

**Д. В. Шулятьева**

<https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>

✉ dshulyatyeva@hse.ru

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»  
(Россия, Москва)

## **ВСЕ ПЕРЕПЛЕТЕНО: ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ МЕХАНИЗМ СОВПАДЕНИЙ В РАЗВЕТВЛЕННЫХ НАРРАТИВАХ (ОТ ФАБУЛЬНОГО СОБЫТИЯ К РЕЦЕПТИВНОМУ СОБЫТИЮ)**

**Аннотация.** В статье рассмотрен повествовательный механизм совпадений, который встречается как в литературе предшествующих эпох, так и в современной. Среди многообразия современных нарративных форм особое внимание привлекает разветвленное повествование (forking-path), которое предлагает читателю следить не за одной жизнью героя, а сразу за несколькими. О существовании других жизней герой не знает, зато о них знает читатель: эта разность в знании усиливается и тем, что в таком типе повествования фабульные события необязательно совпадают с рецептивными (в терминологии П. Хюна). Различия в функционировании фабульных и рецептивных событий проявляют себя и в том, как в разветвленном повествовании задействуется механизм совпадений: они, в отличие от традиционных повествований, теперь реализуют себя не на уровне фабулы, но на уровне читательского восприятия. С точки зрения фабулы линии остаются автономными, а с точки зрения читательского восприятия — связанными, пересекающимися, переплетенными. Конфликт фабульного и рецептивного события рассмотрен нами на примере разветвленного романа «4321» П. Остера. В разветвленном нарративе совпадения больше не обеспечивают создание ясного, связного, упорядоченного мира, но создают эффект дезориентации, непредсказуемости и неупорядоченности. Поэтому основной нарративной эмоцией, задействованной в таком типе повествования, становится удивление (тогда как две другие, саспенс и любопытство, по М. Стернбергу, оказываются второстепенными).

**Ключевые слова:** событие, рецептивное событие, нарративные эмоции, разветвленное повествование, совпадение, Пол Остер, удивление, контрфактуальность, возможные миры, нарративы будущего

**Для цитирования:** Шулятьева Д. В. Все переплетено: повествовательный механизм совпадений в разветвленных нарративах (от фабульного события к рецептивному событию) // Шаги/Steps. Т. 11. № 3. 2025. С. 238–250. EDN: TYGZQX.

Поступило 27 февраля 2024 г.; принято 22 июня 2025 г.



**D. V. Shulyatyeva**

<https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>

✉ dshulyatyeva@hse.ru

HSE University (Russia, Moscow)

## THE ENTANGLEMENT: NARRATIVE COINCIDENCE IN FORKING-PATH NARRATIVES (FROM THE EVENT IN THE HAPPENINGS TO THE RECEPTION EVENT)

**Abstract.** In this article the author examines narrative coincidence, which can be found in 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> century narratives as well as contemporary ones. Among the variety of contemporary non-linear narrative forms, the forking-path narrative is of special interest, as it encourages the reader to follow not just one life of the protagonist, but several at the same time. The character is unaware about the existence of these other lives, but the reader is aware of them: this difference in knowledge is further emphasized by the fact that in this type of narrative, the events in the happenings do not necessarily coincide with the reception events (in P. Huhn's terms). The differences in the functioning of the two types of events are also manifested through how coincidence is used in a forking-path narrative: unlike in traditional narratives, coincidences now operate not at the level of the fabula, but at the level of reader perception. From a plot/fabula perspective, the storylines remain autonomous, while from the point of view of the reader's perception they are connected, intersecting, intertwined. The conflict of the event in the narrated happenings and the reception event is considered on the example of the forking-path novel *4 3 2 1* by P. Auster. In the forking-path narrative coincidences no longer ensure the creation of a clear, coherent, ordered world, but instead create the effect of disorientation, unpredictability and disorder. The primary narrative emotion involved in this type of text therefore becomes “surprise” (whereas the other two, according to M. Sternberg, “suspense” and “curiosity”, turn out to be secondary).

**Keywords:** event, reception event, narrative emotions, forking-path narrative, coincidence, Paul Auster, surprise, counterfactuality, possible worlds, future narratives

**To cite this article:** Shulyatyeva, D. V. (2025). The entanglement: Narrative coincidence in forking-path narratives (from the event in the happenings to the reception event). *Shagi / Steps*, 11(3), 238–250. EDN: TYZQX. (In Russian).

Received February 27, 2024; accepted June 22, 2025

Же в своих ранних романах современный американский писатель Пол Остер активно осмысляет идеи Х. Л. Борхеса: и в «Стеклянном городе» (1985), и в «Храме луны» (1989), и в «Ночи оракула» (2003) встречаются образы лабиринта, мира как библиотеки, тема предателя и героя. Но больше всего из наследия Борхеса его увлекают «расходящиеся тропки», а потому уже в ранних романах он последовательно воплощает этот принцип, варьируя пути своих героев на самых разных уровнях организации повествования. Он предлагает читателю вариации персонажа, жанровых конвенций, отдельных событий, происходящих с героями. Остер воплощает, как кажется, не один мир, а сразу несколько, делая эту множественность частью своего метода, продолжая с ее помощью размышление о «расходящихся тропках». Неудивительно поэтому, что один из его последних романов — «4321» (2017) — повествовательно построен по принципу чередования альтернативных версий развития событий, предлагает читателю следить не за одной жизнью героя, а сразу за несколькими, каждая из которых варьирует предыдущую, в чем-то с ней со-впадая, но и порождая различия.

Такая повествовательная форма — разветвленная (forking-path) [Bordwell 2002] — получает распространение в литературе и кино рубежа XX и XXI вв. (в 1980–2020-е годы). Она предлагает читателю многолинейную фабулу, но ее особенность заключается в специфическом соотношении этих линий между собой. Каждая из новых вариаций как будто бы опровергает, исключает предшествующую, поскольку создает новую жизнь героя, которая с прежде описанной оказывается несовместимой (например: в одной жизни герой погибает еще в детстве, в другой — остается жив; в одной становится кинокритиком, в другой — писателем и о кинокарьере не помышляет и пр.).

Разветвленная форма описывается современными нарратологами как «многолинейная»: К. Боде и Р. Дирих рассмотривают ее в контексте «нарративов будущего», предполагающих, в отличие от традиционных повествований, рассказ не об уже завершенных событиях, но о тех, которые происходят «здесь и сейчас» и имитируют собственную незавершенность [Bode, Dietrich 2013]. Событийная противоречивость представленных в таком повествовании фабул позволяет рассматривать такую форму в контексте «альтернаррации», при которой фабульные линии соотносятся между собой по принципу «либо, либо» [Wagner 2020].

Потому разветвленное повествование с точки зрения фабульной организации кажется построенным по принципу «дополнительной дистрибуции»: в действительности произошедшем внутри повествовательного мира может стать лишь один из вариантов, и все предъявленные читателю версии функционируют по принципу «или одно, или другое», указывая на возможности, открытые перед героем, но скрывая от читателя то, что из всего предложенного является истинным. С точки зрения фабулы каждая линия автономна, не пересекается с предыдущей, предлагает свой вариант развития событий, создает «альтернативный возможный мир». С точки

зрения многолинейной фабулы такой тип повествования функционирует по принципу «онтологической пролиферации» [Ryan 2017]: в нем создается сразу несколько альтернативных возможных миров, несовместимых друг с другом с точки зрения фабульной событийности, вступающих друг с другом в противоречие.

Такое усложненное устройство фабулы — примета изменений, происходящих в современной повествовательности в целом. Поэтому разветвленное повествование — лишь один из примеров того, как современные литературные повествования меняются, испытывая воздействие других нарративных медиа (кино, видеоигр, интерактивных форм): они не только все активнее сочетают традиционную нарративную логику с игровой и с логикой баз данных, но и существенным образом трансформируют тот опыт, который теперь предлагается читателю.

Современный нарратолог П. Хюн предлагает различать (среди других) событие фабульное (*event in the happenings*) и событие рецепции (*reception event*) [Hühn, Kiefer 2005; Hühn 2008; 2010; 2014]: первое относится к тому, что происходит в пределах фабулы, второе — к тому, что становится таковым для читателя. Фабульное событие и рецептивное событие могут, вероятно, и совпадать: в тот момент, например, когда в повествовании заполняется основная лакуна (как в детективе: читателю рассказывают, кто же в действительности оказался убийцей и как все произошло); в тот момент, когда с героем происходят необратимые события (он гибнет, например, и изменить это нельзя); в тот момент, когда происходит узнавание. Но все-таки только таким совпадением фабульных и рецептивных событий функционирование повествования, конечно, не ограничивается. На это как раз указывает П. Хюн: он сопоставляет рецептивное событие с тем, что называет «не-событием» [Hühn 2017: 322]. Событием для читателя может стать не только произошедшее на уровне фабулы, но и то, что им предполагалось, но все-таки не произошло. Нарушение читательских ожиданий, сформированных, например, жанровой конвенцией, тоже может стать рецептивным событием, хотя фабульным событием при этом являться не будет. Рецептивным событием, кроме того, становится все, что таковым опознается читателем, но при этом не осознается нарратором или героем: например, катарсис предполагает существенное ментальное и аффективное изменение, происходящее с читателем или зрителем.

Поэтому рецептивное событие может не совпадать с фабульным; но при этом именно оно позволяет описать читательский опыт в целом. Принципиальным в идее рецептивного события становится размышление о том, что в действительности оказывается значимым (а потому событийным) не только на уровне фабулы или ее актуализации в сюжете, но и на уровне восприятия; что происходит с вниманием читателя и какие последствия у таких событий возникают. Не менее значим и вопрос о соотношении этих двух типов событий и о том, как они функционируют в современных повествовательных формах. Разветвленное повествование, представленное в романе П. Остера «4321», а также у других современных

прозаиков, усложняет соотношение фабульного и рецептивного события — но каким образом?

С точки зрения фабулы несколько событийных линий, включенных в разветвленное повествование, представляются автономными: герой не знает о других своих жизнях, на уровне фабулы они не пересекаются. При этом с точки зрения читательского восприятия эти линии функционируют иначе: читатель, в отличие от героя, знает о существовании этих других жизней и взаимодействует сразу с несколькими альтернативными возможными мирами, а потому неизбежно соединяет, казалось бы, разделенные линии, накладывает их друг на друга; сопоставляя, обнаруживает сходства, выстраивает связи, а иногда и путается между ними, и даже вязнет, как в сетях или паутине.

«Иногда я думал, что все скользит, превращается, тает, переходит само собой из одного в другое...» [Кортасар 1999: 224] — эти строки Х. Кортасара, с которых начинается его новелла «Другое небо», можно отнести не только к его герою, но и к читателю, попадающему в мир разветвленного повествования. Как же функционирует в разветвленном повествовании эта связность? Какую роль в функционировании этой механики играет рецептивное событие?

Связность в разветвленном нарративе обеспечивается за счет механики совпадений: о совпадении как о ключевом для литературных нарративов мотиве, как о сюжетном элементе, подробно пишет Х. Данненберг [Dannenberg 2008: 89–108; 141–180]. Под совпадением она понимает неожиданную встречу героев в пределах сюжета, специальными причинами не обоснованную. Механика совпадений — одна из самых распространенных в мировой литературе, и в этом смысле это движущая сила большого массива рассказанных историй. Данненберг рассматривает совпадение как сюжетный элемент, который позволяет, в частности, выстроить целостную картину описываемого мира: прочертить связи между разрозненными на первый взгляд персонажами, проблематизировать идею рода и социальности, способствовать усложнению причинно-следственных связей в нарративах, которые благодаря механике совпадения могут опираться теперь не только на детерминистскую логику, но и на категорию случая. Наряду с сюжетом совпадений Данненберг рассматривает контрафактальный сюжет и противопоставляет их: если первый связывает, способствует финальному соединению героев, то второй разъединяет, создавая между героями внутри сюжета дистанцию и разводя их линии в разных направлениях. Потому эти два сюжета Данненберг соотносит с идеями конвергенции (в первом случае) и дивергенции (во втором): первый порождает «закрытый финал», второй — «открытый», более поздний для истории литературы. Вместе с этим она отмечает: литературные произведения конца XX в. стремятся снять это разделение (так происходит, например, у современной британской писательницы Дж. Уинтерсон, экспериментирующей со «сложными» повествовательными формами), тем самым «сплетая» эти два механизма внутри сюжета.

Так происходит и в разветвленной повествовательной форме, но и в той, которая представляется «зеркальной» по отношению к «расходящимся тропкам»: такую форму М. Б. Ямпольский предлагает называть «сходящиеся тропинки» [Ямпольский 2010: 622], подчеркивая, что она получает распространение в современных кинематографических нарративах (среди них «Вавилон» (2006) А. Иньярриту, «Магнолия» (1999) П. Т. Андерсона и др.). В такой форме не связанные на первый взгляд друг с другом фабульные линии в конце концов сходятся, пересекаются.

И «расходящиеся тропки», и «тропки сходящиеся», понятые как повествовательные модели, находят свое воплощение не только в современном кино, захватывают они и литературу. Достаточно вспомнить сразу несколько романов последних двадцати лет: «Три версии нас» (2015) Л. Барнетт, «Разрыв во времени» (2015) Дж. Уинтерсон, «Литературный призрак» (1999) Д. Митчелла. В романе Барнетт, например, перед нами сразу три варианта любовной истории Джима и Евы. Версии противоречат друг другу, но главные герои встречаются читателю в каждой из них. Фабульные линии, таким образом, и событийно отделены друг от друга, и неизбежно пересекаются — благодаря повторяющимся героям.

Такие повествования специфичны тем, что осмысляют нарративный механизм совпадений, задают ему новый импульс, прежде не получивший воплощения. Разветвленная форма, однако, любопытна и тем, что соединяет сразу два механизма — совпадений и контрфактуальности.

Что же происходит в разветвленной повествовательной форме, которая позволяет объединить эти два механизма? Предлагая читателю по умолчанию разные варианты одной и той же судьбы героя (т. е. соответствуя идеи контрфактуальности), она по-своему создает и соединения, работает на идею совпадения. Механики совпадения и контрфактуальности выходят из оппозиции и вступают в более сложные отношения, как выходят и за пределы только фабульного функционирования, распространяя свое действие на другие уровни повествовательной событийности, проблематизированные таким образом в разветвленном повествовании.

Разветвленное повествование как форма тоже предполагает совпадения, но в этой форме такая механика подвергается существенной проблематизации. Совпадения не столько движут сюжетом внутри каждой из представленных линий (вариаций жизни героя), сколько начинают функционировать в тот момент, когда эти линии пересекаются, накладывая друг на друга параллельные и одновременные миры. Совпадения как механика, таким образом, запускаются на стыке фабульных линий, а не внутри них: они возникают тогда, когда появляется новая вариация, и совпадением теперь становится не случайная (и необъяснимая) встреча героев, представленная на уровне фабулы, а их пересечение на уровне рецепции читателем.

Совпадения в разветвленном повествовании, таким образом, в отличие от нарративов предшествующих эпох, покидают пространство фабулы и перемещаются на уровень читательского восприятия. Узнавание,

характерное для совпадений как механики, теперь приходится не на долю героев, но на долю читателя; совпадение — теперь не встреча героев, но встреча читателя с теми, кого он уже знает по предыдущим вариациям, с кем он уже был знаком, но знаком в другом возможном мире. С одной стороны, миры разделены, и все, что в них происходит, автономно друг от друга; с другой стороны, они наполнены одними и теми же героями, которые «прыгают с ветки на ветку», из одной жизни в другую, не оставаясь, разумеется, прежними. Совпадают имена, элементы их собственной биографии, отчасти — характеры, но назвать их теми же самыми, конечно, нельзя. Читатель оказывается в затруднительном положении: он погружается в предложенный мир, вовлекается в происходящее, приостанавливая на время возможное недоверие к нему, но и вынужден все время сдерживать это погружение, восстанавливать дистанцию (недоверие), ни на минуту не забывая, что тот же герой или та же героиня, что появились в другой вариации, на самом деле относятся к другой фабульной линии и к другому миру. Удерживать такую дистанцию оказывается непросто: уж очень много совпадений, героев и сюжетных ситуаций, которые возникают и в одной вариации, и в других, которые повторяются, которые — теперь для читателя — совпадают и, как следствие, накладываются друг на друга.

Так, фабульно линии предельно разделены: они не переходят одна в другую, не накладываются друг на друга, не переплетаются. Герой не ведает о других возможных мирах, не знает, что проживает сразу несколько жизней, к тому же в одновременном режиме. Но об этом знает читатель, а потому он не может, подобно герою, последовательно, шаг за шагом, событие за событием проходить с ним вместе каждый путь. Наоборот — он подвергается ощутимой атаке, произведенной самой разветвленной формой, которая настойчиво требует от него и предельной концентрации, и различия разных линий, и удержания в памяти множества героев, обстоятельства жизни которых в каждой из линий разнятся; требует она от него и одновременного удержания всей карты повествования, столь наполненной сходствами и различиями, с трудом позволяющими легко отличить персонажа в одной линии от другого персонажа (с тем же именем и местами схожей судьбой) — в другой. Читатель пребывает, таким образом, в нескольких мирах сразу — благодаря разным линиям — но и эта множественность дополнительно интенсифицируется тем, что каждая линия предлагает рассказ не об одном герое, а сразу о нескольких (о многих!), о каждом из которых в идеале читателю нужно помнить. В отличие от более традиционной полицентрической структуры (характерной, например, для реалистического романа XIX в.), разветвленное повествование усложняет взаимодействие читателя с ней за счет режимов повторения и различия. Полицентрическая структура<sup>1</sup> предполагает одновременное сосуществование разных миров, но все они отличны друг от друга (в

---

<sup>1</sup> Так повествовательную форму, характерную для реалистического романа XIX в., предлагают называть, например, Б. М. Гаспаров [Gasparov 2013].

том числе на буквальном уровне) и нередко наделяются конкретными и устойчивыми связями (например, противопоставлением). Разветвленная форма смешиает все карты на уровне читательского восприятия, требуя от него дополнительных усилий по различению этих возможных миров, и эти усилия в конечном счете все равно окажутся тщетными, потому что не увязнуть, не потонуть в сходствах в таком повествовательном режиме оказывается невозможным. К тому же, в отличие от полицентрической структуры, разветвленная форма не устанавливает ясных связей между всеми предложенными линиями: они не антагонистичны и не зеркальны, они отдельны и отделены друг от друга, и дистанция между ними с этой точки зрения куда как более велика, чем между мирами, создаваемыми в полицентрической структуре и формирующими в итоге ясно и четко сконструированную «сеть».

Подобным образом выстроенные переплетения на рецептивном уровне путают, дезориентируют читателя, заставляют его вязнуть в этой липкой паутине, но одновременно и ставят перед ним вопрос о характере соотношения этих миров, столь похожих друг на друга, но не открывающих непосредственно связь между ними. Для читателя велик соблазн выстроить все из предложенных линий в одну — ровную, последовательную, ясную, линейную — но даже в упорной борьбе со сплетениями достижение такой цели вряд ли осуществимо<sup>2</sup>. А значит — на первом плане остаются те переплетения (совпадения, узнавания, повторения, порождающие различия), которые не столько (как описывала Денненберг по отношению к внутрисюжетной динамике) обеспечивают ясность, последовательность, цельность, тотальность изображаемого мира, сколько создают эффект принципиально иной — эффект переплетенности, которая, напротив, ведет к трансляции и переживанию дискретности, разрывов, неясности и ускользаемости мира.

Парадоксальным образом, сплетаясь на уровне читательского восприятия, эти миры распадаются и отлетают друг от друга, как пружиненные, не производя ни предсказуемости, ни системной связности.

Показательна в этом отношении любовная линия романа. В каждой из вариаций главный герой Арчи тем или иным образом знакомится с Эми Шнайдерман, дочерью владельца фотоателье, в котором работает его мать Роза. В каждой линии Эми так или иначе связана с любовными увлечениями главного героя — обстоятельства каждый раз разнятся, но совпадения, связывающие героев, их не отпускают. Так, в первой жизни герой сначала влюбляется в Анн-Мари Дюмартен, он увлечен этими отношениями и тяжело переживает вынужденный разрыв, но затем все равно сходится с Эми. Так происходит и во второй жизни: множество подростковых влюбленностей завершаются и приходят к одному — к увлечению Эми. В третьей жизни семья главного героя уезжает из родного города, и

<sup>2</sup> Например, в одной вариации герой погибает, в другой тот же герой живет, в одной — героиня разводится, в другой та же героиня выходит замуж; свести их в одну линию не представляется возможным.

они, кажется, разлучены: но все пути вновь возвращаются именно к этому имени и к этой героине. То же — в четвертой жизни: Арчи влюбляется и в Эми, и в Ноя, но до конца отпустить возлюбленную не может. В каждой из жизней что-то обязательно разводит героев: то женитьба родителей (они превращаются в сводных брата и сестру), то другие увлечения, то отезды в разные университеты. Как бы ни разнились другие события и другие персонажи, Арчи и Эми все равно оказываются связанными как будто бы невидимыми нитями, которые не могут оборваться. Такая конструкция чем-то напоминает фильм «Куклы» (2002) Такэши Китано, в котором такие нити перестают быть незримыми и, наоборот, обретают видимость, наглядно демонстрируя зрителю, как герои связаны между собой. Так происходит в романе Остера, пожалуй, только с Эми, и тем этот случай и примечателен: он и более традиционный (указывающий на непосредственную связность и предопределенность, неподвластность случаю), и контрастирующий со всеми остальными, но и более запутывающий читателя. И Арчи, и Эми присутствуют в каждой из четырех версий (фабул), и отличить эти варианты читателю друг от друга нелегко: сам переход от одной линии к другой рождает совпадение, встреча уже знакомых героев по одной линии в линии другой создает рецептивное событие. Фабульно линии противоречат друг другу и не пересекаются: герои не знают о своих других жизнях, но о них знает читатель. Такое переплетение линий на уровне читательского восприятия не столько вносит ясность в происходящее, сколько дезориентирует читателя еще больше: герои оказываются «вездесущими», и в каждой линии конкретные события, случившиеся с ними, разнятся<sup>3</sup>.

Обратным образом, чем сильнее разъединены контрфактуальные линии, тем больше они порождают для читателя ясность, в противопоставление тому, как сюжет совпадения с его закрытым финалом производил аналогичный эффект, тогда как механика совпадения и узнавания только запутывает его, вносит дезориентацию, заставляя его тонуть в смутном и трудно осуществимом различии.

В механике совпадения прячется аристотелевское узнавание, переносясь с уровня фабульного на уровень читательского восприятия. В более ранних повествовательных формах такое узнавание (внутри сюжета), как показывает Данненберг [Dannenberg 2008: 100], может вести к очень разному финалу с точки зрения его эмотивной модальности: своевременное

---

<sup>3</sup> Например, в каждой из версий мы знакомимся с Лью и Арнольдом (дядями главного героя по отцу). Но в одной версии Арнольд участвует в ограблении магазина брата (отца главного героя), а Лью разбивается на машине. Во второй версии пожар в магазине признают несчастным случаем, Лью уезжает во Флориду, а Арнольд открывает другую лавку. В третьей версии они оказываются виновными в поджоге магазина, в результате которого гибнет отец Арчи. В четвертой отец Арчи «откупается» от братьев, и трагедии не происходит. В каждом из вариантов читатель встречает одних и тех же персонажей, связанных повторяющимися родственными связями, — так создается рецептивное совпадение. Но в каждой из версий эти персонажи, повторяясь, действуют непредсказуемо.

совпадение — к счастливому концу (воссоединение семьи), несвоевременное — к трагическому (инцест, как в сюжете об Эдипе). Соединение двух механизмов в разветвленном повествовании, как мы увидели, ведет к двойственному эффекту — эффекту связности и разделенности, переплетенности и дискретности. Но какой эмоциональный отклик это соединение порождает?

Функционирование совпадения на сюжетном уровне проблематизировано с точки зрения так называемых нарративных универсалий — эмоций, связанных с вовлечением в предлагаемую событийность и в ее темпоральное развитие. Такими универсалиями М. Стернберг, например, считает саспенс, любопытство и удивление. Первый предполагает интерес читателя к тому, что произойдет дальше с героями: для того чтобы саспенс возник в сюжете совпадения, необходимо, как демонстрирует Данненберг [Dannenberg 2008: 36–40], чтобы читатель обладал большим объемом информации, чем герои, иными словами, чтобы читатель знал об их связанности еще до того, как они узнают об этом сами. Любопытство как нарративная эмоция функционирует иначе: она не направлена в будущее (то, что произойдет в тексте дальше), но ориентирована на прошлое (на то, как будут заполнены лакуны, уже заданные повествованием).

Разветвленное повествование, кажется, не опирается ни на первую, ни на вторую эмоцию: читатель, конечно, знает определенно больше, чем герой, поскольку знаком с разными его жизнями, но при этом не может находиться в нарративном напряжении (саспенсе), связанном с идеей совпадения. Совпадение не произойдет на фабульном уровне, поскольку линии фабульно не пересечены. То же касается и любопытства как нарративной эмоции.

Что же происходит с нарративной эмоцией в данном случае? Скорее разветвленная форма оперирует удивлением, которое само по себе предполагает неожиданное, ничем не предсказываемое событие. М. Стернберг так описывает производство удивления как нарративной эмоции: чтобы то или иное событие вызвало у читателя удивление, оно должно предваряться подготавливающей его к событию информацией, из которой, вместе с этим, изъяты критически важные для понимания произошедшего подробности [Sternberg 2003: 517]. Например, говорит Стернберг: «Чарльз встал, подошел к окну, оно разбилось, а он упал замертво. Звук выстрела эхом пронесся вдалеке» [Ibid.: 518]. В представленном примере удивление как нарративная эмоция возникает именно потому, что читателю прежде не было известно о готовящемся убийстве, о том, что кто-то снаружи дома направил пистолет на героя: эта информация была удалена из предваряющего описания, иными словами — лакунирована. В действительности случившееся событие (выстрел, убийство) требует от читателя мысленного возвращения к прежде описанным действиям героя, достраивания картины событий, которая прежде ему представлялась иной.

Как производится удивление в разветвленном повествовании? Оно только интенсифицируется: произошедшее в одной фабульной линии

(например, смерть отца) никак не предполагает, что уже в другой версии происходящего он может быть жив; его гибель в одной фабульной линии кажется необратимой и неизменной, но другая линия это ожидание читателя обманывает, делая обратимым то, что таковым в первой версии не казалось (и даже более того — то, что казалось невозможным изменить). Поэтому удивление в разветвленной форме возникает на стыке нескольких фабульных линий, на переходе от одной к другой. Их сочетание и по-переменное развертывание многажды усиливает непредсказуемость происходящего, поскольку то, что произошло в одной линии, никак не может повлиять на другую, не может сформировать ожидания читателя, но при этом оно случается — и случается в этой логике непредсказуемо, погружая читателя в повествовательный мир, в котором правит удивление как нарративная эмоция, а вместе с ней — царит непредсказуемость.

Механика совпадений, таким образом, оказываясь в современном разветвленном повествовании, меняет свои значение и функции: если в традиционном повествовании совпадения обеспечивали связность, а вместе с ней производили эффект упорядочивания мира, то в разветвленном повествовании совпадения, функционируя на уровне читательского восприятия, производят иной эффект, скорее дезориентируя его, участвуя при этом и в производстве удивления в качестве нарративной эмоции, создающей эффект непредсказуемости и дискретности событий и всего повествовательного мира, в котором они происходят.

Многолинейные и многоверсионные (в терминах Б. Ричардсона [Richardson 2023]) повествования, к которым и относится рассмотренная нами разветвленная форма, в целом активно проблематизируют механику повествовательных совпадений, поэтому рассмотрение функционирования совпадений в пределах уже иных современных повествовательных форм представляется перспективным в дальнейшем.

## Источники

Кортасар Х. Другое небо / Пер. с исп. Н. Трауберг // Кортасар Х. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. СПб.: Амфора, 1999. С. 224–242.

## Литература

- Ямпольский 2010 — Ямпольский М. Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Нов. лит. обозрение, 2010.
- Bode, Dietrich 2013 — *Bode Ch., Dietrich R.* Future narratives: Theory, poetics, and media-historical moment. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013.
- Bordwell 2002 — *Bordwell D.* Film futures // SubStance. Vol. 31. No. 1. 2002. P. 88–104. <https://doi.org/10.2307/3685810>.
- Dannenberg 2008 — *Dannenberg H.* Coincidence and counterfactualty: Plotting time and space in narrative fiction. Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press, 2008.
- Gasparov 2013 — *Gasparov B.* Polycentric narrative: The impact of early Romantic philosophy and aesthetic on the realist novel. New York, 2013. (Manuscript).

- Hühn, Kiefer 2005 — *Hühn P., Kiefer J.* The narratological analysis of lyric poetry. Berlin: De Gruyter, 2005.
- Hühn 2008 — *Hühn P.* Functions and forms of eventfulness in narrative fiction // Theorizing Narrativity / Ed. by J. Pier. Berlin: De Gruyter, 2008. P. 141–163.
- Hühn 2010 — *Hühn P.* Eventfulness in British fiction. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Hühn 2014 — *Hühn P.* Event and eventfulness // Handbook of narratology. Vol. 1 / Ed. by P. Hühn, J. Ch. Meister, J. Pier, W. Schmid. Berlin: De Gruyter, 2014. P. 159–178.
- Hühn 2017 — *Hühn P.* The eventfulness of non-events in modernist poetry: T. S. Eliot's *The Waste Land* and Bertolt Brecht's "Vom armen B. B." // Frontiers of Narrative Studies. Vol. 3. No. 2. 2017. P. 319–335. <https://doi.org/10.1515/fns-2017-0021>.
- Richardson 2023 — *Richardson B.* Toward a poetics of multiversion narratives // *Fabula*. 2023. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document11181.php>. <https://doi.org/10.58282/colloques.11181>.
- Ryan 2017 — *Ryan M.-L.* The aesthetics of proliferation // *World building* / Ed. by M. Boni. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2017. P. 31–46.
- Sternberg 2003 — *Sternberg M.* Universals of narrative and their cognitivist fortunes (II) // *Poetics Today*. Vol. 24. No. 3. 2003. P. 517–638. <https://doi.org/10.1215/03335372-24-3-517>.
- Wagner 2020 — *Wagner F.* "Alternarré", "dénarré", "disnarré": réflexions à partir d'exemples contemporains // *Cahiers de Narratologie*. T. 37. 2020. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/10641>. <https://doi.org/10.4000/narratologie.10641>.

## References

- Bode, Ch., & Dietrich, R. (2013). *Future narratives: Theory, poetics, and media-historical moment*. De Gruyter.
- Bordwell, D. (2002). Film futures. *SubStance*, 31(1), 88–104. <https://doi.org/10.2307/3685810>.
- Dannenberg, H. (2008). *Coincidence and counterfactuality: Plotting time and space in narrative fiction*. Univ. of Nebraska Press.
- Gasparov, B. (2013). *Polycentric narrative: The impact of early Romantic philosophy and aesthetic on the realist novel* (Manuscript).
- Hühn, P. (2008). Functions and forms of eventfulness in narrative fiction. In J. Pier (Ed.). *Theorizing narrativity* (pp. 141–163). De Gruyter.
- Hühn, P. (2010). *Eventfulness in British fiction*. De Gruyter.
- Hühn, P. (2014). Event and eventfulness. In P. Hühn, J. Ch. Meister, J. Pier, & W. Schmid (Eds.). *Handbook of narratology* (Vol. 1, pp. 159–178). De Gruyter.
- Hühn, P. (2017). The eventfulness of non-events in modernist poetry: T. S. Eliot's *The Waste Land* and Bertolt Brecht's "Vom armen B. B.". *Frontiers of Narrative Studies*, 3(2), 319–335. <https://doi.org/10.1515/fns-2017-0021>.
- Hühn, P., & Kiefer, J. (2005). *The narratological analysis of lyric poetry*. De Gruyter.
- Iampol'skii, M. (2010). *Skvoz' tuskloе steklo: 20 glav o neopredelennosti*. [Through a darkly glass: 20 chapters about uncertainty]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Richardson, B. (2023). Toward a poetics of multiversion narratives. *Fabula*. <https://doi.org/10.58282/colloques.11181>.
- Ryan, M.-L. (2017). The aesthetics of proliferation. In M. Boni (Ed.). *World building* (pp. 31–46). Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.
- Sternberg, M. (2003). Universals of narrative and their cognitivist fortunes (II). *Poetics Today*, 24(3), 517–638.

Wagner, F. (2020). “Alternarré”, “dénarré”, “disnarré”: réflexions à partir d’exemples contemporains. *Cahiers de Narratologie*, 37. <http://journals.openedition.org/narratologie/10641>. <https://doi.org/10.4000/narratologie.10641>.

## Информация об авторе

**Дина Владимировна Шулятьева**  
кандидат филологических наук  
доцент, Школа философии и  
культурологии, факультет  
гуманитарных наук, Национальный  
исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»  
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая,  
д. 20  
✉ [dshulyatyeva@hse.ru](mailto:dshulyatyeva@hse.ru)

## Information about the author

**Dina Vladimirovna Shulyatyeva**  
*Cand. Sci. (Philology)*  
*Associate Professor, School of Philosophy*  
*and Cultural Studies, Faculty*  
*of Humanities, HSE University*  
*Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya*  
*Str., 20*  
✉ [dshulyatyeva@hse.ru](mailto:dshulyatyeva@hse.ru)