

УДК 821.111(73)(092)Остер П.  
ББК 83.3(7Сое)-8Остер П.  
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-202-209

Д.В. ШУЛЯТЬЕВА

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА «4321» ПОЛА ОСТЕРА: ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЕЙ И РЕЖИССЕРОВ

---

---

**Дина Владимировна Шулятьева,**  
Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
факультет гуманитарных наук,  
Школа философии и культурологии,  
Мясницкая ул., д. 20, Москва, 101000, Россия  
доцент

кандидат филологических наук  
ORCID 0000-0001-7498-7395; SPIN 1392-8196  
dshulyatyeva@hse.ru

---

---

**Реферат.** Рассмотрена интертекстуальная поэтика романа «4321» (2017) П. Остера (1947–2024). «4321» – последний большой роман американского классика, в котором последовательно раскрывается интерес писателя к диалогу с литераторами-предшественниками, но в не меньшей степени и с кинорежиссерами: классиками и современниками. В статье показано, что этот диалог литературы и кино строится вокруг метафоры «расходящиеся тропки», предложенной еще Х.Л. Борхесом, а затем активно воспринятой в культуре второй половины XX и начала XXI века. Расходящиеся тропки – это всегда вариации. С одной стороны, это принцип, в соответствии с которым устроено повествование романа: в нем последовательно, один за другим предстают аль-

тернативные варианты развития событий. Такая нарративная форма сближает П. Остера с польским режиссером К. Кесьлёвским (1941–1996), фильмами которого он вдохновлялся. В то же время расходящиеся тропки проявляют себя в способе варьирования, который задействован автором при создании героев, в использовании жанровых конвенций, в соотношении разных событий между собой. Подобные вариации позволяют размышлять о том, что только могло бы случиться с героем, но что в действительности с ним не произошло. Таким образом, они позволяют сместить акцент со «сбывшегося» на «несбывшееся» и «несвершившееся». Отмечается, что в своем преломлении идеи расходящихся тропок П. Остер неизбежно вступает в диалог с другими писателями и режиссерами – своими предшественниками и современниками, размышлявшими на схожие темы (Р. Фростом, Х. Кортасаром, Ж.-Л. Годаром, М. Антониони). Он заимствует повествовательные принципы, приемы и создаваемые ими эффекты, но многое изобретает и сам, превращая свой роман в плотную интертекстуальную сеть, внутри которой читателю предстоит найти свой путь, и это читательское движение тоже будет напоминать путешествие по «саду расходящихся тропок». Настоящее исследование расширяет представления о проблеме интертекста современного романа в контексте диалогичности литературы и кино.

**Ключевые слова:** искусствоведение, экранные искусства, современное искусство, литература, кино, культурная традиция, роман, нарратив, Пол Остер, Хорхе Луис Борхес, Кшиштоф Кесьлёвский, Роберт Фрост, расходящиеся тропки, разветвленное повествование, разветвление, вариативность, интертекстуальность, интермедийность.

**Для цитирования:** Шулятьева Д.В. Интертекстуальная поэтика романа «4321» Пола Остера: диалог писателей и режиссеров // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 202–209. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-202-209.

**П**ол Остер (1947–2024) — современный литературный классик — в своих произведениях активно вступает в заочный диалог с литераторами-предшественниками, с литераторами-современниками, но не упускает из виду и кинорежиссеров, заимствуя у них повествовательные принципы, отдельные образы, жанровые конвенции. Его романы полны отсылок к Э. По [1, с. 117–133], А. Роб-Грийе [2, с. 189], Ш. Бодлеру [3, с. 42–44], Н. Готорну [4], Г. Мелвиллу [5, с. 558], Р. Фросту, Х. Кортасару, переполнены они и кинематографическими интертекстами, позволяющими читателю сквозь книжное повествование П. Остера «увидеть» фильмы Ж.-Л. Годара, М. Антониони, А. Хичкока [6, с. 93–108] и других режиссеров. Описывая в своих романах фильмы [7], П. Остер снимает их и сам в качестве режиссера [8]. С каждым новым романом этот заочный диалог только интенсифицируется, все активнее подключая и читателей к участию в «разговоре».

Среди множества литературных и кинематографических личностей, значимых для творчества П. Остера, особое место занимает Х.Л. Борхес [9, с. 73]. Поэтому неудивительно, что его последний большой роман «4321» (2017) повествовательно строится по принципу расходящихся тропок: читателю предлагается сразу несколько «жизней» одного и того же героя так, что одну и ту же «жизнь» последний может в пределах повествования прожить разными способами, и каждый из этих пройденных путей будет по-своему предьявлен читателю [10; 11].

Такую нарративную форму П. Остер заимствует у польского режиссера К. Кесьлёвского (1941–1996) — именно его фильмом «Случай», снятым в 1981 г., вдохновлен роман «4321». С названным принципом концептуально пересекается и размышление американского поэта Р. Фроста о «невьбранной дороге», к которому нас тоже отсылает роман П. Остера. Наконец, писатель вступает в диалог с французской культурной традицией, что неуди-

вительно, ведь он сам переводил французскую поэзию, был увлечен и кино [2].

Что П. Остер берет у других, а что изобретает сам; какой повествовательный мир в результате создает и какое предлагает переживание своему читателю, столь активно апеллируя не только к его литературной памяти, но и к памяти кинематографической?

## РАЗВЕТВЛЕНИЕ

**Н**арративная форма, которую заимствует П. Остер у К. Кесьлёвского для своего романа, удивительна собственной избыточностью: вместо одной жизни героя перед нами россыпь ее вариаций [12, с. 89; 13, с. 146–147]. Однако в чем-то она и знакома читателю — по многолинейному реалистическому роману, который тоже нередко предлагал его вниманию сразу несколько героев, за каждым из которых нужно было следить, каждому из которых по-своему сопереживать. В романе, построенном по принципу расходящихся тропок, эта многолинейная событийность стянута в одну точку, сконцентрирована на одном герое, а читатель блуждает вместе с ним по лабиринту, проходя его каждый раз по-новому.

Так было и в «Случае» К. Кесьлёвского, размышляющего, как и П. Остер, о том, что управляет событиями в жизни героя [14; 15]. Потом раз за разом его Витек проживает свою жизнь заново, и зрителю эти вариации предьявляются последовательно. П. Остер не только заимствует этот повествовательный принцип, обрушивая на своего читателя множество версий, но и трансформирует его.

Роман содержит четыре варианта жизни главного героя, каждая жизнь при этом разделена на семь частей, внутри которых события преимущественно развиваются линейно (от рождения и детства героя к его взрослой жизни). При этом четыре варианта жизни показаны не континуально (сначала — один, затем — второй и пр., как это было у К. Кесьлёвского), а дискретно: читатель знакомится сначала с четырьмя вариантами детства, затем — школьной юности, потом — университетских лет, и так семь раз подряд.

Но только прожить четыре жизни герою П. Остера оказывается недостаточно: в каждой сюжетной линии его герой дополнительно варьируется, примеряя на себя все новые и новые роли, надевая «маски» — литературные и кинематографические сюжеты из других произведений, тем самым еще больше расширяя собственный образ и собственный событийный путь.

Так, в одном из эпизодов романа воспроизводится сюжет фильма К. Кесьлёвского «Двойная жизнь Вероники» (1991). В фильме действуют две героини (на экране их воплощает одна и та же ак-

триса), две Вероники: одна — француженка, живущая в Париже (Veronique), другая — полячка, живущая в Кракове (Weronika), однако о существовании друг друга они не знают, хотя и подозревают о нем, ощущают его. В их жизнях много общего: увлечение музыкой, болезнь сердца и ощущение другой, не прожитой, но возможной жизни. В конце концов одна из них умирает молодой от сердечного приступа во время музыкального выступления. Другая, не зная об этой смерти, как будто бы решает исправить эту ошибку, отказываясь от занятий музыкой, тем самым она спасет себе жизнь и продолжит ее, «заменяя собой» погибшую Веронику.

В романе П. Остера данный сюжет воспроизводится в судьбе главного героя Арчи (Archie), который увлечен бейсболом и в спортивной команде знакомится с будущим другом Арти (Artie). Как и у Вероник в фильме, имена героев П. Остера созвучны, их отличают лишь отдельные буквы. Они похожи, пусть литературные средства и не позволяют передать их сходства наглядно и столь буквально, как это делается в кино, где две роли исполняет одна актриса. В романе их похожесть прописывается прямо: в инициалах (А. Ф.), в увлечениях и недугах, в описании внешности, в возможной общей — кем-то задуманной — судьбе.

Один из героев (Арти) внезапно гибнет (прямо во время бейсбольного матча), нося в себе, по выражению автора, «бомбу замедленного действия» (болезнь). На самом деле эта «бомба» есть и у второго (Арчи), но у одного она взрывается, а у другого остается ждать своего часа. Как и Вероника из фильма К. Кесьлёвского, Арчи как будто бы исправляет ошибку Арти: он отказывается от увлечения бейсболом (правда, подменяя его впоследствии другим, тоже удивительно похожим, — баскетболом). Он говорит: «Я хотел бы исправить эту ошибку», тем самым сворачивая на сюжетной развилке в другую сторону, выбирая иную тропку.

Инсценирование К. Кесьлёвского в романе на этом не заканчивается, ведь дальше этот своеобразный кино-эпизод только усиливается за счет его удвоения: после гибели одного А. Ф. (Арти Федермана) другой А. Ф. (Арчи Фергусон) отзеркаливает их историю, описывая ее в собственном рассказе «Пара ботинок», в котором действующие лица, теперь уже Ханк и Франк, превращают эту игру повторений в рекурсию (рекурсивный — воспроизводящий сам себя. — Д. Ш.).

У этого рассказа есть и другое, ироничное название — «Душевные шнурки», которое акцентирует значимую для разветвленного повествования метафору нитей, иногда видимых, но чаще — нет, которую использовал еще Х. Кортасар в «Слюнях дьявола», назвав ее паутиной. Здесь, у П. Остера, эта паутина сплетается, преломляясь в близкие ей метафоры, делая видимым то, что могло быть скрыто. В этом «инкрустированном» в роман рассказе П. Остер опять будто бы идет по следам К. Кесьлёв-

ского: фильм о Верониках заканчивается рассказом о кукольнике, который создал этот вымышленный мир и героинь в нем, а теперь управляет им. Мир рассказа, написанного Арчи, разумеется, тоже является вымышленным; как и куклы К. Кесьлёвского, «Пара ботинок» — способ моделирования главного героя и его погибшего друга, еще одно удвоение, но и еще одно продолжение, преодолевающее их конечность.

Тема Вероники воспроизводится у П. Остера еще не раз: так, подобно героине-полячке из фильма, погибает и одна из «вариаций» главного героя романа, погибает рано, едва-едва успев начать свой рассказ; остальные же три вариации (оставшиеся) продолжают его путь, подобно Веронике-француженке, представляющей собой «продолжение» другой героини и своеобразное ее «оживление». В разветвленном повествовании героям вообще редко удается умереть окончательно (т. е. обрести свою завершенность, дать осознать читателю их конечность): благодаря нелинейности повествования и следованию одной вариации сюжета за другой, они, погибнув в одной части, оживают в другой, побеждая свою конечность и получая возможность изменить сделанный ранее выбор или попытать удачу вновь (если свершившееся не зависит от их воли).

Наконец, фильм о Верониках заканчивается знаменитой сценой, метафорически закрепляющей идею расходящихся тропок: выжившая Вероника подходит к ветвистому дереву и, прикасаясь к нему, как бы становится его частью и продолжением. Роман П. Остера начинается с подробнейшего описания истории рода героя, что рождает ассоциацию с этим же образом — деревом жизни (семейным, генеалогическим), воплощающим на страницах книги визуализацию метафоры из фильма К. Кесьлёвского.

Как известно, режиссер хотел, чтобы его картина не имела единого завершения: он мечтал, чтобы в каждом кинотеатре, в котором демонстрировался бы фильм, сюжет заканчивался по-разному. Разумеется, технически такое бесконечное разветвление истории было сложно реализовать, поэтому осуществлено оно не было. Но роман П. Остера делает возможным пусть не бесконечное, но предельно множественное ветвление истории своего главного героя, соединяя узнаваемые образы, персонажей, жанровые амплуа и многое другое.

## НЕВЫБРАННЫЕ ДОРОГИ

Роман П. Остера содержит не только отсылки к киноработам К. Кесьлёвского, но и к фильмам других режиссеров. Так, Арчи примеряет на себя столько «костюмов» разных персонажей, сколько ему позволяет объем произведения. Вот он в Париже, вот становится кинокритиком и посвящает свою статью Ж.-Л. Годару и его фильму

«На последнем дыхании» (1958) — и тут же сам, уже в собственном сюжете, неожиданно крадет книгу, становится гангстером (вором), как и главный герой годаровского фильма. Вот он знакомится в Париже с романом Ж. Жене «Дневник вора» — и тут же вовлекается в гомосексуальную связь. Вот он читает Фр. Кафку, а затем начинает говорить его голосом, дословно цитируя начало кафкианского «Превращения», создавая его отражение в собственном сюжете.

На страницах романа литературные «роли» перемежаются с кинематографическими, и Арчи вновь оказывается внутри чужого сюжета: теперь он — как будто бы герой хичкоковского «Окна во двор». Персонаж А. Хичкока, временно прикованный к инвалидному креслу вследствие травмы ноги (подобную, кстати, получит и герой романа П. Остера), разглядывает окна соседей напротив. Он — наблюдатель, в чем-то праздный зевака, ищущий развлечений, но он же — и имитация кинозрителя, который смотрит на окна, как на экраны, ищет и находит в них сюжеты, отражающие его собственный мир. Эти сюжеты в окнах-экранах у А. Хичкока особенны и тем, что каждый из них принадлежит отдельному жанру (мелодрама, история успеха, криминальный жанр, любовный фильм, детектив и пр.), а в совокупности они составляют жанровую палитру кинематографа.

Среди подобных же экранов в одном из эпизодов романа оказывается и герой Арчи: вот он ребенком заходит (в первый и последний раз в этом сюжете) в магазин отца, торговца электроникой, и оказывается среди телевизионных экранов, стоит перед ними и начинает ими управлять, «подстраивая» их под себя — «включать» на каждом из них отдельный жанр. Так, благодаря имитации хичкоковского сюжета, Арчи оказывается в фильме «Окно во двор», как и еще в десятках фильмов, которые (по сюжету романа) будет смотреть в кино. Он также будет описывать словесно, вспоминать, прокручивать в воображении новую вымышленную судьбу, примеряя каждый раз ее на себя (литературную ли, кинематографическую ли — не столь важно, главное — *невывбранную*).

Однажды этот прием станет совсем очевидным, когда повествователь сам его предъявит, сделав прозрачным. Если прежде погружение героя в тот или иной «чужой» сюжет или образ было окутано пеленой читательского сомнения и неопределенности: фильм можно узнать, а можно — нет, можно быть уверенным в происхождении интертекста, а можно продолжить сомневаться, то в одном из эпизодов этот маскарад предъявляется читателю в буквализованном виде. Так, Арчи со своими друзьями по спортивному лагерю импровизационно разыгрывает «О мышках и людях» Стейнбека, читая его по ролям, инсценируя его, говоря его голосами, присваивая их.

Что дают читателю эти «маски»? Как и положено маскам, они и скрывают, и удваивают: скры-

вают от читателя конвенциональный для реалистического романа психологизм, обращая главного героя во всегда ускользающего, изменчивого персонажа, подчеркивая его вымышленную, нереалистическую сущность; и одновременно удваивают его присутствие, сопротивляются возможному исчезновению, конечности героя, расширяют его время до тех пределов, которые не принадлежат только диетическому времени этого романа, но охватывают и многие другие, прошедшие и возвращающиеся. «Маски» в своей театральной функции утверждают присутствие главного героя, обеспечивают множественность, но и неуловимость, и ставят читателя в положение, в котором привычная линейность чтения оказывается невозможной: он всегда вынужден оглядываться на оригинал, на тот источник, откуда эта «маска» попадает в мир остеровского романа и его героя, на ту книгу, которую он снимает с полки, на тот фильм, который проигрывает в воображении, обеспечивая собственному герою и читательскому взаимодействию с ним особое разветвление — способность проигрывать и переигрывать тех героев и те истории, которые прежде уже были сыграны, но которые теперь возвращаются, расширяя не только героя, но и вымышленный мир романа в целом, превращая мир героя в репрезентацию опыта его воображения, его столкновения с чужими вымышленными мирами и обживания этих миров.

## ИЗБРАННЫЕ ПУТИ

Орнамент прозы П. Остера состоит и из цитат — отсылки к предшествующим произведениям и концептам, расширяющим пространство его собственного повествования, превращая его в подобие бесконечного текста, в гипертекстуальное пространство (содержащее множество отсылок к разным текстам, связанное с другими текстами), в котором находят отражение не только литературные идеи и повествовательные модели, но и образы, и кинематографические формы. Так происходит с цитатой из стихотворения Р. Фроста «Невыбранная дорога» (*The Road not Taken*): «В желтом лесу разошлись два пути...», говорящей буквально о повествовательной стратегии, которая станет основной в остеровском романе. Написанное в 1915 г. стихотворение Р. Фроста представляет читателю героя, размышляющего о выбранном пути. Он вспоминает о том, как выбрал дорогу — одну из двух, как выбрать пришлось одну (иначе быть не могло), о том, как этот выбор герой осмысливает спустя десятилетия.

Метафора расходящихся тропок в стихотворении абсолютно ясна, как ясна и причина, по которой отсылка к данному тексту появляется у П. Остера, но интересно то, как в его романе, в переживании

его собственного персонажа, размышление героя Р. Фроста получает развитие: не только воспроизводится, но расширяется, повторяется с вариациями. Стихотворение Р. Фроста уже само по себе служит расширением — за счет создания зеркального лабиринта из образов и слов (прежде сказанных, услышанных и увиденных), но и то, как эта идея преломляется у П. Остера, тоже демонстрирует ее расширение — уже концептуальное.

В отличие от героя стихотворения Р. Фроста, герой П. Остера получает эту удивительную способность: не выбирать одну из двух дорог, стоя на развилке, а пройти по каждой из них и по всем сразу, чудесным образом воплощая ту возможность, которой мир с естественным порядком вещей лишен. П. Остер подчеркивает таким образом способность вымысла и одновременно способность воображения (поскольку речь идет и о преломлении читательского опыта) делать невозможное возможным (и главное — проживаемым и переживаемым). Герой Р. Фроста «знал, что обратно вернется едва ли», тогда как и герой П. Остера, и его читатель способны пережить это возвращение к развилке внутри вымышленного мира, создаваемого автором; способны извлечь опыт из любого сделанного выбора, хотя им, увы, приходится всего лишь «топтаться на опушке», не имея возможности прогрессировать с точки зрения событийности.

Стихотворение Р. Фроста появляется в остеровском тексте отнюдь не только для обрисовки того «орнамента», который интересует романиста: оно (в связке с той формой, которую создает сам П. Остер) демонстрирует, как *вымысел* у него всегда *побеждает реальность*, как его мир (и, по-видимому, мир его читателя) состоит скорее из событий, прожитых ими в воображении. О каком бы воображаемом мире ни шла речь: литературном ли, кинематографическом ли, все они соединяются во вселенной образов, которые у П. Остера правят бал и которые никогда не заканчиваются, бесконечно отражая, повторяя и варьируя, напоминая и ускользая от узнавания друг друга. Но «орнамент» П. Остера состоит не только из литературных цитат, прямо указывающих на ту повествовательную модель, которую он выбирает: этот узор прорисован и при помощи отсылок к кинематографическим образам.

## ГЛАВЕНСТВО ВЫМЫСЛА

**М**ногостепенная цитация как прием расширения текста подкрепляется и тем, что герой — кем бы он ни был, по какой бы развилке ни шел — всегда читатель: с позиции читателя он показан в детстве, как читатель переживает сложное подростковое взросление, читателем встречает молодость, читателем представлен и в зрелости.

Сюжетно эти «читательские» вкрапления, кажется, никак не работают, т. е. не влияют на продвижение действия, не характеризуют героя в его отношении с другими, «не выстреливают» в качестве психологических или временных «ружей». Скорее чтение — отдельная линия романа, наполняющая новой силой и без того превалирующий вымысел.

Возвращения к читательскому статусу главного героя часты и настойчивы: они не ограничиваются простыми упоминаниями, а захватывают целые страницы безудержным перечислением всего, что этот герой прочитал или увидел в кино. Поток перечислений эти эпизоды в романе Остера напоминают первые фильмы французской «новой волны» или (позднее) ранние картины К. Тарантино [16]. Кажется, героя и не спрашивал никто, что же он там прочитал, а он перечисляет все равно, и вряд ли уже кто-то его остановит.

В этой «читательской» линии романа чтение вновь пересекается со зрительством: перечисления прочитанных книг перемежаются перечислениями просмотренных фильмов [17]. Такое обращение к читателю как к зрителю напоминает то, как функционировало повествование в первых фильмах Ж.-Л. Годара и Фр. Трюффо. Так, фильм «На последнем дыхании» (1960) полон цитатами: визуальными и вербальными, представленными в диалогах и непосредственно на экране, отсылающими нас к истории американского и французского кино, а также к литературной истории. Кроме того, ряд ключевых формул фильма (например, «Между печалью и небытием я выбираю небытие, потому что печаль — это компромисс») представлен именно посредством литературного нарратива: герои читают роман «Дикие пальмы» У. Фолкнера и через его прочтение раскрывается ключевой для фильма диалог.

Зритель у Ж.-Л. Годара, таким образом, это одновременно и тот, кто легко считывает визуальные отсылки, т. е. зритель-синефил, и тот, кто без труда связывает историю кино с историей литературы, выступает одновременно еще и читателем. Программирование именно такой роли зрителя в фильме поддерживается и тем, что зрителю Ж.-Л. Годара многое в фильме приходится в буквальном смысле читать с экрана: газеты, афиши, объявления, заголовки — вербальными образами фильм полон в не меньшей степени, чем визуальными; ровно так же, как кинематографическими интертекстами — в не меньшей, чем литературными.

Подобную работу с моделированием зрительского опыта унаследует от Ж.-Л. Годара другой режиссер, определенно более близкий П. Остеру по времени и традиции, — К. Тарантино. Известный «заочный» ученик Ж.-Л. Годара, он тоже будет видеть в своем зрителе не только синефила, но и увлеченного читателя, на что указывает даже название его культового фильма «Криминальное чтиво» (англ. Pulp Fiction — бульварное чтиво. — Д. Ш.).

Такое сопоставление оправдано интертекстом, содержащимся в романе «4321»: среди множества упомянутых в нем режиссеров встречается и Ж.-Л. Годар, и другие представители французской «новой волны», но воспроизводится в нем и сама (характерная для Ж.-Л. Годара и К. Тарантино) ситуация франко-американского и литературно-кинематографического диалогов, посредством которой режиссеры проблематизировали соотношение литературных популярного и авторского жанров, традиций американского и европейского повествовательного кино, киножанров и киноэксперимента. Произведение П. Остера наследует эту проблематику, продолжая ее и в утверждении примата вымысла, позволяющего во многом говорить о мире его героя как о мире, наполненном прежде всего вымышленными образами (литературными, экранными, имеющими иную визуальную и аудиальную природу), образами, созданными как до него (традицией), так и им самим (как писателем); им же осмысляемыми (как кинокритиком и переводчиком).

Тем симптоматичнее, что у П. Остера герой, изображаемый на протяжении многих глав как читатель и зритель, во второй части романа становится не только воспринимающим эти разнообразные и разномедийные символы, но и производящим их: как бы ни сложилась его судьба, по какой бы «тропке» он ни шел в каждой из вариаций жизненной линии, он в любом случае оказывался тем, кто производит и воспроизводит вымышленные образы (становится писателем, критиком, художником и пр.), т. е. вновь и вновь утверждает главенство вымысла (для него) над остальными измерениями реальности.

Роман, казалось бы, наполнен подробным и динамичным изложением исторических событий (не имеющих прямого отношения к истории литературы, или истории кино, или истории музыки), но даже эти события раскрываются в нем через призму определенного медиума (радио, газет, телевидения), и в этом тоже состоит особенность длящейся метарефлексии П. Остера. Настойчиво и подробно повествователь указывает, каким образом главный герой узнает о значимых для него событиях, происходящих в его стране и окружающем мире: он, как замороженный, не отходит от экрана, и впервые знакомится с историей, по радио и из газет получает новости, навсегда изменившие его представления о мире (будь то убийство Дж. Кеннеди или выступление Мартина Лютера Кинга) или менее ошеломляющие, но тоже важные события. Подчеркивание роли медиума, опосредующего связь героя с происходящим в реальности (здесь и сейчас, в том мире, в котором он живет), тоже включается и в проблематику метарефлексии, и в конструирование мира, а сам медиум выступает как особое сообщение, представляющее событие как таковое.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**М**ножественные перечисления, цитаты, отсылки у П. Остера, конечно, как это было и у Х.Л. Борхеса, работают на создание модели мира как текста, мира как книги [18]. Кроме того, они дают ответы на вопросы: к чему автору эта повествовательная избыточность; зачем ему мир, состоящий из бесконечно воспроизводимых образов, из бесконечно ветвящихся линий, ни одна из которых не является прямой; в чем смысл этой длящейся, завораживающей и одновременно изматывающей экспансии (постоянного расширения мира за счет вариаций. — Д. Ш.), немного напоминающей то, как И. Бродский «экспансивно» захватывал сверхдлинными строками и строфами бумажные листы, испещряя их горизонтальным текстом?

«Избыточный» мир разветвленного повествования — это мир каталога (упорядочивания), но и архива (хранения), мир преобладающей виртуальности (обретающей форму вездесущего вымысла) и вычерченного орнамента, (расширяющегося на глазах читателя), мир, пытающийся отказаться от «реального» в пользу множества тех возможностей, которые открывают разные формы потенциального (воображаемого, пока не осуществленного, иными словами — пока не свершившегося [19; 20, с. 1]).

Навязчивая избыточность у П. Остера соседствует с приемом внезапного исчезновения связей и мира. Подробно, на многих страницах описанная семейная история обрывается буквально двумя предложениями, семейное древо рушится двумя фразами, когда читатель узнает, что многочисленные родственники главного героя куда-то исчезли: умерли, погибли, уехали, потеряны из виду. Так предельно видимое, доступное взгляду, сменяется невидимым и исчезнувшим; доверие — недоверием; иллюзия обладания — демонстрацией его невозможности; память — забвением; присутствие — ускользанием.

Столкновением крайностей П. Остер делает очевидным и то, как функционирует взаимодействие читателя с вымышленным миром: в романе ему предлагается столько вариаций, столько возможностей, столько путей, открытых перед героем, что, кажется, он знает все, видит все, может все... Но внезапные «обрывы» сюжетных линий, исчезновения отдельных персонажей, распад связей между ними сигнализируют и о другом: о том, что вся эта множественность мира может враз оказаться пшиком, что водопад информации может вмиг (и не спросив) иссякнуть, что открывающиеся пути героя, хоть и дают доступ ко многому, но в конечном счете не позволяют читателю реконструировать фабулу во всей ее полноте, свести вариации к единому линейному

потоку событий. Парадоксальное сочетание избыточности и лакунарности в союзе с принципом расходящихся тропок у П. Остера, с одной стороны, создает у читателя иллюзию всеислия (путей и вариаций столько, что, кажется, возможно все), а с другой — ее разоблачает, оставляя с вопросом: что, если за всей этой множественностью нет ничего.

#### Список источников

1. *Merivale P., Sweeney S.* Detecting Texts : The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. University of Pennsylvania Press, 1999. 320 p.
2. *Cloonan W.* An American Excursion into French Fiction: The Book of Illusions // *Frères Ennemis: The French in American Literature, Americans in French Literature.* Liverpool University Press, 2018. P. 179–205.
3. *Cochoy N.* Walking, Writing – Reinventing the City in American Fiction // *South Atlantic Review.* 2011. Vol. 76, № 4. P. 41–55.
4. *Owens J.* The Book of Paul Auster : [interview] // *Powell's City of Books.* 2007. January 24. URL: <https://web.archive.org/web/20220819170106/https://www.powells.com/post/interview/the-book-of-paul-auster> (дата обращения: 01.02.2025).
5. *Brandt S.L.* The City as Liminal Space : Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema // *Amerikastudien / American Studies.* 2009. Vol. 54, № 4. P. 553–581.
6. *Golden C.* From Punishment to Possibility: Re-Imagining Hitchcockian Paradigms in “The New York Trilogy” // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal.* 2004. Vol. 37, № 3. P. 93–108.
7. *Zhang M.* “A World Complete Without Me”: Writing Cinema in Paul Auster's The Book of Illusions // *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* 2019. Vol. 60, № 4. P. 393–408. DOI: 10.1080/00111619.2019.1601067.
8. *González J.* Words Versus Images : Paul Auster's Films from “Smoke” to “The Book of Illusions” // *Literature/Film Quarterly.* 2009. Vol. 37, № 1. P. 28–48.
9. *Gavillon F.* Les romans de Paul Auster : la fiction aux sentiers qui bifurquent // *Girard G. (Ed.) Le Superflu: Chose très nécessaire.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004. P. 73–79.
10. *Baroni R.* The Garden of Forking Paths : Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology // *Hansen P., Pier J., Roussin P., Schmid W. (eds.) Emerging Vectors of Narratology.* Berlin ; Boston : De Gruyter, 2017. P. 247–264.
11. *Shiloh I.* “4 3 2 1”, The Book of Endlessly Forking Paths // *Revue LISA : e-journal.* 2020. Vol. 18, № 50. URL: <http://journals.openedition.org/lisa/11461> (дата обращения: 01.02.2025). DOI: 10.4000/lisa.114.61.
12. *Bordwell D.* Film Futures // *SubStance.* 2002. Vol. 31, № 1. Issue 97 : Special Issue : The American Production of French Theory (2002). P. 88–104.
13. *Heidbrink H.* 1, 2, 3, 4 Futures – Ludic Forms in Narrative Films // *Substance.* 2013. Vol. 42, № 1. Issue 130. P. 146–164.
14. *Gordon R.S.C.* Modern Luck : Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century. London : UCL Press, 2023. 209 p.
15. *Haltof M.* The Cinema of Krzysztof Kieslowski : Variations on Destiny and Chance. London ; New York : Wallflower Press, 2004. 191 p.
16. *Dowell P., Fried J.* Pulp Friction : Two Shots at Quentin Tarantino's “Pulp Fiction” // *Cinéaste.* 1995. Vol. 21, № 3. P. 4–7.
17. *Bewes T.* Against the Ontology of the Present : Paul Auster's Cinematographic Fictions // *Twentieth Century Literature.* 2007. Vol. 53, № 3. P. 273–297.
18. *Varvogli A.* The World That Is the Book : Paul Auster's Fiction. Liverpool : Liverpool University Press, 2001. 184 p.
19. *Lambrou M.* Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction. London : Palgrave Pivot, 2019. 126 p.
20. *Prince G.* The Disnarrated // *Style.* 1988. Vol. 22. P. 1–8.

Статья поступила в редакцию 04.07.2024; одобрена после рецензирования 24.01.2025; принята к публикации 11.03.2025.

---

---

## The Intertextual Poetics of Paul Auster's 4321: A Dialogue Between Writers and Filmmakers

**Dina V. Shulyatyeva**

National Research University  
“Higher School of Economics”,  
20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia  
ORCID 0000-0001-7498-7395;  
SPIN 1392-8196;  
dshulyatyeva@hse.ru

**Abstract.** *The intertextual poetics of the novel “4321” (2017) by P. Auster (1947–2024) is considered. “4321” is the last great novel of the American classicist, which consistently reveals the writer's interest in dialogue with literary predecessors, but to no lesser extent with filmmakers: classics and contemporaries. The article shows that this dialogue between literature and cinema is built around the metaphor of “forking paths” proposed by J.L. Borges and then actively adopted in the culture of the second half of the 20th and early 21st centuries. Forking paths are always variations. On the one hand, this is the principle according to which the novel's narrative is organized: in it, alternative versions of the development of events are pre-*

sented one after another. This narrative form brings P. Auster closer to the Polish Director K. Kieslowski (1941–1996), whose films he was inspired by. At the same time, the forking paths manifest themselves in the way the author varies the characters, in the use of genre conventions, in the correlation of different events with each other. Such variations allow us to reflect on what just might have happened to the protagonist, but what did not actually happen to him. Thus, they allow us to shift the emphasis from the “realized” to the “unrealized” and “unfulfilled”. It is noted that in his refraction of the idea of forking paths, Auster inevitably enters into a dialogue with other writers and directors – his predecessors and contemporaries who reflected on similar themes (R. Frost, H. Cortázar, J.-L. Godard, M. Antonioni). He borrows narrative principles, techniques and the effects they create, but he invents much himself, turning his novel into a dense intertextual network within which the reader will have to find his way, and this reader’s movement will also resemble a journey through “The Garden of Forking Paths”. The present study expands our understanding of the problem of the intertext of the contemporary novel in the context of the dialogicality of literature and cinema.

**Key words:** art history, screen arts, contemporary art, literature, cinema, cultural tradition, novel, narrative, Paul Auster, Jorge Luis Borges, Krzysztof Kieslowski, Robert Frost, forking paths, branching narrative, branching, variation, intertextuality, intermediality.

**Citation:** Shulyatyeva D.V. The Intertextual Poetics of Paul Auster’s 4321: A Dialogue Between Writers and Filmmakers, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 202–209. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-202-209.

## References

1. Merivale P., Sweeney S. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press Publ., 1999, 320 p.
2. Cloonan W. An American Excursion into French Fiction: The Book of Illusions, *Frères Ennemis: The French in American Literature, Americans in French Literature*. Liverpool University Press Publ., 2018, pp. 179–205.
3. Cochoy N. Walking, Writing – Reinventing the City in American Fiction, *South Atlantic Review*, 2011, vol. 76, no. 4, pp. 41–55.
4. Owens J. The Book of Paul Auster, *Powell’s City of Books*. 2007, January 24. Available at: <https://web.archive.org/web/20220819170106/https://www.powells.com/post/interview/the-book-of-paul-auster> (accessed 01.02.2025).
5. Brandt S.L. The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema, *Amerikastudien*, 2009, vol. 54, no. 4, pp. 553–581.
6. Golden C. From Punishment to Possibility: Re-Imagining Hitchcockian Paradigms in “The New York Trilogy”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2004, vol. 37, no. 3, pp. 93–108.
7. Zhang M. “A World Complete Without Me”: Writing Cinema in Paul Auster’s *The Book of Illusions*, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2019, vol. 60, no. 4, pp. 393–408. DOI: 10.1080/00111619.2019.1601067.
8. González J. Words Versus Images: Paul Auster’s Films from “Smoke” to “The Book of Illusions”, *Literature/Film Quarterly*, 2009, vol. 37, no. 1, pp. 28–48.
9. Gavillon F. Les Romans de Paul Auster: La Fiction aux Sentiers Qui Bifurquent, *Girard G. (ed.) Le Superflu: Chose Très Nécessaire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes Publ., 2004, pp. 73–79.
10. Baroni R. The Garden of Forking Paths: Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology, *Hansen P., Pier J., Roussin P., Schmid W. (eds.) Emerging Vectors of Narratology*. Berlin, Boston, De Gruyter Publ., 2017, pp. 247–264.
11. Shiloh I. “4 3 2 1”, *The Book of Endlessly Forking Paths*, *Revue LISA: e-journal*, 2020, vol. 18, no. 50. Available at: <http://journals.openedition.org/lisa/11461> (accessed 01.02.2025). DOI: 10.4000/lisa.114.61.
12. Bordwell D. Film Futures, *SubStance*, 2002, vol. 31, no. 1, issue 97: Special Issue: The American Production of French Theory (2002), pp. 88–104.
13. Heidbrink H. 1, 2, 3, 4 Futures—Ludic Forms in Narrative Films, *Substance*, 2013, vol. 42, no. 1, issue 130, pp. 146–164.
14. Gordon R.S.C. *Modern Luck: Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century*. London, UCL Press Publ., 2023, 209 p.
15. Haltof M. The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance. London, New York, Wallflower Press Publ., 2004, 191 p.
16. Dowell P., Fried J. Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino’s “Pulp Fiction”, *Cinéaste*, 1995, vol. 21, no. 3, pp. 4–7.
17. Bewes T. Against the Ontology of the Present: Paul Auster’s Cinematographic Fictions, *Twentieth Century Literature*, 2007, vol. 53, no. 3, pp. 273–297.
18. Varvogli A. *The World That Is the Book: Paul Auster’s Fiction*. Liverpool, Liverpool University Press Publ., 2001, 184 p.
19. Lambrou M. *Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction*. London, Palgrave Pivot Publ., 2019, 126 p.
20. Prince G. *The Disnarrated, Style*, 1988, vol. 22, pp. 1–8.

The article was submitted 04.07.2024; approved after reviewing 24.01.2025; accepted for publication 11.03.2025.