

DOI 10.18522/2415-8852-2025-4-20-42

УДК 82.0

**ЛОГИКА БАЗ ДАННЫХ В РОМАНЕ «4321» (2017) П. ОСТЕРА:  
ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**



**Дина Владимировна Шулятьева**

Доктор филологических наук, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)

dshulyatyeva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7498-7395

**Аннотация.** В статье рассмотрены возможности исследования логики баз данных в современной прозе на примере романа «4321» (2017) П. Остера. Логика баз данных характерна для цифровой культуры, поэтому неудивительно, что в прозе она вступает в соотношение с более привычной нарративной логикой. Логика баз данных, по Л. Мановичу, устраняет начало и конец истории, создает равенство вещей, подрывает каузальные связи между ними, открывая больший выбор читателю. В романе Остера действие этой логики может быть рассмотрено на примере «списков» – особых перечислений, сопровождающих развитие основного действия. Перечисляются имена, события, предметы, факты – все они теперь лишены символического значения, не всегда служат для характеристики героя или продвижения действия, но предлагают иной способ коммуникации читателю. В результате две логики переплетаются, и мы наблюдаем постепенный переход от более привычного описания (предметов) к их перечислению; от рассказа о событиях к их регистрации; от упорядочивания элементов нарративного мира к отсутствию видимого порядка, который еще может быть открыт и переизобретен. Предметы присутствуют, но не значат; события фиксируются, но не всегда осмысляются, а читатель оказывается в позиции «аффектированного» субъекта, не пытающегося классифицировать, анализировать и сравнивать; он встречается с предметами, событиями, именами, представленными как будто без специального посредничества – тем самым имитируется большая непосредственность контакта и создается «встреча» читателя с энергией потенциального, заложенного в зафиксированных, перечисленных, «складированных» предметах и именах.

**Ключевые слова:** нарративная логика, логика баз данных, каталог, список, Пол Остер, наррация, регистрирующий режим

## Логика баз данных

Литература, кино и иные нарративные медиа, действуя в цифровой среде в последние десятилетия, ощутимо трансформируются. Меняются среды их функционирования, технологии распространения и воспроизведения, уточняются и режимы читательской рецепции. Особую востребованность получают интерактивные нарративы, а неинтерактивные претерпевают существенные изменения. На эти изменения не раз обращали внимание исследователи, говоря о проникновении интерактивных режимов в действие «традиционных» нарративов (см., например: [Bode]), об имитации «незавершаемой» истории [Meifert-Menhard], о влиянии игровой логики на функционирование современных повествований [Kallay]. При этом наименьшим трансформациям подвергаются и принципы функционирования литературных нарративов, среди них – нарративная логика, привычная для традиционных повествований, которая теперь нередко сочетается с логикой баз данных.

Под нарративной логикой мы понимаем, вслед за К. Бременом [Бремон], способность повествования открывать сразу несколько возможностей развития событий, из которых в конечном счете выбирается лишь одна – нарратором или читателем. Таким образом предполагаемо устроены все фикциональные нарративы, в своем действии опирающиеся на сеть возможностей, последовательно откры-

вающихся перед нарратором и перед героем. Нарративная логика характерна и для интерактивных повествований: они тоже последовательно предлагают несколько вариаций, но теперь уже не только герою, но и читателю, из которых он может выбрать одну, а затем – при последующем «прохождении» истории – изменить свой выбор.

Логика баз данных предлагает иное взаимодействие читателю и зрителю. О ее специфике писал Л. Манович и, позднее, другие исследователи современной цифровой культуры, литературы и кино. Манович отмечал:

«На смену нарративу (в литературе и затем кинематографе), долгое время доминировавшему как ключевая форма культурной коммуникации, приходит аналог из компьютерной эпохи – база данных. Большинство объектов новых медиа не рассказывают историй; у них нет ни начала, ни конца. Они не содержат в себе никакого развития, будь оно тематическим, формальным или каким-то иным, способного организовать элементы объекта в логическую последовательность. Напротив, эти объекты представляют собой множество индивидуальных равнозначных элементов» [Манович: 270].

О смене нарративной логики логикой баз данных Манович писал в 2001 г., но по прошествии более двадцати лет уже можно сказать, что логика баз данных не вытеснила нарративную логику, не заместила ее, но вступила с ней в более сложные отноше-

ния, попутно трансформируя и принципы действия современных повествований. Так устроены, например, нелинейные повествовательные формы, которые открывают читателю сразу несколько версий развития одних и тех же событий: таков фильм «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера или роман «4321» П. Остера. Конечно, у таких романов и фильмов есть и начало, и конец, и каждая из фабульных линий рассказывает отдельную историю, но все-таки они имитируют режим «архива», «каталога» или «базы», характерный для обновленной логики. Такие нарративы предлагают нам равнозначные версии – ни одной из них не отдается предпочтения; они не требуют выбора – можно узнать все варианты, не исключив ни один; они стимулируют нелинейное движение – оно и предполагается логикой баз данных. По отношению к таким объектам, отмечал Манович,

«пользователь может осуществлять разные действия: просматривать, перемещаться между ними или совершать среди них поиск. Этот тип опыта разительно отличается от практик чтения повестей, просмотра кино или изучения архитектурного плана. Таким образом, разные формы культурных артефактов – литературный или фильмический нарратив, архитектурный план и база данных – представляют разные модели интерпретации мира <...> они же представляют собой новый способ структурирования человеческого опыта» [Манович: 271].

Нарратив в таком случае «складирует» возможности, превращает их в «базу» или «каталог», отказываясь от прав выстраивать события в линейную последовательность, отдавать предпочтение тому или иному варианту. Так нарратив отказывается от более привычного упорядочивания опыта, отказывается и от каузальных связей (или их имитации), предлагая иной способ коммуникации и читателю.

Логика баз данных нередко исследуется в применении к аудиовизуальным нарративам (см., например, коллективную монографию об эстетике баз данных [Vesna] и о постмедиальной эстетике [Petho], статью о фильме «Мементо» К. Нолана [Bodnar] и статью о фильме «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера [Bizzocchi], а также другие работы [Bard]), однако ее действие в прозе пока остается без должного внимания исследователей.

При этом влияние логики баз данных обнаруживают и другие формы современных повествований, среди которых – разветвленные и реверсивные нарративы, нарративы-сети и нарративы-лабиринты, нарративы сходящихся тропок и др. Все они объединены последовательным уклонением от привычного конструирования фабулы: события в них не укладываются в линейную, хронологически выстроенную цепь; они, как следствие, не имеют одного-единственного начала и финала; нередко открывают читателю и зрителю несколько версий развития собы-

тий, из которых можно выбрать одну, или сразу две или три, или вовсе не выбирать. Логика баз данных действует и в характерных для цифровой культуры интерактивных нарративах. Она становится неотъемлемой частью сгенерированных повествований – в процессе создания таких историй алгоритмы обращаются к базам данных, содержащим прежде созданные сюжеты, уже вымышленных кем-то персонажей, ситуации, события и пр. Логика баз данных характерна и для эргодических экспериментов, продолжающих постмодернистскую традицию: они превращают историю в конструктор, предлагают читателю ее пересобрать, настаивают на игровом потенциале истории и взаимодействия с ней.

Однако логика баз данных не является, по-видимому, порождением лишь цифровой культуры. Схожие метафоры (каталога, архива) можно предложить для аналогичных явлений прежних эпох: таков, например, список кораблей у Гомера, каталоги У. Уитмена, фильм Дзиги Вертова, жадно схватывающий все, что можно застать врасплох. Каталогизированием увлекались и фотографы, и представители изобразительного искусства (М. Дюшан, например, и его реди-мейды). К избыточным перечислениям обращается и Ж. Перек в «Вещах» (1965), и новороманисты – в то же время, в середине XX в. Наконец, постмодернистская традиция открывает множество вариантов по пересоби-

ранию вымышленных миров и помещает их в своеобразные архивы. Таковы, например, «Неудачники» (1969) Б. Джонсона: его роман пишется на разрозненных листах, собранных в коробку; открыть ее – задача читателя, как и обнаружить порядок этих листов и, соответственно, фрагментов истории. Эти фрагменты – равнозначны и «взаимозаменяемы»; их можно перемешивать и перечитывать заново, каждый раз создавая новый порядок и новые связи между событиями в истории.

Но действие логики баз данных обнаруживается и на микроуровне организации нарративов. Так, например, в современной прозе можно обнаружить «списки» – необычный для рассказа элемент, включающий в себя избыточное, подчас лавинообразное перечисление имен, событий, фактов и предметов. Эти предметы не действуют, не обладают символическим значением, не характеризуют героя и не продвигают сюжет. И вместе с тем они присутствуют и неизбежно привлекают внимание читателя, заставляя вязнуть в них, соотносить с основной частью повествования и даже задаваться вопросом: что сообщают нам эти списки? Как функционируют? Какой (обновленный?) опыт открывают читателю?

#### **«4321» (2017) П. Остера**

Подобные списки читатель обнаружит в романе «4321» П. Остера. Пол Остер – современный классик американской литературы, всегда чутко улавливавший культурные

и медиаизменения, сам был частью стремительно расширяющейся и трансформирующейся медиасреды. Романы Остера при его участии не раз адаптировались и становились и фильмами, и театральными постановками, и графическими новеллами. По мотивам его литературных произведений создавались выставки, инсталляции, фото-графические альбомы. Он и сам писал сценарии, снимал фильмы, интересовался современным танцем и видеоиграми. Он издавал книги в соавторстве с дизайнерами, графиками и фотохудожниками – и неудивительно, что одна из них называлась «История моей печатной машинки» (2002), демонстрируя неизменный интерес писателя к технологической истории литературной культуры.

В романе «4321» нам рассказывается история взросления героя Арчи Фергюсона: версий его жизни сразу четыре, и обстоятельства его пути каждый раз меняются, как меняется и он сам, в чем-то оставаясь прежним. Каждая из версий предстает нам в огромном массиве подробностей: мы знакомимся с десятками людей, которых он встречает, узнаем о сотнях книг, которые он читает, о фильмах, которые он смотрит, об исторических событиях, за которыми следит. Кажется, что роман Остера переполнен уточнениями и деталями, а сам герой в каждой из четырех жизней складывается из сотен частей, среди которых и люди, и вещи, и события, и книги, и фильмы. «4321» переполняет читателя

информацией, «избыточен» он и в нарочитых перечислениях, которые то и дело включаются в повествование, заставляя читателя замедлить ход по тексту, остановиться, приглядеться и, наверное, испытать немалое удивление.

Роман специфичен и пестрым графическим оформлением текста: читателю встречаются предложения, написанные заглавными буквами, курсивы-интертексты, цитаты, вынесенные в отдельные абзацы, иноязычная речь (в оригинале она тоже дается без перевода), иногда пустые, не заполненные текстом, страницы (они появляются в одной из версий, когда герой в ней уже погибает, тогда как в остальных еще продолжает жить). В дополнение к этому – указания на даты, открывающие некоторые абзацы (они имитируют дневниковое письмо), ремарки (данные в скобках курсивом), курсив, структурирующий поток мыслей героя («первая причина <...> возражение <...> вторая причина <...> возражение <...> третья причина <...> возражение <...> заключение» [Остер: 948–958]). Среди всех этих элементов появляются и списки, сопровождающие развитие действия.

#### **От описания к перечислению**

Списки книг появляются уже при описании детства героя: оно наполнено приключениями чтения, и нарратор щедро сыплет названиями прочитанных героем книг:

«Для начала сказки, братья Гримм и многоцветные книжки, составленные шотландцем Лангом, за ними чудесные, фантастичные романы Льюиса Кэрролла, Джорджа Макдональда и Э. Несбит, за ними Бульфинчевы пересказы греческих и римских мифов, детский вариант “Одиссеи”, “Паутина Шарлотты”, книжка, составленная из сказок “Тысячи и одной ночи” и пересобранная под названием “Семь странствий Синдбада-Морехода”, а за ними через несколько месяцев – и шестисотстраничное избранное из “Тысячи и одной ночи” уже целиком, а на следующий год – “Доктор Джекилл и мистер Хайд”, жуткие и таинственные рассказы По, “Принц и нищий”, “Похищенный”, “Рождественская песнь”, “Том Сойер” и “Этюд в багровых тонах” <...>» [Остер: 128].

В данном примере мы видим, что упоминаемые книги характеризуются, поддаются оценке («многоцветные», «чудесные», «фантастические», «жуткие», «таинственные»), тем самым осмысляются, устанавливая связи между героем и включенными в списки предметами. Книги наполняют жизнь героя вымышленными существами и образами, их перечисление задает эмоциональный заряд повествованию, увеличивает скорость рассказа, сводя к перечислению не столько сами предметы, сколько события, за ними стоящие: таким событием становится чтение, соединяющее для героя разные времена, имена, страны, языки, культурные и национальные традиции. Время жизни героя мыс-

лится здесь как время чтения, его опыт – это опыт читателя, монтирующего, комбинирующего, сплетающего множество возможных (вымышленных) миров в своей собственной жизни.

Списки в романе Остера сопровождают и дальнейшее действие: теперь это не только книги, но и фильмы, и музыка, и современное искусство. Перечисления появляются, когда нарратор говорит о матери героя, когда описывает отношения Арчи с другом Ноем... Так списки становятся связующими нитями между героем и другими, очерчивают ту зону контакта, которая нередко у Остера иначе не характеризуется. Когда нарратор вспоминает о походах героя с матерью в кино, мы вновь видим список, то же – при описании дружбы с Ноем:

«...на кинокартины, что никогда не бывали фильмами Лорела и Гарди, а только новые голливудские постановки, вроде “Всегда хорошая погода”, “Высокие мужчины”, “Пикник”, “Парни и куколки”, “Художники и натурщицы”, “Придворный шут”, “Вторжение похитителей тел”, “Искатели”, “Запретная планета”, “Человек в сером фланелевом костюме”, “Наша мисс Брукс”, “Разъезд Бховани”, “Трапедия”, “Моби-Дик”, “Кадиллак” из чистого золота”, “Десять заповедей”, “Вокруг света за восемьдесят дней”, “Забавная мордашка”, “Невероятный уменьшающийся человек”, “Удар страха” и “12 разгневанных мужчин”, хорошие и плохие фильмы 1955, 1956 и 1957 годов» [Остер: 238]

«и теперь, раз Фергусон переварил “Кандида” и “Бартлби”, Й.С. Баха и Мадди Вотерса, “Новые времена” и “Великую иллюзию”, полуночные монологи Джина Шеферда и двухтысячелетнего человека Мела Брукса, “Записки сына Америки” и “Коммунистический манифест” (нет, Карл Маркс – не родственник, да и, увы, Брюзга – тоже), он не мог не представлять себе, насколько более нищей была б его жизнь без Ноя» [Остер: 274].

Списки встречаются нам на протяжении всего пути героя: списки имен, списки событий, списки книг и газет, списки фильмов и мелодий, личных «заповедей», а также законов и требований...списки записей в тетради (двадцать пять!); в списки нередко укладываются и размышления героя, и его наблюдения – помимо прочего, перечисляются и места, где он бывал, и актеры, которых он видел в кино...; в списки попадают и книги, которые ему советовали прочитать друзья и родственники, и книги, которые нужно было освоить в соответствии с университетской программой чтения. По мере развития действия меняется сам герой, но меняются и списки, его жизнь наполняющие, описывающие и сопровождающие.

Сначала они, небольшие по объему, описывают круг чтения юного героя, его знакомство с классической музыкой и кинематографом, а также время, проведенное с матерью, друзьями и родственниками. Но постепенно эти списки разрастаются, занимая все боль-

ше пространства на книжном листе, и главное – становятся все менее упорядоченными, предметы все меньше описываются, все чаще лишь перечисляются. Если в первых примерах упомянутые имена и названия произведений позволяют характеризовать героя, связать его детство с вымышленными мирами из предыдущих эпох, вдохнуть в его собственное время и в его собственную жизнь воображение и вымысел, то в других примерах этого уже не происходит.

Так, например, при описании уже не детства, а юности Арчи мы вновь встречаем списки – но действуют они уже иначе:

«Фергусон пообещал прочесть за следующие два года еще девяносто восемь книг, включая греческие трагедии и комедии, Вергилия и Овидия, кусками Ветхий Завет (версию короля Иакова), “Исповедь” Августина, “Ад” Данте, примерно половину “Опытов” Монтеня, не менее четырех трагедий и трех комедий Шекспира, “Потерянный рай” Мильтона, выдержки из Платона, Аристотеля, Декарта, Юма и Канта, “Оксфордскую книгу английской поэзии”, “Нортоновскую антологию американской поэзии”, а также британские, американские, французские и русские романы таких писателей, как Фильдинг-Стерн-Остен, Готорн-Мельвиль-Твен, Бальзак-Стендаль-Флобер и Гоголь-Толстой-Достоевский» [Остер: 613].

«...читали Маркса и Ленина, потому что их надо было читать, а также Троцкого и Розу Люксембург,

Эмму Гольдман и Александра Беркмана, Сартра и Камю, Малькольма Икса и Франца Фанона, Сореля и Бакунина, Маркузе и Адорно, ища ответы, которые помогли бы им объяснить, что произошло с их страной» [Остер: 607].

Примечательно, что в таких списках книги теперь уже никак не описываются: нарратором не устанавливается их непосредственная связь с героем, они не поддаются оценке, осмыслению, характеристике; «эмоционального отпечатка», как было в первых примерах, они тоже не сохраняют. Так действуют в списках и перечисляемые имена, и названия, и предметы, и даже «точки на карте» – музеи, галереи, выставки, а с ними – художники, тоже попадающие в перечисления, но не поддающиеся в романе описанию:

«те субботы они проводили, бродя по музеям и галереям, не только по крупным, куда ходили все, “Мет”, “Современного искусства”, “Гуггенхейм”, но и по тем, что поменьше, вроде “Фрика” (любимую у Фергусона) и заходили в центр фотографии в среднем Манхаттане: после визитов в любое такое заведение они потом разговаривали часами, Джотто, Микеланджело, Рембрандт, Вермеер, Шарден, Мане, Кандинский, Дюшан <...>» [Остер: 403]

Предметы, фигуры и явления в списках Остера лишь перечисляются, но не описываются. Читателю не дают указаний на их характеристики, качества, свойства, воз-

можности. Валентности этих предметов не открываются и позже, по мере движения читателя по тексту романа. Примечателен пример с университетским «списком литературы»: в него помещается литературный канон нескольких столетий, при этом включенные в него книги остаются лишь «именами» (авторов) – они тоже никак не описываются, разрастаясь с каждой новой строкой, охватывая небывалый временной объем (от Гомера до XX века!), но никак не указывая читателю, что каждый из них по отдельности или же что все они вместе значат – для героя, для нарратора, для развития действия:

«ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ, ПЕРВЫЙ КУРС (ОБЯЗАТЕЛЬНО):

Осенний Семестр: Гомер, Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Геродот, Фукидид, Платон (“Пир”), Аристотель (“Эстетика”), Вергилий, Овидий. Весенний Семестр: Разные книги из Ветхого и Нового Заветов, Августин (“Исповедь”), Данте, Рабле, Монтень, Сервантес, Шекспир, Мильтон, Спиноза (“Этика”), Мольер, Свифт, Достоевский.

СЦ (Современная Цивилизация – обязательно), первый курс.

Осенний Семестр: Платон (“Республика”), Аристотель (“Никомахова этика”, “Политика”), Августин (“О граде Божьем”), Макиавелли, Декарт, Гоббс, Локк.

Весенний Семестр: Юм, Руссо, Адам Смит, Кант, Гегель, Милль, Маркс, Дарвин, Фурье, Ницше, Фрейд. <...>

Современный Роман. Весенний Семестр: Двухязычный семинар по книгам, читаемым попеременно на английском и французском, – Диккенс, Стендаль, Джордж Элиот, Флобер, Генри Джемс, Пруст, Джойс.

Французская Поэзия. Осенний Семестр – Десятнадцатый Век:

Ламартин, Виньи, Гюго, Нерваль, Мюссе, Готье, Бодлер, Малларме, Верлен, Курбье, Лотреамон, Рембо, Лафорг.

Весенний Семестр – Двадцатый Век: Пеги, Клодель, Валери, Аполлинер, Жакоб, Фарг, Ларбо, Сандрар, Перс, Реверди, Бретон, Арагон, Деснос, Понж, Мишо» [Остер: 590–591].

Имена, названия, предметы, события разрознены, своей избыточностью и нагроможденностью не позволяют ни характеризовать героя, ни пробудить у читателя встречный отклик. Подобные упоминания, включенные в списки, как будто лишаются референта и начинают, по-видимому, действовать иначе – менее привычным для читателя образом. Они и присутствуют, и действуют, но не наделяются значением, ничего не символизируют, лишаются атрибутивной связи с героем.

Подобный феномен в романе Остера может быть рассмотрен как пример действия логики баз данных: факты, предметы, имена накапливаются, «складируются», перечисляются, иногда каталогизируются, но больше не действуют как деталь, интертекст, характеристика или способ развития действия. Они, безусловно, не прерывают коммуникацию романа с читателем, но выстраивают ее иначе, идут, вероятно, вразрез с нарративной логикой, обнаруживая теперь влияние другой логики – баз данных.

Предметы, получается, присутствуют, но не предъявляют значения, что особенно заметно на контрасте с другими элементами романа, действующими более привычным образом. Таковы, например, фразы-интертексты из Гарсии Лорки («*телеграфный и гиблый Нью-Йорк*») или Кафки («*Проснувшись однажды утром после беспокойного сна*»), звучащие по ходу развития действия; они дополнительно выделены курсивом, создают пульсирующее ритмичное движение; вовлекают и читателя в процесс припоминания, устанавливая связи между воображением героя и литературной традицией. Предметы же из списков не «звучат» и не шествуют по тексту: они создают «базы данных», указывают на возможность их будущего действия и использования, но не раскрывают принцип этого действия.

Обильное перечисление книг и фильмов, которые должны быть знакомы читателю,

напоминает о принципе «расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса, воплощенном и в фабульной структуре романа (благодаря его многоверсионности): перед нами сразу множество путей, по которым можно пройти, вживаясь в нарративный мир и воссоздавая его в процессе чтения. Так, упоминаемые произведения не только создают фон, на котором разворачивается жизнь героя, они становятся и «фигурой», видимой теперь уже читателю, определяющей его взаимодействие с текстом.

Однако списки у Остера формируют еще один коммуникативный режим. Нам встречаются избыточные перечисления имен актеров, большая часть которых, вероятнее всего, читателю неизвестна. И даже если некоторые имена создают узнавание, то они «тонут» в высокоскоростном упоминании десятков других имен:

«Начиная с первого имени у него в списке, с неизбежного Стана, партнера Олли, родившегося с именем Артур Станли Джефферсон в городке Альверстон в 1890 году, а затем, в 1910-м, увезенного в Америку с “Труппой Фреда Карно” как дублера Чарли Чаплина, больше восьмидесяти фильмов просмотрено со Станом Лорелом, в них снявшимся, больше пятидесяти с Чаплином и, по крайней мере, двадцать с Ч. Обри Смитом (включая “Королеву Кристину”, “Алую императрицу”, “Жизни бенгальского улана”, “Китайские моря”, “Маленький лорд Фаунтлерой”, “Узник Зенды”) и еще сотни с Рональдом Кольманом, Базилем Ратбоном, Фредди

Бартольмью, Грир Гарсон, Кери Грантом, Джемсом Мейсоном, Борисом Карлоффом, Реем Миллендом, Давидом Нивеном, Лоренсом Оливье, Ральфом Ричардсоном, Вивьен Ли, Деборой Керр, Эдмундом Гвенном, Джорджем Сондерсом, Лоренсом Гарви, Майклом Редгрейвом, Ванессой Редгрейв, Линн Редгрейв, Робертом Донатом, Лео г. Кэрроллом, Роландом Янгом, Найджелом Брюсом, Гледис Купер, Клодом Рейнсом, Дональдом Криспом, Робертом Морлеем, Эдной Мей Оливер, Альбертом Финне-ем, Джулией Кристи, Аланом Бейтсом, Робертом Шоу, Томом Кортнеем, Питером Селлерсом, Гербертом Маршаллом, Родди Макдавеллом, Эльзой Ланчестер, Чарльзом Лотоном, Вильфридом Гайд-Вайтом, Аланом Мобреем, Эриком Блором, Генри Стивенсоном, Питером Устиновом, Генри Траверсом, Финлеем Карри, Генри Даниэльсом, Венди Гиллер, Анджелой Лансбери, Лайонелом Атвиллом, Питером Финчем, Ричардом Бэртоном, Теренсом Стампом, Рексом Гаррисоном, Джулией Андриус, Джорджем Арлиссом, Леслеем Говардом, Тревором Говардом, Седриком Гардвиком, Джоном Гилгудом, Джоном Миллсом, Гейли Миллс, Алеком Гиннесом, Реджинальдом Овеном, Стюартом Гренджером, Джин Симмонс, Майклом Кейном, Шоном Коннери и Элизабет Тейлор» [Остер: 809–810].

Подобное перечисление у Остера, кажется, обнажает прием: перед нами уж точно – не традиционно действующий интертекст, и раз за разом устанавливается связь между упомянутым именем, фильмом, с которым оно соединено, и собственным читательским

опытом оказывается невозможно. Не могут действовать такие перечисления и для создания «фактологичности» в повествовании: чтобы эффект достоверности был произведен, упомянутое имя должно быть узнано. Перед нами, в результате, оказываются имена, связь между которыми пока не установлена или по крайней мере не эксплицитна; иными словами, нити, которые могут соединить воображение читателя с перечисленными именами, пока остаются невидимыми. Перечисления не транслируют значения, не формируют сообщение, которое можно считать; они лишь обозначают присутствие «чужих» имен и «чужого» текста; все это присутствует, все это зафиксировано, сохранено, как будто уложено в архивный ящик. Но ящик не распакован, и порядок в нем еще предстоит навести, а вслед за этим порядком – реконструировать и образ мира, стоящий за перечисленными именами, книгами и фильмами.

Перечисления у Остера, в отличие от более привычных читателю описаний, нарочито отказывают читателю в управлении его вниманием: акценты в них не расставлены, порядок не установлен, связи между «складированными» именами и предметами не выявлены. С трудом распознаваемые или не распознаваемые вовсе, они как будто создают «шум» в романе, сопоставимый с тем самым «притупленным», «приглушенным» третьим смыслом, о котором писал Р. Барт [Барт: 59–64], размышляя о том, что уклоня-

ется от информативного или символического значения. Подобные обильные перечисления кажутся «лишними» и точно являются таковыми по отношению к характеристике героя или продвижению действия; но они же создают тот избыток, что ответственен, по Барту или по К. Томпсон [Thompson], за производство иного, аффективного, вовлечения, с трудом выявляемого в тексте, но в своем суммарном эффекте всегда ощущаемого при чтении.

Логика баз данных, таким образом вплетаясь в повествование, предлагает читателю обновленный опыт: нелинейного движения между предметами, поиска связи между ними, непоследовательного перемещения по «карте», которая избыточностью этих предметов создается.

### **От наррации к фиксации**

Однако логика баз данных представлена в романе Остера не только благодаря обильным перечислениям имен, названий и предметов. В режиме списка представлены и события – они позволяют рассмотреть сочетание логики баз данных с нарративной логикой.

В соответствии с нарративной логикой, как мы отмечали прежде, в повествовании последовательно открываются возможности, одну из которых выбирает герой или нарратор. Каждое событие, таким образом, окружается сетью альтернатив. Кроме того, режим наррации, в отличие, например, от

парадигматического режима, предполагает соотнесение двух времен: времени наррации и времени фабулы (когда событие произошло). Нарратор, рассказывая историю, знает, чем она закончится, а потому его изложение событий отмечено рефлексией, оценкой, субъективным переживанием. Иначе устроены «списки», которые предложены читателю в романе Остера. Они включены в обрамляющий их нарративный режим, но сами по себе «списки» не рассказывают, а лишь фиксируют события, действуют, иными словами, в режиме регистрирующем. Такой режим рассказа сопоставим с тем, как в аудиовизуальной культуре действуют видеорегистраторы: они фиксируют события, воспроизводят их впоследствии для зрителя, но никак не оценивают их, ни с чем не соотносят, не предполагают рефлексии о тех событиях, которые изображаются. И даже более того: наррация создается и действует благодаря механизмам селекции и комбинации [Шмид: 162–164]. Из массива всех произошедших событий нарратором отбираются лишь некоторые (значимые, с его точки зрения, для рассказываемой истории), а затем им же комбинируются в процессе рассказа. Подобные механизмы перестают работать в регистрирующем режиме: для него характерна имитация отсутствия всякого отбора событий, когда, опять-таки подобно видеорегистратору, в рассказе оказывается все, что происходит в нарративном мире в заданный отрезок

времени, при этом значимое и незначимое представлено на равных, и что из представленного продвигает действие, а что остается вовсе для него несущественным, остается неизвестным. Регистрирующий режим изложения событий превращает говорящего, если переиначить формулу Х. Кортасара, в «линзу камеры», призванную зафиксировать событие, но не рассказать о нем. Перед читателем, таким образом, оказывается не цепь событий, связанных каузально, но лишь набор событий, образующий собой базу данных и воплощающий действие ее логики.

Подобный режим воспроизведения событий уже встречался в кинематографических экспериментах. Например, в фильмах «Отель Монтерей» (1973) Ш. Акерман, «Таймкод» (2000) М. Фиггиса и «Скрытое» (2005) М. Ханеке. В фильме Акерман все события изображаются при помощи скрытой камеры видеонаблюдения, установленной в холле отеля. В «Таймкоде» Фиггиса часть полиэкрана занимает съемка фиксирующей все происходящие события камерой. «Скрытое» Ханеке открывается съемкой видеорегистратора, нацеленного на события, происходящие в фильме, и на их участников. В каждом из этих случаев камера анонимна, бестелесна, развоплощена, лишена явной субъективности: она не оценивает, не осмысляет, она ничего не чувствует и не транслирует переживание зрителю. Регистрирующая камера в каждом из этих случаев воспроиз-

водит механический, машинный, отчуждающий взгляд, открывающий видимость мира зрителю, но не осмысляющий его. У Акерман регистрирующий режим изложения событий – это способ наблюдать за жизнью, оставаясь при этом незамеченным; у Фиггиса – возможность открыть еще одну точку зрения (их в фильме множество); у Ханеке – угрожающая возможность вторжения в приватное пространство героев, от которой не так просто отвязаться и избавиться. В этих фильмах регистрирующий режим позволяет сместить акцент с субъективного переживания событий на более «объективный», дистанцированный, безоценочный.

Иначе регистрирующий режим действует в романе Остера. Большинство событий в «4321» по-прежнему представлено в режиме наррации – «ядерные» функции (по Р. Барту) окружаются подробностями, уточнениями и деталями, открывают читателю сеть возможных альтернатив. Однако встречаются в романе Остера и события, представленные при помощи перечислений, они организованы в списки. События фиксируются, «крепятся» друг к другу как в конструкторе, их последовательное бойкое перечисление задает высокую скорость повествованию и даже напоминает тот режим изложения событий, который Ж. Женетт называл «резюме» [Женетт: 126–128]. При помощи «резюме» он описывал нарративную ситуацию, в которой фабульное время (время

истории) существенно превосходит время повествования (время дискурса – в его терминах). События происходят одно за одним, а их соединение охватывает значительный промежуток времени. Нередко так случается и у Остера, когда события сразу четырех месяцев укладываются всего в одну фразу, предельно редуцирующую время повествования: «Ноябрь. Декабрь. Январь. Февраль» [Остер: 888]. События, стоящие за этим временем, лакунированы, они «скрадываются» указанием на время, они этим временем поглощаются. При этом (благодаря краткому, парцелляционному перечислению) ход времени и событий все равно фиксируется, обозначается, на него указывают читателю, не давая ему возможность понять, что в этом времени и в событиях, которые происходили в «ноябре, декабре, январе, феврале», является для героя и для нарратора значимым, а что остается незначимым.

Иногда перечисление событий у Остера оказывается гораздо более развернутым. Так, описываются события 1968 г. – времени переворотов, изменений, существенных социально-политических и исторических сдвигов. В романе о них говорится (в том числе) так:

*«Начало 1968-го. Фергусон рассматривал ситуацию как череду концентрических кругов. Внешний круг – война и все, что к ней противники с Севера и Юга (Вьетконг), Хо Ши Мин, правительство*

в Сайгоне, Линдон Джонсон и его кабинет, международная политика США со времени окончания Второй мировой войны, подсчет потерь, напалм, горящие деревни, сердца и умы, эскалация, усмирение, почетный мир. Второй круг представлял собой Америку, двести миллионов на внутреннем фронте: пресса (газеты, журналы, радио, телевидение), антивоенное движение, провоенное движение, движение «Черная власть», контркультурное движение (хиппи и йиппи, дурь и ЛСД, рок-н-ролл, подпольная пресса, «Комиксы Зап», «Веселые проказники», «Ебилы»), Каски и публика Люби-или-Вали, пустой воздух, занятый так называемой пропастью поколений между родителями среднего класса и их детьми, и огромная толча безымянных граждан, которая станет в итоге известна как Молчаливое Большинство. Третий круг – Нью-Йорк, что был почти идентичен второму кругу, но прилегал к Фергусону непосредственное, нагляднее: лаборатория, наполненная образцами вышеупомянутых общественных течений, какие Фергусон мог воспринимать непосредственно собственными глазами, а не через фильтр написанных слов или опубликованных изображений, все это время учитывая нюансы и частности самого Нью-Йорка, который отличался от всех прочих городов в Соединенных Штатах, в особенности – из-за громадной пропасти между богатыми и бедными. Четвертый круг – Колумбия, временное обиталище Фергусона, ближайший подручный мирок, окружавший его и его однокашников, охватывающий их участок заведения, больше не отгороженного от мира снаружи, ибо стены рухнули, и то, что снаружи, стало теперь

неотличимо от того, что внутри. Пятый круг – индивид, каждая отдельная личность в любом из четырех других кругов, но в случае Фергусона больше всего считались те индивиды, кого он знал лично, превыше прочих – все друзья, с которыми он делил жизнь в Колумбии, а превыше всех этих прочих, конечно, индивид индивидов, точка в центре малейшего из пяти кругов, та личность, которой был он сам» [Остер: 724–725]

В этом фрагменте мы видим, что события подаются из перспективы главного героя Арчи Фергюсона: он осмысляет происходящее, пытается его упорядочить, представить в виде нескольких «концентрических кругов». Все это указывает на действие нарративной логики, благодаря которой события и описываются, и оцениваются, и выстраиваются в определенном порядке. Вместе с героем мы движемся от «внешнего круга» (предельно удаленного) до ближнего круга («ближайший подручный мирок») и, наконец, достигаем центральной точки – «той личности, которой он был сам». При этом «внешние круги» описываются при помощи активного перечисления событий, происходящих как в Америке, так и за ее пределами, с упоминанием политических деятелей («Хо Ши Мин») и безымянных, множественных, сведенных к массе жертв («горящие деревни, напалм»). Крупный план «монтируется» с дальним, предельно личное – с далеким, свое – с чужим, знакомое – с неизвестным.

Само происходящее только фиксируется – «антивоенное движение, провоенное движение, движение “Черная власть”, контркультурное движение», – а импульс и оценку ему задает необычный способ изложения событий, соединяющий в высокоскоростном движении столь различное, подчас и несовместимое, что отказывается в своей совокупности предъявить цельную картину событий, тем более событий явным образом взаимосвязанных, выстроенных в цепь или последовательность.

#### **От упорядочивания к аффектации**

Так, еще одной приметой логики баз данных в современной прозе становится отсутствие видимой упорядоченности предметов или событий. Они упоминаются и перечисляются, но (пока) не выстроены в какую-либо систему: связи между ними не простроены, отношения не установлены, принцип их отбора и комбинации тоже не всегда очевиден. Например, у Остера, как мы видели прежде, нередко перечисления названий книг или имен занимают до нескольких абзацев. Каждый раз такие списки объединены тематически. Это, например, имена актеров, или названия фильмов, или имена писателей и поэтов, политических деятелей и пр. Такой критерий – очень общий и крайне поверхностный, указывающий, иными словами, лишь на внешнее (и предельно отдаленное) сходство вещей и событий, не позволяю-

щий проникнуть в суть их взаимосвязи, то есть понять принцип их упорядочивания и, как следствие, образ мира, который стоит за этим принципом. И нарратив, и базы данных, и, например, игра традиционно являются принципами, позволяющими упорядочить опыт, придать ему организацию, а вместе с ней – динамизм и силу. «Списки» бегут привычной упорядоченности, разрывают каузальные связи между предметами (и / или событиями), располагают их на равных, как будто бы создавая (как по В. Беньямину) «универсальное равенство вещей». «Списки» отличны и от каталогов: в них нет алфавитного или хронологического порядка, они скорее – и по объему, и по последовательности – напоминают «груды», расположившиеся внутри нарративного мира и теперь открытые к читательскому взаимодействию с ними.

Подобным образом с предметами работает немецкий фотохудожник Андреас Гурски, принадлежащий к Дюссельдорфской школе фотографии. Его фотокартины наполнены избыточным количеством вещей или людей, переполняющим пространство и изображение. Иногда эти предметы упорядочены, но нередко порядка лишены. Благодаря предельно удаленной от объектов съемке изображенные люди и предметы превращаются в «точки», «запятые», все вместе визуально прочерчивают линии и создают «узор» на фотохолсте. Благодаря избыточности объек-

тов, представленных на изображении, перед нами теперь не коллаж, но обновленная комбинация вещей и людей, в которой трудно различить каждого, но которая являет собой теперь пестрый, еще не организованный, не структурированный поток.

Подобным образом действуют и списки у Остера, воплощая собой логику баз данных в его прозе. Они ждут читательского отклика, привлекают его внимание своей избыточностью, иногда дополнительностью, как будто бы и ненужностью (с точки зрения их функциональности). Такие списки создают в романе Остера поток образов, событий и предметов, которые еще предстоит сопоставить. Сейчас же, на листе бумаги, они лишь мелькают, как картинки за окном поезда, и вовлекают читателя в необычное, отличное от нарративного режима (с его антиципациями и ретроспекциями), взаимодействие. Читательский отклик в таком случае может быть сопоставим с тем, что исследователи современного искусства называют «аффектированным» (или «пораженным» – в переводе С. Бурхановой-Хабадзе [Бурханова-Хабадзе]) зрителем. М. Гарсес отмечает, что реакция такого зрителя отличается непосредственностью, она менее предсказуема, она возникает в момент самого события и отлична от дистанцированного осмысляющего, рефлексивного взгляда наблюдателя. Развивая мысль Гарсес, Бурханова-Хабадзе так описывает опыт «аффектированного» зрителя:

«Отрешиться от культурных значений, которые приписываются вещам и событиям – и вместо этого воспринимать их, не пытаясь анализировать или сравнивать» [Бурханова-Хабадзе]; это состояние, подчеркивает она, «достигается через смену позиции обывателя-наблюдателя – на “пораженного зрителя”, который не классифицирует вещи и не строит теорий о возможном порядке вещей» [Бурханова-Хабадзе].

Списки в романе Остера проблематизируют идею порядка: это не значит, что он всегда отсутствует, как не значит и то, что он не может быть реконструирован или не является в некоторых случаях легко восстанавливаемым, – но все-таки имена, предметы, события в его списках поддаются подчас слишком «жесткой» сцепке, соединяются в высокоскоростном режиме, создавая поток образов, напоминающий калейдоскоп или аттракцион. Такая логика меняет читательский отклик, вовлекает его в этот поток и, по-видимому, стремится больше «поразить», чем предложить логически выстроенную, упорядоченную, продуманную картину событий. Логике баз данных в романе Остера можно рассматривать и как отклик на (медиа)культурные изменения. Как они позволяют трансформировать привычный порядок рассказа?

### **Торжество потенциального**

В романе, помимо прочего, настойчиво присутствуют разнообразные медиа: глав-

ный герой сам издает газету, он следит за событиями по телевидению, узнает о происходящем по радио. Его контакт с окружающим миром, иными словами, чаще всего опосредован, и это посредничество меняет его восприятие событий, попутно предъявляя читателю и метарефлексию – размышление о наррации и письме в цифровой культуре. Неудивительно, что в его «списках» оказываются и газеты, и те события, которые он уже сам собирает и комбинирует, становясь автором газетных статей, становясь, иными словами, частью медиасреды:

«Поэтому утром ему на чтение доставались “Таймс” и “Геральд Трибюн”, а когда накатывал день и он возвращался домой из школы, в квартиру также как-то проникал экземпляр “Нью-Йорк Пост”, а помимо ежедневных изданий были еще “Ньюсвик”, “Лайф” и “Лук” (где мать иногда публиковала свои снимки), “И.Ф. Стоунс Викли”, “Нью Републик”, “Нэшн” и разнообразные прочие журналы» [Остер: 363]

«Фергусон вложил в эти статьи все, что в нем было, поскольку от них целиком зависело его будущее в газете. Он писал и переписывал, он проштудировал больше сотни книг и почти тысячу номеров журналов и газет и побеседовал по телефону не только с Анджело Дунди, Роем Лихтенштейном и Лео Каstellи, но и с десятками других людей, собрав хор голосов, сопровождавший тексты, которые он писал о старых-добрых-старых-злых деньках недавно исчез-

нувшего минувшего, восемь очерков в двадцать пять сотен слов каждый, которые охватывали политику, президентов и гвалт общественного несогласия, вместе с экскурсами в музыку “Песен грез” Джона Берримана, бойню в замедленной съемке в конце “Бонни и Клайда” и зрелище полумиллиона американских детишек, танцующих в грязи однажды на выходных где-то на ферме в штате Нью-Йорк, всего в двухстах пятидесяти милях южнее Рочестера» [Остер: 915]

В этих перечислениях столкновению и, одновременно с этим, сочетанию поддается многое: президенты и поэты, авантюрные фильмы и «зрелище полумиллиона американских детишек», «гвалт общественного несогласия» и «хор» множества других «голосов».

Так, равенство событий, людей, вещей, которое обнаруживается в списках у Остера, поддерживает эффект одновременного действия разрозненных миров. Он создается и многоверсионной фабулой, и обширной фабульной географией: в романе воедино сведены разные страны и города (Нью-Йорк, Беркли, Париж), как сведены предметы, имена и лица в обильных перечислениях; обширна у Остера и география вымысла, поэтому события для читателя происходят одновременно и «у Борхеса», и «у Уитмена», и «у Кафки», и «у Беккета» – и на этих континентах тоже.

Такое – непоследовательное, нелинейное – соединение времен, пространств и героев осмысливается и тогда, когда его герой размышляет о разности книг и газет, а точнее – о разности

чтения книг и газет:

«Книги были солидны и постоянны, а газеты – эфемерные, хлипкие мимолетности, выбрасываемые, как только их прочли, назавтра они заменялись другими, каждое утро – свежая газета для нового дня. Книги двигались вперед по прямой, от начала к концу, а вот газеты всегда были в нескольких местах одновременно, мешаниной единомоментности и противоречий со множеством историй, сосуществующих в пределах страницы, и каждая разоблачала иную грань мира, каждая утверждала мысль или факт, которые не имели ничего общего с теми, что размещались рядом, война справа, гонки с ложкой и яйцом слева, горящее здание сверху, встреча гёрлскаутов снизу, крупное и мелкое смешивалось воедино, что-то трагическое на странице 1, а фривольное – на странице 4, зимние паводки и полицейские расследования, научные открытия и рецепты десертов, смерти и рожденья, советы безнадежно влюбленным и кроссворды, пасы с тачдаунами и дебаты в Конгрессе, циклоны и симфонии, забастовки и трансатлантические полеты на воздушных шарах, утренняя газета обязательно должна была касаться каждого из этих событий на своих колонках черной, пачкающей типографской краски, и каждое утро Фергусон ликовал от всей этой пачкотни, ибо ею и был мир сей, чувствовал он, большая бурливая неразбериха с миллионом различного всякого, что происходит в нем каждый миг. Вот что для него представлял собой «Покоритель»: возможность создать собственную мешанину мира в чем-то, похожем

на полноценную газету» [Остер: 173–174].

«Большая бурливая неразбериха с миллионом различного всякого, что происходит в нем каждый миг» (“a big, churning mess, with millions of different things happening in it at the same time”) нередко создается и списками в романе: они не образуют привычной, линейной, связности, но создают иную – непредсказуемую, нелинейную, напоминающую калейдоскоп или аттракцион.

Нелинейная связность пространств и событий в целом характерна для цифровой культуры: новостные и прочие платформы предъявляют разнородные события «на равных», снимая противопоставление дальнего и ближнего, своего и чужого, значимого и несущественного, провозглашая «универсальное равенство вещей». Все эти события подаются в едином пространстве, единым потоком, без дистанции по отношению друг к другу, тем самым тоже производя эффект одновременности, соединения разнородных миров.

Логика баз данных в романе Остера тонко переплетается с нарративной логикой, не вытесняя и не замещая ее, но обнаруживая присутствие и действенность. Мир, окружающий героя, описывается, о нем рассказывается, но наполняющие его предметы, события и люди, помимо этого, перечисляются и попадают в фокус фиксирующего взгляда. Они скрывают собственную функциональность и значение, но хра-

нят заряд потенциальности – возможности установить между ними связи, протянуть нити, изобрести новый порядок в процессе читательского взаимодействия с ними. Устранение таких связей, или их подрыв, – акт не разрушительный, но созидательный: он открывает читателю выбор, который еще не совершен, указывая на массив данных, которые берегут свой потенциал и открыты реконструкции. Новая связность, которую демонстрируют списки в романе Остера, согласуется с основной нарративной стратегией романа: перед нами сразу четыре версии жизни героя, и предпочтение не отдается ни одной; каждая, даже завершившись, продолжается (за счет другой); и выбор еще не совершен – но открыт к свершению.

### Литература

- Барт, Р. Третий смысл / пер. с франц. С. Зенкин и др. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Бремон, К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия / под ред. Ю.М. Лотмана и В.М. Петрова. М.: Мир, 1972. С. 108–135.
- Бурханова-Хабадзе, С. Эпоха «пораженного» зрителя: Гарсес, Черчланд, Юиг // Художественный журнал. 2018. №106. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/81/article/1774> (дата обращения: 11.11.2025).
- Женетт, Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2 т. Т. 1. / пер. с франц. С. Зенкин и др. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998.
- Манович, Л. Язык новых медиа / пер. с англ. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- Остер, П. 4321 / пер. с англ. М. Немцева. М.: Эксмо, 2021.
- Шмид, В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Bard, P. (2011). When film and database collide. In G. Lovink, & R. Somers Miles (Eds.). *Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 322–329.
- Bizzocchi, J. (2005). Run, Lola, Run: film as a narrative database. *Media in transition 4: The work of stories*. Retrieved from: <https://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit4/papers/bizzocchi.pdf> (date of access: 11.11.2025).
- Bode, C., & Dietrich, R. (2013). *Future narratives: theory, poetics, and media-historical moment*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Bodnar, Ch. (2018). The database, logic, and suffering: memento and random-access information aesthetics. *Film-Philosophy*, 7 (1), Retrieved from: <https://doi.org/10.3366/film.2003.0010> (date of access: 11.07.2025).
- Kallay, J. (2013). *Gaming film. How games are reshaping contemporary cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Meifert-Menhard, F. (2013). *Playing the text, performing the future: future narratives in print and digiture*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Petho, A. (Ed.). (2012). *Film in the post-media age*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thompson, K. (1986). The concept of cinematic excess. In P. Rosen (Ed.), *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York: Columbia University Press, 130–142.

Vesna, V. (Ed.). (2007). *Database aesthetics: art in the age of information overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Bristol: University Presses Marketing.

### References

Auster, P. (2021). *4321*. (M. Nemtzev, Trans.). Moscow: Eksmo.

Bard, P. (2011). When film and database collide. In G. Lovink, & R. Somers Miles (Eds.). *Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 322–329.

Barthes, R. (2015). *Le sens obtus* [The third meaning] (S. Zenkin, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Bizzocchi, J. (2005). Run, Lola, Run: film as a narrative database. *Media in transition 4: The work of stories*. Retrieved from: <https://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit4/papers/bizzocchi.pdf> (date of access: 11.11.2025).

Bode, C., & Dietrich, R. (2013). *Future narratives: theory, poetics, and media-historical moment*. Berlin; Boston: De Gruyter.

Bodnar, Ch. (2018). The database, logic, and suffering: memento and random-access information aesthetics. *Film-Philosophy*, 7 (1), Retrieved from: <https://doi.org/10.3366/film.2003.0010> (date of access: 11.07.2025).

Bremond, C. (1972). La logique des possibles narratifs [The logic of narrative possibilities]. In Yu.M. Lotman, & V.M. Petrov (Eds.), *Semiotika i iskusstvometriya* [Semiotics and artmetry]. Moscow: Mir, 108–135.

Burkhanova-Khabadze, S. (2018). Epokha «porazhennogo» zritelya: Garses, Cherkland, Yuig [The era of the “affected” viewer: Garces, Churchland, Huyghe], *Khudozhestvennyy Zhurnal* [Art Journal], 106. Retrieved from: <https://moscowartmagazine.com/issue/81/article/1774> (date of access: 11.11.2025).

Genette, G. (1998). *Figures*. (S. Zenkin, Trans.) (Vol. 1). Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh.

Kallay, J. (2013). *Gaming film. How games are reshaping contemporary cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Manovich, L. (2018). *The language of new media* (D. Kulchitskaya, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Meifert-Menhard, F. (2013). *Playing the text, performing the future: future narratives in print and digiture*. Berlin; Boston: De Gruyter.

Petho, A. (Ed.). (2012). *Film in the post-media age*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schmid, W. (2003). *Narratology*. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

Thompson, K. (1986). The concept of cinematic excess. In P. Rosen (Ed.), *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York: Columbia University Press, 130–142.

Vesna, V. (Ed.). (2007). *Database aesthetics: art in the age of information overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Bristol: University Presses Marketing.

---

**Для цитирования:** Шулятьева, Д.В. Логика баз данных в романе «4321» (2017) П. Остера: возможности и перспективы исследования // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 4. С. 20–42. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-4-20-42

**For citation:** Shulyatyeva, D.V. (2025). Database logic in the novel “4321” (2017) by P. Auster: research options and prospects. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (4), 20–42. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-4-20-42

**DATABASE LOGIC IN THE NOVEL “4321” (2017) BY P. AUSTER:  
RESEARCH OPTIONS AND PROSPECTS**

Dina V. Shulyatyeva, Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor at HSE University (Moscow, Russia); e-mail: dshulyatyeva@hse.ru

**A**bstract. In the article the author discusses the possibilities of examining database logic in contemporary prose on the example of the novel “4321” (2017) by P. Auster. Database logic is intrinsic to digital culture, so in prose it comes into relation with the more conventional narrative logic. Database logic, according to L. Manovich, eliminates the beginning and end of a story, creates equality of things, undermines causal connections between them, opening up more choice to the reader. In Auster’s novel, the effect of this logic can be considered on the example of “lists” – special enumerations accompanying the unfolding of the main action. Names, events, objects, facts are listed – all of them are now devoid of symbolic meaning, do not always serve to characterize the hero or promote the action, but offer a different way of communication to the reader. As a result, the two logics are intertwined, and we are witnessing a gradual transition from a more familiar description (of objects) to their enumeration; from telling about events to registering them; from ordering the elements of the narrative world to the absence of a visible order that can still be discovered and reinvented. The objects are present, but they don’t mean; events are recorded, but not always conceptualized, and the reader finds himself in the position of an affected subject who does not try to classify, analyze, and compare; he encounters objects, events, and names presented without special mediation – thereby simulating a greater immediacy and creating a meeting of the reader with the energy of the potential inherent in fixed, listed, stored items and names.

**K**ey words: narrative logic, database logic, catalog, enumeration, Paul Auster, narration, registration mode

