

Научная статья
УДК 82.091+821.111(73)+791.43.03
doi: 10.17223/24099554/23/9

Дать сойтись тропкам: «сходящиеся тропки» как нарративная форма в романе П. Остера «Сансет парк» (2010) и фильме П. Альмодовара «Боль и слава» (2019)

Дина Владимировна Шулятьева

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, dshulyatyeva@hse.ru*

Аннотация. Рассматривается нарративная форма «сходящихся тропок» (М. Ямпольский, Д. Бордуэлл), получающая распространение в литературе и кино последних десятилетий. Для нее характерно наличие нескольких фабульных линий и нескольких героев, соотношение между которыми усложнено. Исследуется функционирование этой формы в романе «Сансет парк» П. Остера и ее трансформация в фильме «Боль и слава» П. Альмодовара. Устанавливается, что в романе эта нарративная форма функционирует с опорой на «актуальные миры» (в терминах М.-Л. Райан), тогда как в фильме – с опорой на «виртуальные».

Ключевые слова: расходящиеся тропки, сходящиеся тропки, актуальное, виртуальное, Остер, Альмодовар, сложные нарративы, возможные миры

Для цитирования: Шулятьева Д.В. Дать сойтись тропкам: «сходящиеся тропки» как нарративная форма в романе П. Остера «Сансет парк» (2010) и фильме П. Альмодовара «Боль и слава» (2019) // Имагология и компаративистика. 2025. № 23. С. 158–177. doi: 10.17223/24099554/23/9

Original article

doi: 10.17223/24099554/23/9

Let the paths converge: “Converging paths” as a narrative form in Paul Auster’s *Sunset Park* (2010) and Pedro Almodóvar’s *Pain and Glory* (2019)

Dina V. Shulyatyeva

HSE University, Moscow, Russian Federation, dshulyatyeva@hse.ru

Abstract. Literature and cinematography of the last decades have been actively using the narrative form, which, paraphrasing Jorge L. Borges’ metaphor, can be called “converging paths.” This form offers the reader and viewer several non-linear storylines simultaneously. Accordingly, the narrative centers on more than one heroes, which involves the readers into reconstructing the connections between characters on their own. In contemporary cinematography (Michael Haneke, Alejandro Iñárritu, Paul T. Anderson), this narrative form is studied by film theorists Mikhail Yampolsky and David Bordwell. Yet, the “converging paths” form is also highly requested in literature, as, for example, in *Sunset Park* (2010) by the contemporary American classic Paul Auster, and its later screen adaptation *Pain and Glory* (2019) by Pedro Almodóvar. How does such a narrative form function in Auster and Almodóvar? What does the latter inherit from the former, and how does he transform it? Both Auster and Almodóvar have a lot in common in terms of themes and narrative search: both offer their readers or viewers to move along “converging paths.” This form now allows the variations not to diverge from one point (as was the case in the “forking paths”), but pursues a different (albeit close) goal – to allow the paths to converge. Auster shows the readers the “actual worlds” (in Marie-Laure Ryan’s terminology) of his heroes and tells about what really happens to them, yet the ghosts of the past are intensively invading this present – it is they who begin to control the events in the novel, they also push the heroes to make a choice, they allow the lines of all the heroes to eventually converge, in order to diverge again in the finale. Almodóvar, on the contrary, makes a film not about what actually happened to the hero, but only about what could have happened; unlike Auster, he shows to the viewer the hero’s “virtual worlds”, consisting of “untravelled” roads and missed options. These worlds come to life on the screen – as if they really were: they allow the hero (even if only in his imagination) to experience here and now what he could not experience in reality (and is unlikely to). They are variations converging in the hero’s present; they also become his salvation, and allow him

to get out of the crisis (which often happens with Auster), allow him to return to “writing.” It is not surprising that at the end of the film it turns out that all the possible worlds in it are only part of the future film. After all, Auster’s later novel *4321* (2017) ends in a similar way. Both literature and cinematography in this case operate on the principle of “extending” each other: the film neither repeats the plot nor borrows characters – it opens up new possibilities in the “inherited” narrative form, transforming the “actual worlds” (described by Auster in the novel) into “virtual” ones. Readers, ultimately, only benefit from such an expansion: they now spectators, too delegating their rights of reading to the film, but at the same time they are remain readers, engaging in the process of reading a different, cinematic, imagination.

Keywords: forking-path narrative, converging-fates narrative, actual, virtual, Auster, Almodóvar, complex narratives, possible worlds

For citation: Shulyatyeva, D.V. (2025) Let the paths converge: “Converging paths” as a narrative form in Paul Auster’s *Sunset Park* (2010) and Pedro Almodóvar’s *Pain and Glory* (2019). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 23. pp. 158–177. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/23/9

Введение

Нарративные формы, получающие распространение в последние десятилетия в литературе и кино, все чаще тяготеют к внутренней сложности: они предлагают читателю и зрителю сразу несколько фабул, становясь многоверсионными [1], они предлагают сразу несколько героев, каждый из которых просится на главную роль, стремится стать центром повествования, они создают разнородное и многослойное пространство, в котором отношения между героями и фабульными линиями усложнены. Такие нарративные формы напоминают многолинейный или полицентрический роман, известный читателю по литературе предшествующих столетий. Но они и отличаются от него, превращая связи между героями – в невидимые и неявные, соотношение между фабульными линиями – в подчас противоречивое или на первый взгляд бессвязное. Этим они усложняют структуру нарратива и озадачивают читателя. Неслучайно поэтому Д. Бордуэлл называет такие нарративы «запутанными» (perplexing) [2], А. Кэмерон – «модульными» [3], У. Баклэнд – «пазл-нарративами» [4].

Среди таких форм востребованной оказывается форма «сходящихся тропинок» – так ее называет М. Ямпольский [5. С. 622], по ана-

логии с «расходящимися тропками» Х.Л. Борхеса. О похожем феномене размышляет и кинонарратолог Д. Бордуэлл, предлагая называть такие фильмы «сходящимися судьбами» (*converging fates*) [6. Р. 74]; исследователи рассматривают такой тип нарративов в контексте «мультипротагонистического фильма» [7]. Для такой нарративной формы характерно наличие множества центральных героев и множества событийных линий, стоящих за ними; такую форму отличает разрозненность этих линий и их первоначальная бессвязность. Такой форме, как следствие, свойственна и пространственная разнородность, требующая от читателя повышенной концентрации: ему необходимо следить сразу за несколькими линиями, связность которых неочевидна, и последовательно реконструировать эти связи, находить аналогии или точки схождения.

Нарративная форма «сходящихся тропок», обращает внимание Ямпольский, противостоит линейности времени и, как следствие, линейности наррации. Она проблематизирует идею случайности и выбирает в качестве объекта наблюдения «какой-то момент», в котором линии (тропки) должны сойтись. Этот момент, подчеркивает Ямпольский, не определяется причинностью, он ее бежит, вместо этого перед читателем (и зрителем) разворачивается мир, полный случайных и бессвязных пересечений. Такие «моменты» (точки схождения) и поддерживают неопределенность в нарративе, и разрешают ее: они, с одной стороны, создают пересечение линий и героев, тем самым демонстрируя читателю связь между ними; но они же и поддерживают неопределенность, все время направляя внимание читателя на их наступление, вынуждая читателя ждать этого наступления. Но даже когда этот момент – пересечение – наступает, неопределенность не отступает до конца: ведь он, этот момент, не детерминирован, а значит хрупок и может быть обратим.

Как отмечают и Бордуэлл, и Ямпольский, такая нарративная форма оказывается востребованной у самых разных режиссеров – М. Ханеке, А. Иньяритту, П.Т. Андерсона и др. Она же встречается и в литературе – например, в романе «Сансет парк» (2010) П. Остера, – и фактически становится предметом интермедийного диалога: так, по романам П. Остера П. Альмодовар снимет свой последний фильм «Боль и слава» (2019), тоже устроенный по принципу «сходящихся тропок».

На первый взгляд нарративная форма «сходящихся тропок» кажется зеркальной по отношению к тропкам «расходящимся». Но прямым такое отражение назвать нельзя. Эти формы различны. Нарративная форма «расходящихся тропок», или разветвленное повествование, включает в себя несколько фабульных линий, но каждая из них – лишь одна из версий произошедшего, альтернативная иной. Так устроены, например, фильмы «Беги, Лола, беги» (1998) или «Случай» (1981), так устроен и поздний роман Остера «4321» (2017). Во всех этих нарративах на первый план выходит не действительно произошедшее с героем, а только то, что могло бы произойти, но осталось нереализованным. Что же произошло на самом деле, предстоит решить читателю, этот выбор теперь делегируется ему; повествование может лишь подсказывать, какая из версий могла бы быть более или менее правдоподобной, но не предъявлять при этом ни одну из них как действительно случившуюся. «Расходящиеся тропки», таким образом, ставят акцент на виртуальном, открывая читателю альтернативные версии событий, каждая из которых сконцентрирована на одном и том же герое.

Иначе устроены «сходящиеся тропки»: они теперь открывают читателю не виртуальное, но актуальное – то, что действительно произошло с героями. Но таких героев теперь обязательно несколько: и задача читателя состоит не в выборе «настоящей» версии, но в соединении и соотнесении нескольких разрозненных героев и линий. Они в конце концов тоже сходятся в одной точке, связываются объединяющей силой, но пока этого не произошло, неопределенность для читателя в таком типе нарративов строится на бессвязности героев и фабульных линий.

По принципу «сходящихся тропок» устроен роман П. Остера «Сансет парк»: в нем последовательно, глава за главой, рассказывается о разных героях, и связи между ними не ясны. Их объединяет заброшенный дом – Сансет парк – в котором в конце концов все они по разным причинам окажутся; но сначала все они находятся в разных пространствах и лишь постепенно с развитием действия приближаются к «конечной цели» (общему для них дому, имя которого вынесено в заглавие). Так в романе Остера «сходятся тропки»: и не только благодаря организации пространства и сюжета внутри романа, но и благодаря композиции книги. Каждая глава названа именем одного из

героев, а заключительная часть названа «Все»: начальная точка романа (его название «Сансет парк») и заключительная (название последней части) указывают на ту точку, в которой все тропки (линии героев) сойдутся – постепенно с развитием действия сближаясь все больше, т.е. все больше переплетаясь.

В романе Остера на первый план выходят «актуальные миры» героев (в терминах М.-Л. Райан) [8]: от читателя скрыты размышления персонажей об упущенных возможностях, их мечты и грезы; они живут в настоящем и погружены в то, что с ними случается; но, проживая это настоящее, все чаще оказываются затянуты, как в воронку, в мыслях о прошлом – но это прошлое у Остера тоже относится к актуальному миру, к тому, что с героями действительно произошло.

Иначе действует Альмодовар: все фабульные линии у него соотносятся с главным героем – уже немолодым режиссером, находящимся в творческом кризисе. Его преследуют случайные встречи и неожиданные пересечения с прошлым – такие совпадения становятся точкой отсчета в фильме для «виртуальных миров», изображения того, что не произошло, но только могло бы произойти.

Альмодовар, получается, опосредованно наследует у Остера и принцип «сходящихся тропок», и принцип тропок «расходящихся». Он, с одной стороны, предъявляет зрителю несколько фабульных линий, на первый взгляд слабо связанных между собой, которые в конце концов сходятся в одной точке – главном герое. Но одновременно с этим он показывает зрителю не «действительно произошедшее» с героем, а только возможное – тем самым смещая акцент с актуального на виртуальное, с произошедшего на его вариации (как полагается «расходящимся тропкам»).

Как функционирует такая сложная нарративная форма в каждом из случаев? И как, заимствованная у Остера, трансформируется в фильме Альмодовара?

«Сансет парк» П. Остера: призраки и невидимые нити

Роман Остера построен на изображении актуального мира героев – того, что с ними действительно происходит, и того, что уже произошло. Это произошедшее – завершенное и длящееся одновременно – все больше и больше наполняет линии каждого из героев. И даже

больше того: это произошедшее и его призраки начинают управлять событиями, происходящими здесь и сейчас; они же приближают наступление момента в жизни каждого из героев, когда все может измениться, момента, который может превратить «только возможное» в действительности случаемое. Такой момент М. Ямпольский (вслед за Лессингом) называет «fruchtbar» (продуктивный) [5. С. 628] – он открывает возможности перед героем, указывает на те пути, по которым еще можно пройти. В романе Остера в жизни каждого из героев обязательно наступит такой момент – и важно (в логике его романа) этот момент поймать, не упустить. Такой момент оказывается потому крайне хрупким, ускользающим – его хрупкость только поддерживается призрачной энергией, сопровождающей линию каждого героя.

Эффект хрупкости момента и мира в целом в романе Остера только усиливается за счет нестабильности, подвижности и самой романной формы, и того, что происходит с героями. Роман последовательно открывает несколько фабульных линий – они дискретны, разъединены, каждому герою – своя глава; но они же и связаны – с трудом уловимыми, почти невидимыми нитями. Эти – мгновенные, редкие – пересечения между героями предстоит распознать читателю; ему же предлагается пребывать вместе с героями в мире, который так часто кажется опустошенным и разрушенным.

В центре романа – несколько героев и фабульных линий, большинство из них соединены случайностью: каждый по своим причинам оказывается в заброшенном доме Сансет парк в Нью-Йорке. Каждый из них бежит от прошлой жизни, не находит себе места в реальности, разрывает связи с родственниками, бывшими друзьями и возлюбленными, но и не может от них избавиться. «Сходящиеся тропки» в романе Остера оказываются движимы особым подводным течением: жизнь каждого из героев и события, происходящие с ними, управляются «теньями», «призраками» из прошлого, от которых ни одному из героев не удастся бежать, как бы они ни пытались. Всех героев – как бы они ни были разъединены – невидимыми нитями в романе связывает эта неотступность прошлого, это засилие призраков в жизни каждого из них. Эти призраки наполняют каждую фабульную линию романа, они же вынуждают каждого из героев действовать, они же в конечном счете меняют и явный, «актуальный мир» героев, они же позволяют тропкам в романе Остера сойтись.

Майлс Хеллер – герой первой главы – пока еще живет во Флориде, работает фотографом: снимает заброшенные и оставленные прежними хозяевами дома, коллекционирует снимки с вещами, заменившимися в этих домах людей, оставшиеся теперь без связи с ними.

Дома, которые по работе фотографирует Майлс, полны призраков и беспорядка: вместо людей в них вещи, еще хранящие следы гнева, ярости, отчаяния или, наоборот, остатки утраченного тепла. Эти призраки «восстают» из обнаруженных в доме вещей, эту тень, которую они все еще отбрасывают, он и пытается зафиксировать, сфотографировать, попытаться сохранить.

Призраками полна и семья Майлса: своей возлюбленной Пилар, родители которой погибли в автокатастрофе, он говорит, что его собственные – тоже умерли; он лжет ей, но нарратор рассказывает читателю – родители Майлса развелись, мать бросила сына, а отец Майлса вновь женился, но с ним герой не общается уже около семи лет – после того как стал невольным виновником гибели сводного брата. Мачеху Майлса зовут Уилла Паркс, но забыть бывшего мужа до конца она не может, и «призрак Карла Нордстрема» становится «пятым членом их семьи». Отцу Майлса принадлежит издательство «Хеллер букс» – именно книгу «Хеллер букс» Пиллар, увлеченная читательница, однажды показывает Майлсу – по случайности.

Майлс влюблен в Пилар – юную девушку, покинувшую свой дом так же, как и он когда-то оставил свой дом в Нью-Йорке. С Флоридой его теперь связывает только она, но и ее он покидает. Все решает случай: ему звонит его старый знакомый Бинг, предлагает поселиться в заброшенном доме в Нью-Йорке. И Майлс бежит: ловит этот момент, пользуется этим случаем – не находя в себе силы до конца расправиться с прошлым, физически приближаясь к городу, из которого семь лет назад бежал.

Бинг Нэйтан – герой второй главы – одержим барабанами, он музыкант, подрабатывающий ремонтом старых, вышедших из употребления вещей. Как и Майлс, он одержим вещами: если Майлса интересуют никому не принадлежащие, оставленные вещи, то Бинга – никому не нужные. И те и другие как будто бы выпали из своего «родного» контекста, первые потеряли хозяев, вторые – функциональность; но и те и другие по-прежнему хранят невидимый и лишь осязаемый след: принадлежности к кому-то или чьего-то переживания.

Бинг, как и Майлс, оказывается в Сансет парке вынужденно: его выселяют, и деться ему некуда. Он, как и Майлс, отчаянно, по-юношески влюбляется – но, как и Майлс, удержать свою возлюбленную рядом не может. В начале каждой из глав герои находятся в разных пространствах: Майлс – во Флориде (до этого побывав в десятке других мест), Бинг – в Нью-Йорке. По мере развития рассказа их линии все больше сближаются: мы, наконец, узнаем, что они знакомы («странные друзья») и их связывает не только дружба: по случайному стечению обстоятельств Бинг становится посредником между Майлсом и его семьей, он, получая письма от друга, передает их его родителям. Эти письма – бережно подсчитанные в романе («52») – нити между Бингом и Майлсом, между Майлсом и его семьей – одновременно невидимые и осязаемые.

Бинг удивляется: почему родители Майлса, узнавая о нем от него, не спешат на встречу («я бы не хотел иметь таких родителей» – сокрушается он). Но он ошибается – узнаем мы позже уже из глав об отце Майлса, Моррисе Хеллере. Каждый раз получая информацию о местонахождении сына, он неотступно следует за ним, как будто тоже становясь призраком: он переезжает из города в город, но остается для сына незамеченным, не решаясь сделать шаг к примирению.

Фабульная линия Морриса Хеллера тоже полна призраков. Он думает о сыне, который, хоть и жив, уже 7 лет не давал знать о себе; о дочери друга, только что покончившей с собой; о собственном издательстве, переживающем не лучшие времена в экономический кризис 2008 г.; о друзьях-писателях, книги которых он больше не может издавать. Один из них – Рензо – на похоронах рассказывает ему о фильме «Лучшие годы нашей жизни» (этот фильм будут вспоминать все герои, вне зависимости друг от друга), он говорит: надо «написать эссе о вещах, которые не случились, о жизнях, которые не прожились, о войнах, которые не воевались, о мире теней, существующем параллельно миру, который мы принимаем за реальный, о не-сказанном и не-сделанном, о не-запомненном». Этот призрачный мир – еще и уже не сделанного – неотступно следует и за Моррисом, как следует по-своему за каждым из героев, и все больше подталкивает его к тем не-скольким шагам, которые еще можно пройти, но которые сделать он не решается, – бросить все, сесть в такси до Бруклина и увидеться с

сыном, разрушить дистанцию между ними, сделать невидимые нити – видимыми.

Алис Бергстром – другая героиня романа – оказывается в «Сансет парке» тоже случайно: у нее нет постоянного жилья, доход невелик, и от отчаянья она решает поселиться в заброшенном доме. Окна ее нового жилища выходят на кладбище – «Город теней», говорит она, – а ветер, то и дело пронизывающий ее комнату, каждый раз напоминает о непригодности этого дома для постоянной жизни. Она работает над диссертацией, истово пытаясь воскресить героев прошлого или дать им голос: ее жизнь наполнена мыслями о жизни других («она принялась за эту тему из-за своих дедушек и бабушек, из-за их сестер и братьев, участвовавших в войне, живших в ту войну, изменившихся с войной»), и эти другие обретают призрачную плоть благодаря фильмам, которые она постоянно пересматривает, фильмам, тоже по своей природе наполненным призраками.

Эллен – ее соседка по Сансет парку – тоже не мечтает избавиться от прошлого, хоть всеми силами и пытается. Пережив несчастливую любовь, избавившись от нежеланного ребенка, она бросает свою прошлую жизнь, чтобы начать новую, и ищет наступления этого «продуктивного» момента, открывающего возможности, в Сансет парке. Но пока момент не наступает, она как будто бы застревает в реальности – и ни в одной, а сразу в нескольких, в том, что еще может наступить, но пока не наступает: «Потерявшись в одной реальности, она начинает блуждать в двух, трех, четырех, пяти. Иногда в шести. Иногда даже в шестидесяти».

С каждой новой главой линии героев для читателя все больше переплетаются, обнаруживая связность: их соединяют то совпадения (каждый смотрит один и тот же фильм, вспоминает ту же книгу), то общие для них все события, каждое из которых в воспоминании нового героя варьируется.

События в романе подаются неспешно: герои меньше действуют, больше – вспоминают, выхватывая из прошлого отдельные моменты, пытаясь распознать их значимость, пытаясь за счет прошлого придать настоящему осмысленность и связность.

С этим прошлым в романе связана тема фотографии и кино, которые тоже неразрывно связаны с призраками. Фотокамера в романе обозревает покинутые пространства, разрушенные здания, чужие

дома – все они, как и жизни героев, наполнены призраками: невидимыми человеку, но присутствующими, продолжающими действовать, и это присутствие, по-видимому, и может зафиксировать камера, обладающая иным, отличным от человека, взглядом и иной способностью видеть. Камера в романе Остера потому бродит не только по опустевшим домам, но и, например, по кладбищам: по пространствам тоже, казалось бы, лишенным жизни и живого, но наполненным присутствием ушедших и своеобразным переживанием, напоминанием и воспоминанием. Потому эти пространства и нужны и камере, и герою: в своей противоречивой заполненности-опустошенности они делают более явным то, что обычно маскируется динамично прогрессирующей событийностью, они высвечивают то переживание, которое характерно для самих героев Остера и которое балансирует между ощущением «я там есть» и «меня там нет». Подобные пространства – парадоксально наполненные и опустошенные – проблематизируют иное измерение повествовательного мира Остера, которое охватывает проблему невидимого, причем в самых разных его значениях и воплощениях: невидимого как недоступного взгляду, невидимого как не рассказанного, невидимого как не реализованного – и всё это в его мире обретает присутствие, а значит и обладает своей силой, своим воздействием и своим значением, хоть и остается скрыто.

Призраками в каком-то смысле нередко становятся его собственные герои, балансируя между присутствием и отсутствием, исчезая из поля зрения, выпадая из профессии, сообщества, социальных и семейных отношений. Его герои (начиная еще со «Стеклянного города») тяготеют к исчезновению: буквальному или метафорическому, нередко занимают позицию «незаметных» или даже «невидимых», и этот интерес прозаика к героям, которые одновременно могли бы жить несколько жизней («внешнюю» и «внутреннюю»), но сознательно выбирают только одну (скрытую, незаметную для окружающих), с годами только возрастает. Наверное, поэтому в «Сансет парке» проза Остера замедляет ход, предлагая читателю сначала всмотреться в то, что остается от человека, в тех пространствах, которые он покидает, а затем переключиться на самих героев, каждый из которых последовательно движется по направлению к той точке, которая ему подобное укрытие (невидимость) может дать. Такой точкой

и становится Сансет парк, вынесенный в заглавие романа, полузаброшенный дом, изъятый за долги, никому больше не принадлежащий, но – *по случаю* – хранящий «тепло» (буквально), т.е. отопление и все коммуникации. Эта точка на карте островского романа – центральная, в ней сконцентрирована вся его энергия; к этой точке устремлены линии каждого из героев, которые движутся к ней из разных направлений и из разных судеб. Эта точка становится той самой развилкой, на которой останавливаются, чтобы выдохнуть и сделать выбор островские персонажи и чтобы выпасть – пусть временно – из скорости, ритма, движения и из всей их «внешней» жизни.

В романе герои скрывают себя – пытаются исчезнуть, стать незаметными, отсутствующими, чтобы переизобрести и себя, и свои отношения с миром. Но для читателя сокрыто и разветвление, которое прежде (в предшествующих романах) чаще предьявлялось ему эксплицитно. «Призрачный» характер героев, конечно, отдаляет от них читателя: лакуарности слишком много, и много в том, что касается сделанного ими выбора (скрыться, исчезнуть) – причины, вроде бы, и проговариваются, но чаще остаются непонятными (или непонятыми), поскольку выглядят как поверхностные, малозначительные, недостаточно основательные. Во взаимодействии с героями «Сансет парка» эта дистанция для читателя имеет особое значение: да, в пространство «не рассказанного», но имеющего значение для повествования, уходит всё, что связано с выбором героев (почему он поступил так, а не по-другому; что было бы, если), уходит, как под воду, оставляя на поверхности данные читателю «следы»: вещи, фотографии, моменты – и даже так: груды вещей, фотографий, моментов. Но дистанция по отношению к героям нужна и для другого: для выстраивания в воображении читателя карты повествовательного мира, в которой тот становится своеобразным узором, состоящим из точки (Сансет парк), в которую сходятся линии и из которой они же расходятся, каждый в своем направлении и каждый по скрытым, неясным причинам.

Эти призраки (одновременно и присутствующие, и отсутствующие; невидимые, но ощущаемые), управляя действиями героев, участвуют в организации особых моментов, позволяющих в конечном счете менять актуальные миры в романе. В каждой из фабульных линий возникают моменты, открывающие возможности для героя, – за

ними скрываются возможные будущие изменения в их жизни, но особость их состоит в том, что такой момент герою еще нужно поймать, не упустить.

Такие моменты возникают в линии каждого из героев: Майлс наконец-то решается на звонок матери и отцу, почти возвращается в родительский дом, знакомит семью со своей возлюбленной Пилар; отец – Морис – идет ему навстречу, соглашается принять сына таким, какой он есть, решается смириться с прошлым; Элен воссоединяется с бывшим возлюбленным, готова отказаться от всего произошедшего в пользу настоящего; Бинг, терзаемый личной драмой, тоже в конце концов не упускает момент и делает выбор. Но «продуктивный» момент у Остера соседствует с наступлением иного, «ужасающего» (*furchtbar*) момента, и его предотвратить героям не удастся. Заброшенный дом, в котором их линии сошлись, подлежит сносу, а его обитатели – выселению. В неспешный ритм повествования, в котором казалось возможным движение от призрачного прошлого к наступающему будущему, врывается этот «ужасающий» момент, вновь лишая героев и опоры, и образа будущего, вновь обрывая все нити, связывающие их с реальностью, вновь превращая их в тех, кем они и были в начале романа, вновь погружая их в руинированный, хаотичный, бессвязный мир. Неслучайно поэтому такими словами заканчивается роман: «...и когда автомобиль едет по Бруклинскому мосту, и он смотрит на бесконечные здания на другой стороне Ист-Ривер, он думает об исчезнувших зданиях, о разрушенных и сгоревших зданиях, которых больше нет, об исчезнувших зданиях и исчезнувших кистях рук, и спрашивает себя, стоит ли надеяться на будущее, если нет никакого будущего, и начиная с сейчас, говорит он себе, он перестанет надеяться ни на что и будет просто жить, проживать сейчас, этот момент, этот уходящий момент, сейчас, которое здесь и которое не здесь, сейчас, которое ушло навсегда».

В романе «Сансет парк», таким образом, движение героев навстречу друг к другу, к общей, соединяющей их точке, все время сопровождается призрачной энергией прошлого – она становится ведущей в романе, она позволяет героям совершать выбор, подталкивает к нему, сводит их всех вместе, чтобы развести вновь.

**«Боль и слава» П. Альмодовара:
сходящиеся и расходящиеся тропки**

Испанский режиссер Педро Альмодовар признается: его последний фильм «Боль и слава» снят под влиянием прозы П. Остера. Пересечение неожиданное: со сложными повествовательными формами («сходящимися тропками», «расходящимися тропками») он прежде не работал, а общеизвестные черты его собственной эстетики – буффонадность, экспрессивность, аффективность [9] – на первый взгляд обнаруживают мало сходств с эстетикой Остера и с эффектами, порождаемыми сложной нарративной формой. Но они все-таки есть: в том, как Альмодовар моделирует зрительское взаимодействие с тем повествовательным миром, который создает; в том, как он попутно проблематизирует кинематографическую нелинейность и как размышляет – тоже в остеровском духе – о герое-режиссере, в котором прячется и писатель, и художник, которые – уже все вместе – включаются в активную метарефлексию повествовательных форм. Сходство обнаруживается и в выборе жанровой конвенции, на которую ориентируется Альмодовар: размышление о режиссере показывает изнанку романа воспитания, теперь рассказанного не в привычной хронологической последовательности и «жизненной» прогрессии (от детства до взросления), а как будто бы в обратном порядке. Мы видим героя «на закате», в том «остатке дня», которому уделяет так много внимания современная проза (например, К. Исигуро, Дж. Барнс, П. Модiano), и этот «остаток дня» – точка отсчета для воображаемого путешествия в детство, юность, взросление, все те этапы, которые традиционно проходит герой романа воспитания. В том, как с повествовательной формой работает Альмодовар в своем последнем фильме, есть и еще одно сходство с Остером: внимание к тому, что связывает разные события, что ими движет, что их определяет. Эту сторону он проблематизирует так же, как Остер, уделяя внимание специфике случая и случайности, возвращая нас к механике «совпадений», пересечений, переплетений, характерных, как мы видели прежде, для романа Остера.

Что происходит у Альмодовара?

Он рассказывает своему зрителю о герое-режиссере, переживающем творческий кризис: привычная картина, к тому же напоминающая нарративные миры Остера (у последнего герои то пишут романы,

то читают их, то смотрят кино). Кризис сопровождается острыми и болезненными переживаниями: и в этом тоже фильм мало чем удивляет. Сюжетно он построен как многие из романов Остера: герой бежит от мира, погружает себя в изоляцию, пытается остаться наедине с собой, чтобы вернуться вовне уже другим, пройти через эмоциональное исцеление и – нередко – вернуться к письму, замещающему, по-видимому, какую-то иную (внешнюю или внутреннюю) пустоту, обнаруживающуюся в реальности. Все именно так, вроде бы то же самое, но и немного больше: загадка скрыта, кажется, в той повествовательной форме, которую выбирает Альмодовар. Он вроде бы фокусируется на герое, замыкает повествование на нем, но все-таки этим не ограничивается, выходя за пределы линейного героцентричного нарратива. И даже более того: начинающийся как линейный и героцентричный, его нарратив обнаруживает себя для зрителя совсем иным, последовательно плетущим нелинейные связи между героем и другими, проблематизирующим их, конструирующим сеть из пересечений, которые в результате – они, а не линейный путь героя – позволяют ему «выйти из комнаты», вырваться из критического заточения, чтобы в самом конце фильма всё перевернуть, создав сюжетный твист.

Продвигаясь от момента настоящего, в котором находится герой, мы погружаемся в его прошлое: дискретное, представленное отдельными эпизодами-вспышками, слабо связанными во времени, но ведущими всегда к одному – к самому герою. Эти эпизоды из прошлого, «расходясь» от главного героя, только на первый взгляд кажутся событиями, которые действительно произошли в прошлом. Но на проверку ими не являются: они представляют собой то самое «несвершившееся» (*disnarrated* в терминах Дж. Принса [10. Р. 1]), которое в повествовании отвечает за создание возможных миров, за указание зрителю на альтернативные варианты развития действия, не обращая это возможное в актуализированное. На такой статус этих эпизодов из прошлого указывает и контекст, создавая подозрение у зрителя, но оно, конечно, не случайно, поскольку подтверждается финалом: в конце фильма оказывается, что все эпизоды-вспышки из прошлого, которые зритель видел и считал воспоминаниями героя, являются в действительности эпизодами из фильма, который снимает сам герой, т.е. являются частью вымысла, того, что возможно в повествовании,

но совсем необязательно возможно в реальности. Перед нами, получается, актуальный мир, который заново переписывается героем: исходя уже не из действительного прошлого, а из того, каким оно могло бы быть. Перед нами, получается, актуальное, к которому ведут тропки, представляющие собой только возможные миры, и это размышление об утраченных вариантах возможного будущего и становится для героя источником его изменения и «исцеления», заставляющего его вернуться к письму и к режиссуре, заново – теперь в воображении – по-разному прожив ту жизнь, которой в прошлом вообще-то не было.

Но есть и еще один источник изменения и исцеления героя – встречи с другими персонажами, моменты пересечения, совпадения. На протяжении всего киноповествования главный герой встречает разных людей из своего прошлого, и каждый раз эти встречи – подчеркнуто случайные. Так, коллега напоминает ему о бывшем друге, с которым они когда-то вместе снимали фильм: теперь, в настоящем, они встречаются, и тот соглашается в театре представить пьесу главного героя. Это театральное выступление полно «несбывшимся»: зрителю показывают, как репрезентацию в киноповествовании обретают ситуации и сцены, каждая из которых – только вымыслена, и никогда не имела места в прошлом. Но эпизод с театральным выступлением интересен и другим: тем, что он тоже ведет к еще одной встрече, тоже рожденной моментом совпадения. В зале оказывается другой бывший друг главного героя, который оказался в городе случайно и вот попал на спектакль – не зная, что речь в этом спектакле будет вестись о нем самом. Случайной оказывается и другая встреча: главный герой забредает на блошинный рынок и там неожиданно для себя находит рисунок – любительский, адресованный кому-то много лет назад, и вот (неведомыми путями) попавший в это настоящее, оказавшийся среди груды причудливых вещей. Адресатом этого рисунка, как зритель вскоре понимает, оказывается сам главный герой, и вновь перед нами на экране – эпизод из воображаемого прошлого, первая детская влюбленность главного героя, и рисунок, ему отправленный, но не достигший (тогда) адресата. Этими встречами – непосредственными, опосредованными, но всегда случайными – полнится киноповествование Альмодовара, оно строится на них и ими оказывается движимо. Эти

встречи и есть те моменты пересечения, которые в такой повествовательной форме позволяют свести самые разные линии и центры (персонажные, сюжетные), разбросанные по дискретному прошлому, к одной точке – главному герою и его настоящему.

Это повествовательное размышление в фильме Альмодовара органично вписано в одновременный интермедийный поиск, и в этом его фильм тоже соотносится с тенденциями развития современной нелинейной повествовательности. Он, конечно, в чем-то театрален: без сцены, зрительного зала, съемочной площадки фильма Альмодовара обходятся редко. Но только театральным «кодом» его фильм не ограничивается: к себе в союзники он привлекает и куда более молодое искусство, отвечающее уже на вызов его и зрительской современности. На уровне аудиовизуальной репрезентации за создание «возможных миров» – эпизодов с воображаемым прошлым – у Альмодовара нередко отвечает цифровое искусство. В свой фильм – реалистичный на уровне репрезентации – он включает элементы цифрового искусства (digital art), тем самым приглашая к размышлению о новых повествовательных формах и контекст современной цифровой культуры, устанавливая между ними связи. Такой прием (в его отличии от «снятых», а не сгенерированных эпизодов) замечен зрителю, но дело не только в создании визуальной неоднородности: включенный в репрезентацию, digital art по-своему подсвечивает еще одну сторону «возможных» миров – тем, как они, сами по себе виртуальные, соотносятся с переосмыслением понятия виртуального, возникшим в цифровые десятилетия.

Альмодовар, таким образом, рассказывает о становлении героя – знакомая и по романам Остера задача – но как будто бы в обратном порядке, начиная не с «начала», а с «конца»: последовательно погружая зрителя в отрывочное прошлое героя, которое, может быть, и не прошлое вовсе: только его фантазии, мечтания, плод воздействия (как видим в фильме) наркотических веществ. История его становления не только обращается вспять, погружая зрителя в прошлое, из которого, кажется, нельзя выбраться. Она главным образом приглашает его на прогулку по тропкам, по которым герою не удалось пройти – приглашая его, иными словами, в тем самые утраченные варианты будущего, которые не показаны, нет, на которые есть только указания. Тропки у Альмодовара сходящиеся, замыкающиеся на главном герое, на том

моменте, в котором мы его видим. Но они же и расходящиеся – в том, как он предъявляет зрителю возможные миры, только притворяющиеся актуальным прошлым, но им, по-видимому, не являющиеся.

Нарративная форма «сходящихся тропок» у Альмодовара состоит из бывшего и несбывшегося, и несбывшееся явно преобладает. Центры, отторгнутые друг от друга, сближаются, пересекаются – в силу случая, мало объяснимых обстоятельств. Эти линии исходят из разных точек прошлого, но обязательно соединяются, тем самым и составляя «я» героя, и потому позволяют ему пережить изменение, открывающее путь в его воображение (съемка фильма), тем самым вновь возвращающее его в только возможные (но не актуализованные) миры.

Заключение

Нарративная форма «сходящихся тропок» находит воплощение и в литературе, и в кино и, как у Х. Кортасара, «скользит, превращается, тает, переходит из одного в другое». Эти «превращения» – улица с двусторонним движением: и романы пишутся по фильмам, и фильмы снимаются вслед романам, но необычность этого движения все-таки в ином. И литература, и кино в данном случае действуют по принципу «расширения» друг друга: фильм не повторяет сюжет, не заимствует героев, он открывает в «унаследованной» нарративной форме новые возможности, превращая «актуальные миры» (описанные Остером в романе) – в «виртуальные». Читатель в конечном счете только выигрывает от такого расширения: он теперь – еще и зритель, делегирующий фильму свои права прочтения, но при этом и читатель, задействованный (в процессе чтения) иное, кинематографическое, воображение.

И в сходящихся, и в расходящихся тропках моменты восстают против длительности, становятся основным инструментом притяжения читателя, они разбивают привычную связность повествования, выходят на свет и требуют к себе внимания: ценность отдельного момента, за которым еще стоят открывающиеся возможности, провозглашается такой формой, как и его хрупкость, с трудом уловимость – только укрепляющая эту ценность.

Список источников

1. Richardson B. Toward a Poetics of Multiversion Narratives // *Fabula*. 2023. URL: <http://www.fabula.org/lovel/colloques/index.php?id=11181>
2. Bordwell D. *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*. New York Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 2023. 512 p.
3. Cameron A. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York : Palgrave Macmillan London, 2008. 211 p.
4. Buckland W. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K. ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2009. 241 p.
5. Ямпольский М.Б. Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.
6. Bordwell D. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley : University of California Press, 2006. 298 p.
7. Azcona M. del M. *The Multi-Protagonist Film*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010. 160 p.
8. Ryan M.-L. *Virtuality* // *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. New York : Routledge, 2005. P. 627–629.
9. Epps B., Kakoudaki D. *All about Almodovar: a passion for cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009. 505 p.
10. Prince G. *The Disnarrated* // *Style*. 1988. Vol. 22. P. 1–8.

References

1. Richardson, B. (2023) Toward a Poetics of Multiversion Narratives. *Fabula*. [Online] Available from: <http://www.fabula.org/lovel/colloques/index.php?id=11181>
2. Bordwell, D. (2023) *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
3. Cameron, A. (2008) *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan London.
4. Buckland, W. (2009) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
5. Yampolskiy, M.B. (2010) *Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti* [Through a Glass Darkly: 20 Chapters on Uncertainty]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
6. Bordwell, D. (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
7. Azcona, M. del M. (2010) *The Multi-Protagonist Film*. Oxford: Wiley-Blackwell.
8. Ryan, M.-L. (2005) *Virtuality*. In: Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (eds) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge. pp. 627–629.
9. Epps, B. & Kakoudaki, D. (2009) *All about Almodóvar: A passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

10. Prince, G. (1988) *The Disnarrated. Style*. 22. pp. 1–8.

Информация об авторе:

Шулятьева Д.В. – канд. филол. наук, доцент Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

D.V. Shulyatyeva, Cand. Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE University) (Moscow, Russian Federation). E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 09.01.2025.

The article was accepted for publication 09.01.2025.