слово «close» взято из семантического поля, связанного с дистанцией; так, в русскоязычном варианте пространственная семантика заменяется темпоральной, указывающей уже на скорость восприятия).

Режим медленного чтения задается и создается не только ситуацией восприятия (зависимой от самого читателя и очень индивидуальной), но и самой художественной формой: тем, насколько последовательно и связно она раскрывает нарративный мир, насколько неспешно и «объяснительно» предъявляет этот мир читателю, как поэтапно – шаг за шагом, прием за приемом – втягивает читателя (перцептивно, эмоционально, ментально) в происходящее в этом мире. Такое медленное чтение на нарративном уровне обеспечивается приближением события и времени фабульного и события и времени дискурсивного – зазор чаще есть, но небольшой, к тому же он сюжетно мотивирован и тоже обеспечивает вовлечение (например, создает интригу). Разветвленное повествование на уровне скорости, как мы видели, функционирует совершенно иначе, имитируя для читателя режим «быстрого», а не «медленного» чтения.

Переживание высокоскоростного движения в разветвленных нарративах, таким образом, моделируется при помощи сразу нескольких повествовательных средств: приемом «умножения» событий и персонажей, преобладанием «поворотных моментов», перевесом «резюме» над «сценами» и «паузами», репрезентацией физического движения героя, ритмической интенсификацией. Оно позволяет устанавливать телесно-миметические отношения между читателем и повествовательным миром, позволяет потому в теле читателя воплотить переживание, характерное для

современной цифровой культуры. Нарративные средства, задействованные в моделировании такого переживания, сближаются с аудиовизуальными элементами репрезентации, характерными для посткинематографа. Изменения, наблюдаемые в аудиовизуальной репрезентации в кино, находят аналогичное воплощение на нарративном уровне, прежде всего на уровне организации нарративной скорости и ритма повествования.

Список источников

Auster P. 4321. London: Faber & Faber, 2017. 1070 p.

Giraud B. *Vivre vite*. Paris: Flammarion, 2022. 205 p.

Kieslowski K. *Przypadek*. 1981.

Туквер Т. *Lola rennt*. 1998.

Список литературы

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

Барт Р. *Избранные работы*. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Женетт Ж. *Фигуры*. Работы по поэтике. В 2 т. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 944 с.

Моретти Ф. *Буржуа: между историей и литературой*. М.: Издательство Института Гайдара, 2014. 264 с.

Стиглер Б. *Время чтения и новые инструменты памяти // Лаканалия*. 2019. № 32. С. 142–168.

Шкловский В. Б. *О теории прозы*. М.: Федерация, 1929. 265 с.

Baetens J., Hume K. *Speed, Rhythm, Movement: A Dialogue on K. Hume's Article "Narrative Speed" // Narrative*. 2006. № 14 (3). P. 349–355. DOI: [10.1353/nar.2006.0008](https://doi.org/10.1353/nar.2006.0008)

Bell D. F. *Real Time: Accelerating Narrative from Balzac to Zola*. Urbana: University of Illinois Press, 2004. 157 p.

Bernaerts L., De Geest D., Herman L., Vervaeck B. *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013. 223 p.

Bordwell D. *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*. New York

Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2023. 512 p.

Caracciolo M. *Slow Narrative and the Perception of Material Forms // How Literature Comes to Matter: Post-Anthropocentric Approaches to Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. P. 49–70.

Caracciolo M. *Tell-Tale Rhythms: Embodiment and Narrative Discourse // Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. 2014a. № 6 (2). P. 49–73. DOI: [10.5250/storyworlds.6.2.0049](https://doi.org/10.5250/storyworlds.6.2.0049)

Caracciolo M. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014b. 244 p.

Caracciolo M., Kukkonen K. *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*. Columbus: Ohio State University Press. 2021. 230 p.

Dannenberg H. *Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin, New York: De Gruyter, 2005. P. 159–190.

Genette G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. 128 p.

Gerrig R.J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven, London: Yale University Press, 1993. 273 p.

Gingrich B. *The Pace of Fiction: Narrative Movement and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2021. 214 p.

Hoffman Y. *The Pace of Fiction: Narrative Movement and the Novel*. Brian Gingrich // *Modern Philology*. 2024. Vol. 122. № 2. E000.

Hume K. *Aggressive Fictions: Reading the Contemporary American Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 2012. 200 p.

Hume K. *Narrative Speed in Contemporary Fiction // Narrative*. 2005. Vol. 13. № 2. P. 105–124. DOI: [10.1353/nar.2005.0010](https://doi.org/10.1353/nar.2005.0010)

Hven S. *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 260 p.

Hven S. *Enacting the Worlds of Cinema*. New York: Oxford University Press, 2022. 208 p.

Klauk T., Köppe T. *Telling vs. Showing: Handbook of Narratology / P. Hühn, J. Ch. Meister, J. Pier, W. Schmid (eds.)*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2014. P. 846–853. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.846>

Kukkonen K. The Speed of Plot // *Orbis Litterarum*. 2020. № 75. P. 73–85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>

Packard S. Two-dimensional Narrative Celocity // *Journal of Literary Semantics*. 2008. № 37 (1). P. 55–67. DOI: [10.1515/jlse.2008.004](https://doi.org/10.1515/jlse.2008.004)

Popova Y. Stories, meaning, and experience: narrativity and enaction. New York: Routledge, 2015. 210 p.

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 State University Press, 2019. 218 p.

Richardson B. Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction. Columbus: Ohio State University Press, 2006. 166 p.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // *Style*. 1986. № 20 (3). P. 319–340.

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

Shapiro S. Post-Continuity: An Introduction // *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. S. Denson, J. Leyda (eds). Falmer: Reframe Books, 2016. 990 p.

Virilio P. Esthétique de la disparition. Paris: Éditions Galilée, 1989. 125 p.

Corpus Material

Auster, P. (2017). *4321*. London: Faber & Faber.

Giraud, B. (2022). *Vivre vite*, Flammarion, Paris.

Kieslowski, K. (1981) *Przypadek*.

Tykwer, T. (1998). *Lola rennt*.

References

Barthes, R. (1987). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX—XX vv.: traktaty, stat'i, esse* [Foreign aesthetics and theory of literature of the XIX—XX centuries: treatises, articles, essays], MGU Publ., Moscow, Russia, 387–422. (*In Russian*)

Barthes, R. (1989). *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected writings. Semiotics. Poetics], Progress Publ., Moscow, Russia. (*In Russian*)

Genette, G. (1998). *Figures*, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, Moscow, Russia. (*In Russian*)

Moretti, F. (2014). *The Bourgeois: Between History and Literature*, Izdatel'stvo Instituta Gaydara, Moscow, Russia. (*In Russian*)

Stiegler, B. (2019). Les temps de la lecture et les nouveaux instruments de la mémoire, *Lakanaliya*, 32, 142–168. (*In Russian*)

Shklovskiy, V. B. (1929). *O teorii prozy* [On the Theory of Prose], Federatsiya Publ., Moscow, Russia. (*In Russian*)

Baetens, J., Hume, K. (2006). Speed, Rhythm, Movement: A Dialogue on K. Hume's Article "Narrative Speed", *Narrative*, 14(3), 349–355. DOI: [10.1353/nar.2006.0008](https://doi.org/10.1353/nar.2006.0008) (*In English*)

Bell, D. F. (2004). *Real Time: Accelerating Narrative from Balzac to Zola*, University of Illinois Press, Urbana. (*In English*)

Bernaerts, L., De Geest, D., Herman, L., and Vervaeck, B. (2013). *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln. (*In English*)

Bordwell, D. (2023). *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, Columbia University Press, New York Chichester, West Sussex. (*In English*)

Caracciolo, M. (2014a). Tell-Tale Rhythms: Embodiment and Narrative Discourse, *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 6 (2), 49–73. (*In English*) DOI: [10.5250/storyworlds.6.2.0049](https://doi.org/10.5250/storyworlds.6.2.0049)

Caracciolo, M. (2014b). *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin, Boston. (*In English*)

Caracciolo, M. (2020). Slow Narrative and the Perception of Material Forms, in *How Literature Comes to Matter: Post-Anthropocentric Approaches to Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 49–70. (*In English*)

Caracciolo, M., Kukkonen, K. (2021). *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Ohio State University Press, Columbus. (*In English*)

Dannenberg, H. (2005). Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions, in J. Pier (Ed.), *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, De Gruyter, Berlin, New York, 159–190. (*In English*)

Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris. (*In French*)

- Gerrig, R.J. (1993). *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Yale University Press, New Haven, London. (In English)
- Gingrich, B. (2021). *The Pace of Fiction: Narrative Movement and the Novel*, Oxford University Press, Oxford. (In English)
- Hoffman, Y. (2024). The Pace of Fiction: Narrative Movement and the Novel. Brian Gingrich, *Modern Philology*, 122, 2, E000. (In English)
- Hume, K. (2012). *Aggressive Fictions: Reading the Contemporary American Novel*, Cornell University Press, Ithaca. (In English)
- Hume, K. 2005. Narrative Speed in Contemporary Fiction, *Narrative*, 13 (2), 105–124. (In English) DOI: [10.1353/nar.2005.0010](https://doi.org/10.1353/nar.2005.0010)
- Hven, S. (2017). *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*, Amsterdam University Press, Amsterdam. (In English)
- Hven, S. (2022). *Enacting the Worlds of Cinema*, Oxford University Press, New York. (In English)
- Klauk, T., Köppe, T. (2014). Telling vs. Showing, in P. Hühn, J. Ch. Meister, J. Pier, W. Schmid (eds.). *Handbook of Narratology*, De Gruyter, Berlin, München, Boston, 846-853. (In English) <https://doi.org/10.1515/9783110316469.846>
- Kukkonen, K. (2020). The Speed of Plot, *Orbis Litterarum*, 75, 73–85. (In English) <https://doi.org/10.1111/oli.12251>
- Packard, S. (2008). Two-dimensional Narrative Velocity, *Journal of Literary Semantics*, 37(1), 55-67. (In English) DOI: [10.1515/jlse.2008.004](https://doi.org/10.1515/jlse.2008.004)
- Popova, Y. (2015). *Stories, meaning, and experience: narrativity and enaction*, Routledge, New York. (In English)
- Prince, G. (1988). The Disnarrated, *Style*, 22 (1), 1–8. (In English)
- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Ohio State University Press, Columbus. (In English)
- Richardson, B. (2019). *A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives*, Ohio State University Press, Columbus. (In English)
- Ryan, M.-L. (1986). Embedded Narratives and Tellability, *Style*, 20 (3), 319–340. (In English)
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, University of Indiana Press, Bloomington. (In English)
- Shaviro, S. (2016). Post-Continuity: An Introduction, in S. Denson, J. Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Reframe Books, Falmer. (In English)
- Virilio, P. (1989). *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris. (In French)
- Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.**
The author has read and approved the final manuscript.
- Конфликты интересов: у автора нет конфликтов интересов для декларации.**
Conflicts of interests: the author has no conflicts of interest to declare.
- Шулятьева Дина Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент, заместитель руководителя Школы философии и культурологии, Факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия.
- Dina V. Shulyatyeva**, Candidate of Sciences in Philology, Associate Professor, Deputy Head of School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University, Moscow, Russia.