

**ТЫ, ТЫ, ТЫ: «ТЫ-ПОВЕСТВОВАНИЕ»
В РОМАНЕ «НЕВИДИМЫЙ» ПОЛА ОСТЕРА (2010)**

Д. В. Шулятьева

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Поступила в редакцию 05.06.2024 г.
Принята к публикации 15.01.2025 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2025-2-10

«Ты-повествование» определяется нарратологом Б. Ричардсоном как одна из наиболее значимых повествовательных форм со времен литературы потока сознания. И неслучайно: оно не только изменяет взаимодействие читателя с повествовательным миром, но и предъявляет собственные требования к современной нарратологии — языку и способу его описания. «Ты-повествование» проблематизирует границы между нарратором и наррататором, актуальным и потенциальным, субъектом и объектом. И более того: оно по-своему пытается указать на те изменения, которые происходят с современными повествованиями в новом для них цифровом контексте. «Ты-повествование» потому привлекает внимание представителей самых разных направлений постклассической нарратологии — естественной и неестественной, трансмедийной, исследующей интерактивные и цифровые повествования. «Ты-повествование» становится «переходной» формой между традиционными повествованиями (рассказывающими об уже завершившихся событиях) и «нарративами будущего». В данной работе «ты-повествование» рассмотрено на примере романа Пола Остера «Невидимый» (2010), в его функционировании нами как изучаются свойства и функции, уже прежде отмеченные исследователями (на другом, более раннем литературном материале), так и выделяются новые: «ты-повествование» способствует более активному погружению читателя в повествовательный мир, создает иммерсию, переносит акцент на читателя как на несущего «ответственность» за выбор и оценку происходящего. Но оно же и дистанцирует его, вселяя неуверенность в собственном статусе, в реальности происходящих событий, в собственной агентности. «Ты-повествование» у Остера, наконец, показывает, как традиционные нарративы переживают трансформацию под влиянием цифровой (интерактивной) среды и как такая повествовательная форма способна если не переопределить повествование и его базовые понятия, то указать на необходимость такого переопределения.

Ключевые слова: ты-повествование, интерактивность, иммерсивность, нарративы будущего, неестественная нарратология

«Пооди знай, как это рассказать... — спрашивает себя герой новеллы “Слюни дьявола” Х. Кортасара, а затем продолжает, — то ли от первого лица, то ли от второго, а если попробовать от третьего и во множественном числе?» Кажется, вопрос, заданный в новелле Кортасара, становится вполне актуальным для героя романа «Невидимый» Пола Остера.

Выбор повествовательного режима — одна из ключевых проблематик в романе, который состоит из нескольких частей, и каждая написана



на от разного (грамматического) лица: то от первого, то от третьего, то от второго. Повествование от второго лица, или «ты-повествование», — самое примечательное, поскольку оно наименее распространено в литературной традиции. И одновременно с этим «экспериментальным» ореолом оно же оказывается и самым «близким» к читателю, все время как будто бы обращаясь к нему («ты идешь... ты видишь» и пр.), все время потому проблематизируя взаимодействие читателя с повествованием и с нарратором.

«Ты-повествование» (или *second-person narrative* в англоязычной традиции) рассматривается современными нарратологами в разных контекстах. Так, М. Флудерник, активно исследующая этот режим повествования, указывает на некоторые его функции (Fludernik, 1994a; 1994b). «Ты-повествование» проблематизирует отношения между нарратором и наррататором, при этом нарратор не только обладает повествовательным «голосом», но и рассказывает историю «за того», к кому обращается. Кроме того, «ты-повествование» в производимом им эффекте сближается с функциями императива: нарратор в таком случае направляет (если не наставляет) наррататора, указывая ему на события, как будто бы происходящие непосредственно с ним (а не с самим нарратором). Флудерник подчеркивает: исследование «ты-повествования» значимо для понимания функционирования современных нарративов (обращающихся к нему). Но «ты-повествование» наряду с этим требует и особого языка и способа его описания — и этим предъявляет уже свои требования к современной нарратологии и к тем ее базовым понятиям, которые, видимо, должны быть переосмыслены и «адаптированы» к современной повествовательной ситуации, должны стать адекватными таким повествовательным формам.

«Ты-повествование» ищет новые способы коммуникации с читателем, но по-своему задает вопросы и способу ее описания — нарратологии: меняется ли с его распространением само определение повествования, может ли оно быть изменено, как оно трансформируется?

На эти вопросы предлагают ответы представители неестественной нарратологии — исследовательского направления, выросшего во многом из диалога с М. Флудерник и ее концепцией естественного нарратива. Представители неестественной нарратологии призывают обращать большее внимание не на устойчивые, продуктивные, воспроизводимые повествовательные схемы и конвенции, но на все, что этой «устойчивости» и «конвенциональности» избегает — множество таких примеров они и обнаруживают в литературных повествованиях последних десятилетий. Неудивительно в этом контексте, что внимание они обращают и на «ты-повествование» как на особый, редко встречающийся способ литературного рассказывания. Б. Ричардсон подчеркивает: «ты-повествование» — один из наиболее значимых приемов для развития повествовательности со времен литературы потока сознания (Richardson, 2006). На его специфику указывает и Д. Герман, отмечая, что «ты-повествование» позволяет проблематизировать для читателя границы между «актуальным» (в действительности происходящим



внутри повествовательного мира) и «виртуальным» (не свершившимся в повествовании, но остающимся возможным), между фигурой нарратора и наррататора, между нарратором и героем, между интрадиггетическим измерением повествования и его измерением экстрадиггетическим (Herman, 2004). «Ты-повествование» поэтому все время стремится усложнить отношения между теми параметрами нарратива, разграничение которых прежде казалось более привычным.

Такие формы повествования представители неестественной нарратологии, заостряя, даже называют «экстремальными» и «буйными» (Richardson, 2006). «Экстремальность» «ты-повествования», вероятно, заключается в его способности проблематизировать интерактивность как свойство нарратива – и потому, наверное, оно оказывается так востребовано в интерактивной литературе. М.-Л. Райан отмечает, что «ты-повествование» в литературе способно не только производить эффект непосредственного погружения читателя в рассказываемую историю, но и предельно сближать время рассказа и время истории (в терминах Ж. Женетта), усиливая читательское ощущение, что все происходящее разворачивается на его глазах (Ryan, 2005). Размышление Райан продолжают и исследователи А. Белл и А. Энслин: «ты-повествование», пишут они, распространено не только в интерактивной литературе, но и в видеоигровых нарративах (и в сопровождающих их паратекстах) (Bell, Ensslin, 2011). В таком контексте использование «ты-повествования» позволяет смоделировать опыт выбора, предлагаемого игроку и им же совершаемого, подчеркнуть его активную роль в конструировании нарратива.

«Ты-повествование», получается, интересно и тем, что в современном контексте связывает традиционные нарративы (рассказывающие об уже завершенных событиях) и интерактивные нарративы (предполагающие непосредственное участие читателя в конструировании сюжетных линий, делающие ставку, таким образом, на «незавершенность» рассказываемой истории). «Ты-повествование» в таком контексте соединяет то, что исследователи К. Боде, Р. Дитрих, Ф. Мейферт-Менхард, С. Шенк, С. Домш называют в свою очередь «нарративами прошлого» и «нарративами будущего» (Bode, Dietrich, 2013; Meifert-Menhard, 2013; Schenk, 2013; Domsch, 2013), относя к последним тот тип повествований, который не только предполагает непосредственную интерактивность, но и пытается переопределить само понятие повествования, отказывая ему теперь в его базовом свойстве – быть «рассказом о прошлом», «о том, что уже свершилось».

«Ты-повествование», получая распространение в традиционных (неинтерактивных) нарративах, ставит в них вопрос о сочетании повествовательной и игровой логики, становится «переходным» феноменом, сигнализирующим об изменениях, происходящих в самом определении повествования. Функционирование «ты-повествования» в пределах традиционных (завершенных) нарративов потому наиболее любопытно: оно демонстрирует, как игровая логика вторгается в повест-



вовательную, вступает с ней в новые отношения, как меняет способ взаимодействия повествования с читателем и как — таким образом — в чем-то «предчувствует» будущее повествовательных форм.

«Ты-повествование» будет рассмотрено нами на примере романа «Невидимый» П. Остера: его творческий поиск примечателен тем, как он осмысляет многие идеи борхесовской и постборхесовской литературной традиции, не порывая с предшественниками, но и тем, как чутко он откликается на те изменения, которые происходят в повествованиях «вокруг» него уже в современности. В его творчестве становится явным и интерес к трансмедийному контексту современной литературы, и интерес к тому, как она неизбежно меняется под влиянием других нарративных медиа — кино, видеоигр, интерактивных и цифровых литературных форм. Его проза, «внешне» остающаяся традиционной (не предполагающей буквального эксперимента с повествовательной интерактивностью или с материальностью текста), кажется, — лучшее воплощение такого интереса; она позволяет потому рассмотреть ее в качестве примера, наглядно демонстрирующего изменения, происходящие в современной повествовательности.

Как «ты-повествование» у Остера вступает в диалог с предшествующей экспериментальной традицией, обращающейся к этой повествовательной форме? И какими функциями наделяется у него самого? Что «ты-повествование» в его воплощении у современного американского классика может рассказать нам об изменениях в современной литературной повествовательности в целом?

В центре повествования — молодой студент Адам Уокер, который случайно знакомится с парой (Борном и его подругой Марго): его заманивают в ловушку, провоцируют, соблазняют, как мальчишку из «Слюней дьявола», втягивают в чужую, странную и опасную игру, которая ему едва ли понятна, и в результате — он оказывается свидетелем и в чем-то соучастником преступления (убийства), мечется, не дает себе покоя и в итоге начинает писать роман, возвращаясь к случившемуся, к собственным переживаниям, а также проживая этот опыт заново уже в вымышленном мире.

Написанный им роман и предлагается читателю: он состоит из трех частей. В первой — «Весна» — он рассказывает о знакомстве с Борном и Марго и раскрывает обстоятельства, предшествовавшие убийству, которое переопределило его последующую жизнь. Во второй — «Лето» — переживание вины за случившееся дополняется иными, любовными, но тоже непростыми: герой вступает в любовную связь с собственной сестрой, винит себя и за этот инцест, но и (к тому же) за смерть брата, а потому его переживание вины лишь нарастает. Третья часть его романа — «Осень» — остается незаконченной, поскольку герой умирает, успев рассказать лишь о том, что спустя много лет все-таки сумел отыскать своих давних знакомых Борна и Марго, встретиться с ними. Герой даже попытался отомстить им, но от переживания вины — ключевого, по-видимому, для его жизни — избавиться ему не удалось.



Роман похож потому на «паутину» (как у Кортасара), сплетенную из соблазна, преступления, вины за него, осознания невозможности контролировать иррациональное, противиться чувственному, добиться ясности и определенности в понимании произошедшего. Эта «паутина», липкая, вязкая, как само дрящееся переживание, его не отпускает, потому роман он пишет почти всю свою сознательную жизнь. В романе он не возвращается к одному и тому же событию, но нанизывает всё новые и новые (притом относящиеся к разным периодам его жизни); не пытаясь рассказать одну и ту же историю с разных точек зрения, он предлагает каждый раз новую, но — и тут кроется фокус — каждый раз от нового (грамматического) лица. Первая часть его романа пишется от первого лица, вторая — от второго, третья (к тому же незаконченная) — от третьего. Структура романа изоморфна смене говорящих в нем «лиц» и вкуче представляет собой всю жизнь героя, то есть содержит события и переживания, оказавшиеся для него наиболее значимыми. Эту жизнь и этот опыт он «прокручивает» через разные способы рассказывания — то ли в попытке найти наиболее точный голос и интонацию для всего произошедшего и пережитого, то ли (как ни банально) пытаясь найти собственное «я», то ли желая дать своему читателю прожить эту предлагаемую вымышленную жизнь несколько раз подряд, каждый раз меняя свое взаимодействие с повествовательным миром.

«Ты-повествование» в романе Остера будет рассмотрено нами как с точки зрения воплощения тех его функций, которые прежде уже были отмечены исследователями, так и с точки зрения тех его особенностей, которые прежде не рассматривались. «Ты-повествование» раскрывается в его способности производить эффект сомнения и неопределенности на читателя, создавать иллюзию выбора и одновременно разоблачать ее, ставить под сомнение наконец разграничение понятий иммерсивности и интерактивности, которое прежде подчеркивалось исследователями-нарратологами (Ryan, 2001). Иммерсивность при этом рассматривается исследователями в разных контекстах (нарративной интриги, волощенности и пр.), мы сконцентрируемся лишь на «ты-повествовании».

«Ты-повествование» — форма, наименее привычная читателю, редко встречающаяся в художественных мирах, чаще связанная с экспериментированием (например, М. Бютор, И. Кальвино, Ж. Перек, К. Фуэнтес, С. Беккет). Потому (своим неестественным эффектом (Richardson, 2006)) читательского внимания она привлекает куда больше и как будто становится «зоной аттракции» в романе. Но дело тут не только в нем: «ты-повествование» само по себе транслирует идею неопределенности, расшатанности, неустойчивости, поскольку постоянно балансирует между более привычными аспектами повествования. «Ты-повествование» у Остера балансирует между фигурой нарратора (указывает на нее) и нарратора (того, к кому обращено повествование), между гомодиегетической наррацией (объединяющей повествователя и героя) и гетеродиегетической (предполагающей разделение нарратора и героя), между, наконец, собственно повествовательным миром и читателем (эффект обращения к которому при помощи такой повествовательной формы, конечно, усиливается).



Режим «ты-повествования» акцентирует *дейктическую* функцию нарратива, особенно, как это и происходит у Остера, в сочетании с рассказом в настоящем времени: повествователь рассказывает своему адресату о том, что с ним происходит здесь и сейчас («ты слышишь», «ты говоришь»), причем делает это так, как будто сам адресат не может самостоятельно рассказать такую историю, то есть повествователь (действительно балансируя между собой и нарратором) не столько рассказывает сам о себе, сколько рассказывает за кого-то еще. Конечно, такой режим повествования приближает читателя и подчеркивает его включенность в происходящее и описываемое; более того, по выражению М. Флудерник, читатель в результате оказывается в положении *co-experiencer* (Fludernik, 1993), то есть не только (как бывает и традиционно) сопереживает герою, но проживает этот опыт здесь и сейчас *за* героя, становясь центром притяжения всех повествовательных сил. Особенно такой эффект у Остера усиливается за счет смены режимов повествования: «ты-повествование» возникает в его романе уже после «я-повествования», и этот контраст позволяет различить более традиционный режим создания сопереживания (Keen, 2007) и тот, который читателю менее привычен. В отличие от «я-повествования» из первой части романа, во второй его части читатель не только сопереживает кому-то другому (нарратору), но и сам разделяет его переживание, расширяя тем самым круг тех, кто испытывает вину за все произошедшее: теперь это не только нарратор, теперь это и тот, к кому нарратор обращается.

Это *приближение* к описываемому опыту выстраивается и на уровне его репрезентации — вот уж действительно «паутина», из которой читателю не вырваться. Личный опыт героя, его переживания, желания, страсти, аффекты описываются предельно телесно, в чем-то даже висцерально, и апеллируя к телесному опыту читателя, и пробуждая в нем сенсорную эмпатию, которая заключается в том, чтобы не только сопереживать кому-то (эмоционально), но и телесно проживать чужой опыт как собственный. Инцест в контексте романа — тоже как преступление, и переживание удовольствия — тут смешивается и с тревогой, и с виной. Оно так же, как вина за убийство из первой части романа, становится «липким», не отпускающим, затягивающим и главного героя, но и теперь (в большей степени) читателя, балансирующего между дистанцированием от героя и неизбежным приближением к нему (и его опыту). «Ты-повествование» «направляет» читателя, имитируя интерактивность, но, вовлекая его в этот более аффективный и более телесный диалог, кое-что и «берет на себя»: говоря «за» читателя, как будто бы (посредством такой повествовательной формы) заставляя его делегировать собственный опыт нарратору.

«Ты-повествование», таким образом, приближает читателя к происходящему, сокращая дистанцию между ним и описываемым событием, оно вкупе с используемым настоящим временем способно производить эффект «инструкции» или «указаний», становиться своеобразным «гидом» для читателя, сопровождающим его в процессе движения по повествовательному миру. Такой эффект — близкий к тому, который



производит императивная глагольная форма — предполагает не только присутствие «ты» (то есть наррататора) в ситуации повествовательного взаимодействия, но и того самого «я», который этим «гидом» является. Невидимое присутствие «я» в таком типе повествования ощущается, как и его обезличенность и одновременно всесилие (это он направляет, это он управляет, это он знает, помнит и пр., а не тот, к кому обращаются). Такое положение «я» в этой конструкции потому напоминает акустический прием (Chion, 1999), который используется в кинематографе. Акуметр в кино предполагает, что голос персонажа действует внутри повествовательного мира, но при этом персонаж остается невидимым для всех остальных. Он описывается М. Шионом при помощи четырех «В»: всемогущий, всевидящий, всеслышащий, всеприсутствующий. Такой способ наррации в кинематографе заостряет соотношение звукового и визуального поля внутри кинообраза, подобно тому, как «ты-повествование» усложняет отношения между нарратором и наррататором: то сближая их, то противопоставляя (с точки зрения субъектности и объектности, наличия или отсутствия «власти» внутри этого мира).

При всей включенности в происходящее, создаваемой таким повествовательным режимом, чувствуется и его противоречивость: вроде бы читатель буквально становится на место героя (и повествователя), но и испытывает зависимость от него. Почему тот, к кому обращаются при помощи «ты», не может сам рассказать свою историю? В таком способе рассказывания ощущается эффект неспособности адресата говорить за самого себя (он не помнит, не видит, не осознает, что происходит, и какой-то иной голос ему говорит: *ты чувствуешь то или это, ты видишь то или это, ты движешься туда-то...*) и своеобразной вынужденной необходимости следовать чужим указаниям, как будто блуждая впотьмах.

Приближение читателя к описываемым событиям, которое создается при помощи «ты-повествования», таким образом, предполагает балансирование между проживанием событий «здесь и сейчас», подчас телесным, и невидимым присутствием другого «я», более сильного, властного, направляющего; между переживанием удовольствия, связанного с влечением, влюбленностью, контактом, и пугающим чувством вины и порочности происходящего. Неопределенность, сомнение, шатание, которое и предполагается повествовательной формой, выбранной Остером в данном случае, распространяется и на другие уровни.

Эффект колебания, который создается таким режимом повествования, относится и к реальности произошедшего: Б. Ричардсон подчеркивает, что использование такой формы может указывать на гипотетичность описываемых событий (Richardson, 2006), а значит, читатель не может быть уверен в том, что это действительно произошло, и балансирует между реальным и потенциальным. Эта особенность «ты-повествования» тем более примечательна, что, как отмечают исследователи, наибольшее свое распространение этот режим повествования получил в интерактивной прозе (цифровой, гипертекстовой), предполагающей имитацию и диалогичности, и мгновенности происходящего.



В случае с романом Остера очевидно, что зазор между фабульными событиями и событием рассказывания велик, об этом в романе говорится прямо: герой описывает события, когда уже стар и болен, тогда как сами события относятся к его молодости. Это запускает дополнительное противоречие и создает еще одно сомнение для читателя — но именно благодаря этим колебаниям и сомнениям внимание читателя и удерживает. Разделение между «актуальным» миром и только «возможным» тоже, получается, снимается: эффект гипотетичности всего происходящего не позволяет читателю быть уверенным в том, что в действительности произошло внутри этого повествовательного мира, а значит, и «ответственность» за опознание «свершившегося» и «несвершившегося» тоже перекладывается на него: подобно тому, как и в интерактивных повествовательных формах (видеоиграх, литературе), «ты-повествование» моделирует для читателя опыт выбора и подчеркивает его значимость.

Наконец, в финале романа мы выясняем, что все описанное в «Лете» (то есть при помощи «ты-повествования») — самое ненадежное из трех представленных героем частей написанного им романа. Сестра Уокера после его смерти опровергает все события, утверждает, что все было им выдуманно и ничего из описанного в действительности не происходило — эффект сомнения лишь усиливается, гипотетичность событий интенсифицируется, а «ответственность» читателя возрастает.

Оказывается ли финальное «опровержение» прежде описанных событий значимым для читателя? Вероятно, да, если мы говорим о реконструировании в действительности произошедшего в представленной истории, то есть о выстраивании полной и непротиворечивой картины всех случившихся событий. Но значимо ли это для того, что было читателем уже прожито вместе с героем и даже («ты») вместо него, если оно уже было пережито, прожито во время чтения? М. Флудерник подчеркивает: дело не в том, что (в нарративе) кто-то рассказывает о том, что с ним произошло, а в том, что то, о чем рассказывается, действительно происходит (для читателя, здесь и сейчас).

Так, в романе первое лицо конструирует эмпатию по принципу сопереживания главному герою, второе лицо — заставляет читателя проживать его опыт как свой собственный, но и подчиняться «невидимому» голосу, сомневаться в действительности произошедшего, третье лицо — ставит читателя в позицию свидетеля, невидимого наблюдателя, которым (тем самым «невидимым» из названия романа) он все это время и являлся, но то (за счет повествовательной формы) приближался к происходящему, то удалялся от него.

Соотнесение (внутри повествования) нескольких режимов рассказывания — от первого лица, от второго, от третьего — дестабилизирует «я» героя, но и транслирует этот опыт (тряски, балансирования) читателю: во многом благодаря форме «ты-повествования» и тем эффектам, которая она производит, предельно приближая читателя к описанным событиям и одновременно вселяя в него неуверенность в том, что происходит, заставляя его балансировать между ощущением действитель-



ности собственного переживания здесь и сейчас, рождающегося при взаимодействии с текстом, и ощущением «слепоты», невозможности получить доступ к более полной (неограниченной) картине произошедшего.

«Невидимым», вынесенным в название романа, попеременно становится то нарратор, то сам читатель: невидимым, незаметным, но присутствующим и одновременно «невидящим» — при всем иллюзорном богатстве повествовательных режимов, которое они должны с собой нести, он скорее ограничен, и с этой собственной ограниченностью сталкивается каждый раз, когда сменяется и режим повествования, и сам нарратор, и фокальный персонаж.

Выбранная Остером форма «ты-повествования», таким образом, не только проблематизирует способность нарратива моделировать эмпатию, но и по-своему отражает изменения в современной повествовательности в целом: в том, как она, испытывая влияние интерактивных литературных форм, меняется и сама. «Ты-повествование» демонстрирует, как современные нарративы начинают балансировать между традиционным повествованием (рассказом об уже случившемся, произошедшем) и тем, что отдельные исследователи называют «нарративами будущего» (Bode, Dietrich, 2013), которые предполагают формирование иллюзии у читателя того, что описываемые события еще не были завершены, а конструируются «здесь и сейчас», благодаря его собственному выбору. «Ты-повествование» потому, как кажется, ставит под сомнение и то противопоставление повествовательных форм, которое было характерно для XX века: в его разграничении миметического (реалистического) и антимиметического (постмодернистского) повествования, которое описывалось, например, М.-Л. Райан при помощи понятий «иммерсивность» и «интерактивность» (Ryan, 2001). Первое предполагало погружение читателя в повествовательный мир, устраняющее (почти полностью) ощущение медиации, опосредования этого повествовательного мира при помощи литературной формы. Второе, напротив, настаивало на присутствии этой формы и на том, что читатель вступает во взаимодействие именно с ней, остро переживая наличие такой медиации. Оно предполагало поэтому, что (во втором случае) читатель устанавливает с повествовательным миром игровые отношения, исключая из этих отношений какое-либо «доверие» к происходящему в повествовании, какой-либо «эффект реального». «Ты-повествование» это разграничение, по-видимому, если не снимает, то точно проблематизирует: оно активно вовлекает читателя в происходящее, создавая переживание погружения в повествовательный мир (все происходит как будто бы именно с ним и прямо «здесь и сейчас»), но оно и не дает забыть о собственных интерактивных свойствах: в том их аспекте, которое требует от него переживания собственного «действия» внутри этого мира, которое требует от него постоянного выбора.

«Ты-повествование» потому как будто бы и заглядывает в это будущее повествовательных форм: и неудивительно поэтому, что и Пол Остер в собственном повествовательном эксперименте не остановится



только на «Невидимом» (2010). Напротив: через несколько лет, в 2017 году, в свет выйдет его роман «4321», который будет построен по еще более интерактивному принципу – и тем самым продолжит размышление о проблематизации читательского опыта и новых способах создания иммерсии, отвечающих требованиям современности и позволяющих вновь и вновь предъявлять свои требования к современной нарратологии.

Список литературы

Bell A., Ensslin A. 'I know what it was. You know what it was': Second-person narration in hypertext fiction // Narrative. 2011. Vol. 19, №3. P. 311–329. <http://doi.org/10.1353/nar.2011.0020>.

Bode Ch., Dietrich R. Future narratives: Theory, poetics, and media-historical moment. Berlin; Boston, 2013.

Chion M. The Voice in cinema. N. Y., 1999.

Domsch S. Storyplaying: Agency and narrative in video games. Berlin ; Boston, 2013.

Fludernik M. Second person fiction: Narrative "you" as addressee and / or protagonist // AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 1993. Bd. 18, H. 2. S. 217–247.

Fludernik M. Introduction: Second-person narrative and related issues // Style. 1994a. Vol. 28, №3. P. 281–311.

Fludernik M. Second-person narrative as a test case for narratology: The limits of realism // Style. 1994b. Vol. 28, №3. P. 445–479.

Keen S. Empathy and the novel. Oxford, 2007.

Herman D. Story logic: Problems and possibilities of narrative. Lincoln, 2004.

Meifert-Menhard F. Playing the text, performing the future: Future narratives in print and digiture. Berlin ; Boston, 2013.

Richardson B. Unnatural voices: Extreme narration in modern and contemporary fiction. Columbus, 2006.

Ryan M.-L. Narrative as virtual reality. Immersion and interactivity in literature and electronic media. Baltimore; L., 2001.

Ryan M.-L. Narrative and digitality: Learning to think with the medium // A companion to narrative theory / ed. by J. Phelan, P.J. Rabinowitz. Oxford, 2005. P. 515–528.

Schenk S. Running and clicking: Future narratives in film. Berlin; Boston, 2013.

Об авторе

Дина Владимировна Шулятьева, кандидат филологических наук, доцент Школы философии и культурологии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Для цитирования:

Шулятьева Д. В. Ты, ты, ты: «ты-повествование» в романе «Невидимый» Пола Остера (2010) // Слово.ру: балтийский акцент. 2025. Т. 16, №2. С. 177–188. doi: 10.5922/2225-5346-2025-2-10.





YOU, YOU, YOU: SECOND-PERSON NARRATIVE
IN THE "INVISIBLE" BY PAUL AUSTER (2010)

Dina V. Shulyatyeva

HSE University (Moscow),
20 Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia

Submitted on 05.06.2024

Accepted on 15.01.2025

doi: 10.5922/2225-5346-2025-2-10

'Second-person narrative' is defined by Richardson as one of the most significant narrative forms since the introduction of the stream of consciousness. And not by chance: it not only changes the reader's interaction with the narrative world, but also imposes its own requirements on contemporary narratology, it demands new language and a new way to describe it. 'Second-person narrative' problematizes the boundaries between narrator and narratee, actual and virtual, subject and object. More than that: 'second-person narrative' tries to point out the changes that are taking place with contemporary narratives in a new digital context. 'Second-person narrative' therefore attracts the attention of researchers from diverse branches of postclassical narratology: natural and unnatural, transmedia, exploring interactive and digital narratives. 'Second-person narrative becomes a transitional form between traditional narratives (telling about events that have already happened) and "future narratives". In this article, 'second-person narrative' is researched using the example of Paul Auster's novel "Invisible" (2010). In its functioning, we study both the properties and functions previously noted by researchers (on other, earlier literary works), and new ones are highlighted: 'Second-person narrative' contributes to a more active immersion of the reader into the narrative world, creates immersion, shifts the focus to the reader as being "responsible" for choosing and evaluating what is happening. But it also distances him, instilling uncertainty in his own status, in the reality of the events taking place, in his own agency. Auster's 'second-person narrative' finally shows how traditional narratives are undergoing transformation under the influence of a digital (interactive) environment and how such a narrative form is able, if not to redefine the narrative and its basic concepts, then to point out the need for such a redefinition.

Keywords: second-person narrative, interactivity, immersion, future narratives, unnatural narratology

References

Bell, A. and Ensslin, A., 2011. 'I Know What It Was. You Know What It Was': Second-Person Narration in Hypertext Fiction. *Narrative*, 19 (3), pp. 311 – 329, <http://doi.org/10.1353/nar.2011.0020>.

Bode, Ch. and Dietrich, R., 2013. *Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-Historical Moment*. Berlin; Boston.

Chion, M., 1999. *The Voice in Cinema*. New York.

Domsch, S., 2013. *Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games*. Berlin; Boston.

Fludernik, M., 1993. Second Person Fiction: Narrative "You" As Addressee And/Or Protagonist. *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 18 (2), pp. 217 – 247.

Fludernik, M., 1994a. Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues. *Style*, 28 (3), pp. 281 – 311.



- Fludernik, M., 1994b. Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism. *Style*, 28 (3), pp. 445 – 479.
- Herman, D., 2004. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln.
- Keen, S., 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford.
- Meifert-Menhard, F., 2013. *Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture*. Berlin; Boston.
- Richardson, B., 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus.
- Ryan, M.-L., 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore; London.
- Ryan, M.-L., 2005. Narrative and Digitality: Learning to Think with the Medium. In: J. Phelan and P.J. Rabinowitz, eds. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford, pp. 515 – 528.
- Schenk, S., 2013. *Running and Clicking: Future Narratives in Film*. Berlin; Boston.

The author

Dr Dina V. Shulyatyeva, Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, HSE University, Moscow, Russia.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

To cite this article:

Shulyatyeva, D.V., 2025, You, you, you: second-person narrative in the “Invisible” by Paul Auster (2010), *Slovo.ru: Baltic accent*, 2025, Vol. 16, no. 2, pp. 177 – 188. doi: 10.5922/2225-5346-2025-2-10.

