

Карина Разухина

Все персонажи и события романа не вымышлены и любые совпадения с реальностью не случайны:

РИТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОСМЫСЛЕНИЮ АВТОФИКШЕНА

Karina Razukhina

All Characters and Events Portrayed in This Novel are not Purely Fictional:
A Rhetorical Approach to Comprehending Autofiction

Карина Разухина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, аспирант кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации); Российский государственный гуманитарный университет, ассистент кафедры теоретической и исторической поэтики; ассистент кафедры истории русской литературы Новейшего времени karina.razuhina1301@mail.ru.

Ключевые слова: автофикшн, риторический подход, риторический пакт, автофикциональность

УДК: 82.0+ 82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_272

В статье предлагается риторический подход к осмыслению автофикшна как нарративного режима письма, достигшего на сегодняшний день пика своей актуальности. Отталкиваясь от ситуации изучения этого явления во франкоязычном литературоведении в конце XX века, авторка статьи предлагает рассматривать данный феномен через категорию фикциональности и способы ее производства в рамках существования автофикциональных текстов в социальном и медийном контексте. С опорой на работы Р. Уолша, С. Зеттерберг, К. Галлахер предлагается гипотеза риторического пакта, который реализуется в сознании современного читателя, ориентированного на параноидальное чтение. Через анализ романа О. Васякиной «Рана» (2021) авторка демонстрирует риторическую реализацию фикциональности, а также стратегию «саморазоблачения», которой пользуются писательницы.

Karina Razukhina

PhD Student; Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), Lomonosov Moscow State University; Assistant of the Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant of the Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities karina.razuhina1301@mail.ru.

Keywords: autofiction, rhetorical approach, rhetorical pact, autofictional

UDC: 82.0+ 82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_272

The article proposes a rhetorical approach to the comprehension of autofiction as a narrative mode of writing that has reached the peak of its relevance today. Starting from the situation of studying autofiction in Francophone literary studies at the end of the 20th century, the author proposes to consider this phenomenon through the category of fictionality and the ways of its production within the framework of the existence of autofictional texts in that media field and context. Relying on the works of R. Walsh, S. Zetterberg, and C. Gallagher, the author proposes a hypothesis of a rhetorical pact that is realized in the consciousness of the modern reader oriented towards paranoid reading. Through the analysis of O. Vasyakina's novel «Wound» (2021), the author demonstrates the rhetorical realization of fictionality, as well as the strategy of «self-disclosure» used by authors.

Категория фикциональности

Отправной точкой, положившей начало дискуссии об автофикшне во французском литературоведении, принято считать публикацию Сержем Дубровски

романа «Сын/Нити» («Fils», 1977), в предисловии к которому он определил свой текст как «автофикшн»:

Автобиография? Нет. Автобиография — привилегия, оставляемая важным деятелям этого мира, сумеркам их жизни и красивому стилю. Перед вами — вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн [*autofiction*], доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового¹.

На первый взгляд кажется, что автор дает определение своему эксперименту для того, чтобы действительно прояснить его природу, однако вскоре станет ясно, что это не просто определение, а теоретический проект: Дубровски напишет несколько статей об автофикшне, прежде чем Филипп Лежен вступит с ним в открытую полемику². Дубровски предлагает понимать автофикшн как оксюморон («...вымысел абсолютно достоверных событий и фактов»), соединяющий в себе несочетаемые категории: автобиографию и роман, референциальность и вымысел, документальность и художественность³. Все эти компоненты, на которых Дубровски собирался основать жанр — бинарные оппозиции, которые прочно войдут в научный и критический дискурс обсуждения автофикшна и в некоторой степени сделают его маргинальным феноменом⁴. Это явление в литературных дискуссиях конца 1970-х занимает промежуточное положение между автобиографией как заведомо нелитературным жанром и романом, предполагающим задействование ресурсов фикциональности.

Начинается проект с желания Дубровски бросить вызов теоретической нормативности «Автобиографического пакта» (1975) Филиппа Лежена, где исследователь изложил основания для четкого разграничения автобиографии и художественного вымысла. В леженовских построениях оставалась лакуна: «Может ли герой романа, озаглавленного таковым, носить то же имя, что и его автор? Ничто не мешает этой ситуации существовать, и это, возможно, внутреннее противоречие, которое могло бы послужить основой для интересных экспериментов»⁵. Дубровски же пишет «роман», реализующий ономастическое тождество автора и героя, тем самым запуская вышеуказанный эксперимент. Обстоятельства и тезисы дальнейшей дискуссии между писателем и филологом подробно изложены в статье Марии Левиной-Паркер «Введение в самосочинение: *autofiction*»⁶ и многих других статьях об автофикшне, каждый раз заново реконструирующих контекст возникновения автофикшна как литературного феномена и шире — продукта ситуации кризиса постмодернизма.

1 Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: *autofiction* // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40 (URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html>).

2 Там же.

3 Там же.

4 Среди французских теоретиков есть исследователи, оценочно характеризующие автофикшн как нелитературный жанр: Жак Лекарм считает автофикшн «низким жанром» (*un mauvais genre*), Мишель Конт спорным жанром (*genre litigieux*). См.: Болдырева Е.М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. №. 4. С. 38.

5 Lejeune P. The autobiographical contract // French literary theory today / Ed. by Tz. Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 207.

6 Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: *autofiction*...

Такие теоретики, как Лежен, Венсанн Колонна, Жеррар Женнет, Жак Леккарм, Режина Робан и многие другие, обращают внимание на соотношение факта и вымысла в автофикшне и на вопрос его «литературности», предпочитая порой занимать диаметрально противоположные позиции. Фокусировка исследователей на бинарных оппозициях в описании феномена приводит к кризису теоретической мысли в 2010-х годах: сегодня очевидно, что определить эмпирически соотношение факта и вымысла в каком-либо нарративе задача затруднительная и бессмысленная. При более пристальном рассмотрении видно, что категория фикшна (или вымысла) не менее проблематична, чем оксюморонная природа автофикшна.

В научном и литературно-критическом дискурсе акцентируется, как правило, противоположность факта и вымысла в автофикциональных практиках: так, например, Колонна настаивает на стратегиях самосочинения: изобретении себя (*fabulation de soi*) как литературного героя, имеющего имя автора, тем самым отстаивая примат фикциональности в такого рода текстах⁷. В его же диссертации фигурируют произведения разных исторических периодов и парадигм (Колонна рассматривает Апулея, Данте, Нерваля, Кафку, Гессе, Руссо, Селина и др.), что делает автофикшн синонимом литературы вообще⁸. Сосредоточенность франкоязычной автофикциональной теоретической мысли конца XX века на бинарных оппозициях факта и вымысла также не позволяет рассмотреть гендерные различия в саморепрезентации авторов и авторок на уровне субъектной структуры, индивидуальность личного опыта как свидетельства, что делает теории слишком отвлеченными от материала.

В качестве альтернативы мной предлагается прагматический и риторический подход, рассматривающий, как в автофикшне переплетено объективное и субъективное, фактическое и воображаемое в коммуникативном опыте. Возвращаясь к тому, что компонент фикциональности, неизбежно присутствующий в автофикшне, — категория довольно проблематичная *per se*, попытаемся проверить, так ли гибридна природа автофикшна, какой она предстает в определении Дубровски и других теоретиков.

Важной проблемой для определения фикциональности является «парадокс вымысла» (*paradox of fiction*), который касается прежде всего нашего взаимодействия с литературным текстом:

Так, ближе к концу романа Толстого мы можем почувствовать жалость к Анне Карениной, потому что осознаем страдания Анны. Но утверждение, что мы жалеем Анну Каренину, вызывает глубокое недоумение: мы знаем, что никакой Анны Карениной не существует и что только в романе Толстого Анна Каренина страдает, так как же мы можем испытывать искреннюю жалость к Анне?⁹

У этого понятия, предложенного Колином Рэдфордом, длинная дискурсивная история¹⁰, и ее реконструкции должно быть посвящено отдельное исследова-

7 Там же.

8 *Lecarme J.* L'autofiction: un mauvais genre? // RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes. 1993. №. 6. P. 228–229.

9 *Kroon F., Voltolini A.* Fiction // The Stanford Encyclopedia of Philosophy / Ed. by E.N. Zalta, U. Nodelman, 2024 (URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/fiction/>).

10 Рэдфорд сформулировал «парадокс» этого рецептивного эффекта, основываясь на идее эмоционального отклика со стороны читателя: реципиент, вступая в диалог с тем или иным текстом, эмоционально реагирует на вымысел, но при этом предполагается,

ние. Однако нам важны смыслы, вложенные исследователем и закрепленные за данным концептом в дальнейшем. Фред Крун и Альберто Вольтолини отмечают, что «парадокс вымысла» предполагает особый рецептивный эффект в сознании читателя. Он связан с одновременным принятием литературного мира как условно реального (осознание фикциональной природы Анны Карениной) и ощущением себя в этом мире в качестве наблюдателя *реальности* (осознание того, что в этой вселенной Анна Каренина действительно страдает как реальный человек, а не персонаж, настраивает читателя на сопричастность миру и героям)¹¹. Иными словами, от того, что читатель берет в руки книгу и видит под обложкой текста Льва Толстого подзаголовок «роман», страдания главной героини не перестают быть реальными как в рамках системы романа, так и в сознании читателя, «оживляющего» эти страдания и одновременно воспринимающего текст как вымысел и как особую модель реальности, куда его пригласили поучаствовать.

Возьмем в качестве примера автофикшн Дубровски: мы видим надпись на обложке «роман», а также его заглавие «Сын», но открывая книгу обнаруживаем, что имя автора на обложке совпадает с именем героя. Эта особенность автобиографического повествования маркируется Леженом как нарративное тождество автора — героя — рассказчика¹², свойственное именно автобиографии, но не художественному роману. Чем страдания и эмоции, которые испытывают герой Дубровски и героиня Толстого, принципиально друг от друга отличаются? Они находятся в той же текстовой плоскости, что и страдания Анны Карениной, но при этом «паратекст»¹³ как бы усиливает ожидания реального в сознании читателя, ничуть не снимая «парадокса вымысла». Реципиент так же пытается установить баланс между категориями вымысла и реальности, как и в случае романа Толстого.

Несколько выходя за границы литературоцентризма, приведем также в пример дисклеймер, который можно встретить при просмотре любого сериала, репрезентирующего реальность: «Все персонажи и события сериала вымышлены и любые совпадения с реальностью случайны». Подобный дисклеймер не столько свидетельство отказа создателей от ответственности за зрительское восприятие, сколько манифестация фикциональности кинонарратива, которая тем не менее не исключает возможности поиска аналогий с действительностью. «Парадокс вымысла», основанный на одновременном считывании изображенного мира как реального и условно реального, всегда возникает в сознании реципиента вне зависимости от того, произведение какого жанра он читает или смотрит, будь то фантастика, автобиография или автофикшн.

В рамках статьи меня интересует риторический подход к определению фикциональности, предложенный Ричардом Уолшем в работах «Риторика вымысла»¹⁴ и статье «Фикциональность как риторика. Альтернативная исследова-

что как таковая эмоциональная реакция возможна только в случае, если читатель воспринимает содержание текста как реально существующее (*Radford C. How can we be moved by the fate of Anna Karenina? // Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by P. Lamarque and S. Olsen. Malden: Blackwell Publishing, 2004. P. 67–80.*

11 *Kroon F., Voltolini A. Fiction...*

12 *Lejeune P. The autobiographical contract... P. 202.*

13 Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр.; общая ред. и вступ. ст. С. Зенкина. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 339.

14 *Walsh R. Rhetoric of Fictionality. Columbus: Ohio State University Press, 2007.*

тельская парадигма»¹⁵, поскольку благодаря ему автофикшн может быть рассмотрен как нарративный режим письма, напрямую зависящий от своего контекста производства и бытования в медиасферах и дискурсах, образующих влияющее на рецепцию читателя кольцо информации.

В 2007 году Ричард Уолш пишет работу «Риторика фикциональности», где переосмысливает устоявшиеся категории классической нарратологии: повествователь, история и дискурс, мимесис, голос и, конечно, фикциональность¹⁶. Однако в последнее время тезисы Уолша приобрели междисциплинарный характер, уводящий исследователя далеко за пределы литературоведения: они распространяются на кино, графический роман, интерактивные медиа, повествовательную самость (*narrative selfhood*). Такое неоднозначное понимание нарративности приводит Уолша к созданию сборника «Сложность повествования»¹⁷.

Уолш последовательно отстаивает следующий тезис: «...фикциональность продуктивнее всего понимать как качество коммуникации, осуществляемой при посредстве художественного текста, а не как качество его референта или объекта репрезентации»¹⁸. Для реализации этого качества требуется отправитель и получатель, существующие в одной и той же контекстной ситуации, которая позволяет получателю «считывать» фикциональность как некоторый риторический жест, а отправителю — добиться некоторой цели, используя фикциональность. Поэтому подход Уолша и именуется «риторическим».

В статье-манифесте «Десять тезисов о фикциональности»¹⁹, объединившей таких исследователей, как Хенрик Сков Нильсен и Джеймс Фелан, Уолш также придерживается риторического подхода, но применяет его не только по отношению к фикциональным текстам и предлагает рассматривать фикциональность широко: 1) как свойство многих дискурсов, в том числе используемых в политике или повседневно-бытовых практиках; 2) как неотъемлемую способность воображения человека, метода познания мира и коммуникации²⁰. В исследовании подчеркивается, что фикциональность — «это не уход от реального мира, а специфическая коммуникативная стратегия (курсив мой. — К.Р.) в рамках некоторого контекста этого мира, который формирует реакцию аудитории на фиктивный факт»²¹.

Фикциональный дискурс — это качество коммуникативного акта, не требующего никакой «реальной» референтности. Есть определенные знаки или сигналы²², которые позволяют получателю считывать фикциональность. Однако все эти знаки существуют именно в контексте ситуации, где это сообщение производится: «Фикциональность, понимаемая таким образом, является прямым коммуникативным ресурсом, а не результатом притворства, дезавуирования или иной формы высказывания»²³.

15 Walsh R. Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm // Style. 2019. Vol. 53. №. 4.

16 Walsh R. Rhetoric of Fictionality...

17 Walsh R. Narrating complexity / Ed. by Stepney S. Cham: Springer, 2018.

18 Walsh R. Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm... P. 398.

19 Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R. Ten theses about fictionality // Narrative. 2015. Vol. 23. №. 1. P. 61–73.

20 Ibid. P. 62–64.

21 Ibid. P. 63.

22 Nielsen H.S., Zetterberg Gjerlevsen S. Distinguishing fictionality // Exploring fictionality: conceptions, test cases, discussions. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2020. P. 23–24.

23 Walsh R. Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm... P. 398.

Симона Зеттерберг и Хенрик Сков Нильсен уточняют и дополняют некоторые методологические лакуны, оставленные Уолшем. Свою задачу они видят в том, чтобы отделить фикциональность от фикшна, предложив двум категориям более точные определения, а также приводят характеристики и признаки фикциональности, указывающие на художественную природу такого дискурса/коммуникативного ресурса. Под вымыслом как родовым понятием они понимают следующее: «Фикшн — это общее понятие, охватывающее такие жанры, как романы, фильмы, короткие рассказы и другие культурные продукты, которые были доведены до такой степени условности, что зрители/читатели могут распознать их типичные виды»²⁴.

Проблема этого определения заключается в том, что виды культурных продуктов, сигнализирующих о своей вымышленности, авторами статьи не отделяются от медиа, определяющих способы их воздействия, существования и распространения. Этой важной проблеме не отводится места в исследовании, поскольку авторы сосредотачиваются на фикциональности, понимая ее как «выдумку/инвенцию, сигнализирующую о себе адресату (*communicated invention*)»²⁵. В отличие от Уолша, Зеттерберг и Нильсен настаивают на учете знаков фикциональности²⁶, находящихся внутри текста, тем самым добавляя к риторическому подходу исследователя семиотическое измерение.

Вслед за Уолшем, Зеттерберг и Нильсен, я понимаю под фикциональностью риторический ресурс, коммуникативное качество вымышленности дискурса, произрастающее из контекста ситуации литературного общения. Такой подход к фикциональности позволит рассмотреть автофикшн как режим письма, заставляющий читателя испытывать колебания при восприятии вымышленности как априори амбивалентного качества.

Параноидальное чтение: читатель как адресат риторического жеста

Фикциональность — это риторический жест, который совершает один коммуникативный агент (автор) в отношении другого, адекватно реагирующего, подхватывающего этот жест (читателя). Фикционализация, таким образом, происходит благодаря контексту, окружающему «говорящих». Помимо прочего, читатель на протяжении многих веков сталкивается с вымыслом, но отнюдь не всегда осознает фикциональность как качество. «Парадокс вымысла» как эффект постоянного колебания читателя в отношении правдивости/выдуманности содержания книги возник именно тогда, когда реципиент научился считать фикциональность как риторический жест.

Становление категории и дискурса фикциональности напрямую зависит от историко-культурных обстоятельств и расцвета жанра романа. Кэтрин Галлагер, исследуя англоязычные романы XVIII века, отмечает тесную взаимосвязь романной формы с комментариями авторов, а также с читательским поведением²⁷.

24 Nielsen H.S., Zetterberg Gjerlevsen S. Distinguishing fictionality... P. 23.

25 Ibid. P. 23.

26 Ibid. P. 25.

27 Gallagher C. The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / Ed. by F. Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 337.

Сложный и парадоксальный процесс становления фикциональности как качества изменчив, подвержен трансформации под влиянием дискурсов и обстоятельств. Именно в Новое время укрепляются и развиваются ожидания читателей от жанра романного повествования как повествования фиктивно-го, отказывающегося от референции, от смычек с жизнью реальных лиц и их биографий²⁸.

В 1719 году Даниэль Дефо пытается «обмануть» свою аудиторию квазидокументальностью «Робинзона Крузо», принимая на себя ответственность за правдоподобность рассказанной истории²⁹. Однако уже в 1742 году Генри Филдинг в романе «Джозеф Эндрюс» отказывается от иллюзорной референциальности, связывая правдивость изображаемых лиц и ситуаций с их типичностью: роман, таким образом, открывает матрицу фикциональности, сужая практики ее применения³⁰. Сужение происходит прежде всего через отказ от использования нарочито фиктивных элементов художественного мира (летающих ковров, говорящих животных и т.д.)³¹, а читатели и авторы тем самым принимают ряд конвенций правдоподобия. Так обеспечиваются два условия становления дискурса фикциональности: концептуализация категории вымысла и укрепление правдоподобных историй, не требующих веры³². К концу XVIII века читатели научились считывать фикциональность как риторический режим, зависящий от контекста высказывания, из которого оно произрастает. Она локализуется не только в процессе конкретной ситуации общения, но и ее сигналы внутри и вне сообщения диахронически зависимы от социокультурных, исторических обстоятельств.

Дубровски выдвигает свой новый жанр в момент, когда еще сильна постмодернистская парадигма: «Возникновение автофикшна происходит как раз в промежутке между “смертью автора”, провозглашенной в 1960-е годы, и бесспорным подъемом автобиографии в 1970-е»³³. Под воздействием дискурсивных и культурных контекстов начинает изменяться риторика фикциональности и режимы ее считывания. Меняется ценностное положение автора как субъекта, организующего текст — его биографический опыт, кругозор элиминируются из текстов, давая пространство игре и цитатности в ситуации исчерпанности индивидуального высказывания. Под влиянием постструктурализма усиливается недоверие к глобальным историческим нарративам, фикциональность становится качеством не только литературного высказывания, но и дискурсов, окружающих субъекта.

«Гибридный» автофикшн удовлетворяет запрос нового читателя — читателя-параноика, который оказывается окружен «симулякрами»³⁴. Фикциональность как риторический жест обнаруживает себя повсюду: в рекламе, на телевидении, в политических дебатах; иными словами, она начинает остро ощущаться реципиентами благодаря появлению новых медиа:

28 Ibid. P. 337–338.

29 Ibid. P. 339.

30 Ibid. P. 341–342.

31 Ibid. P. 339.

32 Ibid. P. 340.

33 Alberca M. ¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción // Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo. 2008. Vol. 25. №. 8. P. 89.

34 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Изд. дом «ПОС-ТУМ», 2015.

Рекламные ролики вообще являются очень хорошим местом для изучения фикциональности, потому что фикциональность так открыто и явно используется в реальном мире в риторической ситуации, где совершенно ясно, что кто-то (обычно компания) хочет побудить кого-то другого (обычно потребителя) сделать что-то (обычно купить продукт). Средства для достижения этой цели очень часто вымышленные (от говорящих гекконов до говорящих кукурузных чипсов)³⁵.

Вслед за Ив Кософски Сэджвик я не использую «параноидальное» в качестве «патологизирующего диагноза»³⁶ и, напротив, хочу подчеркнуть критический потенциал этого понятия, который возвращает получателя информации в зону недоверия нарративам, окружающим его. Подобно тому, как риторика фикциональности воздействует на читателя, параноидальное восприятие ориентировано на удвоение: «Как пишет Лео Берсани: “Тому, что вызывает интерес, гарантировано параноидальное прочтение, и так же неминуемо мы вынуждены относиться с подозрением к интерпретациям, которые мы вызвали. Паранойя — это неизбежное толковательное удвоение наличного”»³⁷.

Незадолго до начала дискуссии об автофикшне Ролан Барт публикует текст с постироничным названием «Ролан Барт о Ролане Барте»³⁸ (1975), вобравший в себя осколки разных жанров: фрагменты ненаписанного романа, критическое исследование автобиографии, сопровождаемое теоретическими фрагментами. Этот насквозь гибридный текст можно назвать автотеорией³⁹, продуцирующей новый способ философствования, не отделяемого от субъективности и биографии автора. Арно Шмит отмечает, что в конце 1960-х — начале 1970-х годов окончательно формируется одна из главных особенностей автофикшна — ономастическое тождество автора и героя⁴⁰. В это время нарратив становится подчеркнуто саморефлексирующим, не поддерживающим традиционную иллюзию правдоподобия, он не замыкается в себе и демонстрирует свою «нарциссичность»⁴¹. Доминирующий в постмодернизме прием обнаруживает себя в метанаррации — намеренном разрыве между диегетическим и недиегетическим мирами, обнажающем процесс создания текста и манифестирующем свою фикциональную природу.

Мануэль Альберка предлагает описывать рецептивные аспекты автофикшна через понятие «двойного пакта»⁴² (*el pacto ambiguo*), что отсылает к уже упомянутой работе Лежена. С этой точки зрения автофикшн как особый режим письма предполагает именно оксюморонное соединение двух рецептивных

35 Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R. Ten theses about fictionality...P. 76–77.

36 Sedgwick E.K. Paranoid reading and reparative reading; or you're so paranoid, you probably think this introduction is about you // Novel gazing: Queer readings in fiction / Ed. by E.K. Sedgwick. Durham: Duke University Press, 1997. P. 5–6.

37 Ibid. P. 6

38 Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2002.

39 Fournier L. Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism. Cambridge: MIT Press, 2021. P. 7–8.

40 Schmitt A. The Pragmatics of Autofiction // The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. London: Palgrave Macmillan, 2022. P. 84.

41 Hutcheon L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2014. P. 18–19.

42 Alberca M. El pacto ambiguo // Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos. 1996. №1.

стратегий чтения⁴³, которые Лежен разбил с целью четкого теоретического описания отличий автобиографии от романа. По Лежену, если автор взялся за самосочинительство, он не должен отступать от следующих правил, чтобы остаться в пределах жанра автобиографии: 1) языковая форма должна быть строго прозаической и повествовательной; 2) предметом повествовательного изложения служит индивидуальная жизнь; 3) ономастическая и субъектная идентичность автора — повествователя — героя; 4) повествование ретроспективно⁴⁴. Тем не менее автобиографический роман также может предполагать включение в себя «личных нарративов (где существует идентичность между рассказчиком и главным героем) и безличных нарративов (где главный герой обозначен в третьем лице)»⁴⁵, но основным отличием будет «сходство», а не «тождество», которое обеспечивается «фикциональным контрактом» и подразумевающимися в нем паратекстуальными фреймами вроде подзаголовка «роман» и несовпадения имени автора на обложке с именем героя. Впрочем, Лежен приводит множество примеров-исключений из правил (например, «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста и «Слова» Жан-Поля Сартра), что подчеркивает роль интересубъективных «договоров», активизируемых читательской рецепцией:

Столкнувшись с повествованием, напоминающим автобиографию, читатель часто склонен вести себя как детектив; то есть искать нарушения контракта, какого бы рода они ни были. <...> если нет утверждения тождества, как в случае с художественной литературой, то читатель будет пытаться найти сходство, несмотря на намерения автора подчеркнуть несовпадение; если есть, как в случае с автобиографией, он будет искать отличия (ошибки, искажения и т.д.)⁴⁶.

Парадокс вымысла сохраняется вне зависимости от того, какой из двух рецептивных договоров заключает автор с читателем — автобиографический (в него входит и «референциальный») или фикциональный. Сам Лежен фиксирует паранойю читателя в отношении нарратива, который хоть сколько-нибудь можно заподозрить в автобиографичности, даже если на субъектном уровне нет тождества. Если повествование заявляет о своей документальности в плоскости изложения автобиографии, то паранойя реципиента перенаправляется: он склонен искать ошибки в репрезентации фактов.

«Двойной пакт» Альберки⁴⁷ и «гибридность» автофикшна, на которой настаивал Дубровский, оказываются ничем иным как новым риторическим пактом, реализуемым посредством двух участников — читателя и автора, которые находятся в контексте. Автор «обязуется» создать такой текст, которому читатель мог бы открыться в глобальной ситуации недоверия любым нарративам. Поэтому герой часто носит то же имя, что и автор, а фикциональная природа создаваемого текста намеренно высвечивается с помощью метаповествования, обеспечивая референциальность рассказываемого. Парадокс вы-

43 Элен Жакомар также пишет, что специфику автофикционального режима письма можно понять через «оксюморонный пакт». См.: *Jacomard H. Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993. P. 23.

44 *Lejeune P. The autobiographical contract...* P. 193.

45 *Ibid.* P. 202

46 *Ibid.* P. 203.

мысла в автофикшне связывается с новым обостренным и тотальным ощущением фикциональности.

Для того чтобы проследить, как реализуется этот риторический пакт, я обращаюсь к тексту, чье существование в медийном поле породило дискуссии в отношении понятия «автофикшн» — роману Оксаны Васякиной «Рана» (2021).

Риторика фикциональности: роман Оксаны Васякиной «Рана»

Я опираюсь на прагматический подход анализа автофикциональных текстов, который был предложен Филиппом Гаспарини в его работе «Он — это я? Автобиографический роман и автофикшн»⁴⁸, где он выявил стилистические, риторические и паратекстуальные элементы в текстах, идентифицируемых либо как автофикшн, либо как автобиографические романы, всячески сигнализирующие о своей автофикциональности. Этому же подходу придерживается в своих исследованиях и Арно Шмитт, называя его «прагматикой автофикшна»⁴⁹.

Для того чтобы реципиент распознал фикциональное тождество автора — героя — рассказчика, чья динамическая идентичность репрезентируется в тексте, читатель обязательно выходит за пределы произведения⁵⁰. Реципиент черпает информацию из «перитекста»⁵¹ (заголовок, предисловие, имена автора и издателя, иллюстрации, эпиграфы, названия глав, примечания и т.д.) и, кроме того, из всего своего читательского опыта. Под «эпитекстом» Гаспарини понимает всю имеющуюся в свободном доступе информацию о книге: рецензии и комментарии, исследования, интервью, другие произведения авторов или авторок. Оба термина он заимствует у Жеррара Женнета, дробя таким образом паратекст на составляющие. Все эти элементы входят в «горизонт ожидания»⁵² читателя и программируют его на прочтение текста как автобиографически референциального, наполненного знаками биографий.

На момент выхода «Раны» в 2021 году Оксана Васякина уже написала и выпустила книги стихов «Женская проза» (АРГО-риск, 2016), «Ветер ярости» (АСТ, 2019), а также стала победительницей премии «Лицей» (2019) с поэмой «Когда мы жили в Сибири». В «Ветре ярости» можно обнаружить не только стихи, смещающие фаллоцентричную оптику и достающие «из мира то содержание, о котором лучше не думать»⁵³ — о насилии, в том числе сексуальном, но и мини-интервью Екатерины Писаревой с авторкой. Из него мы узнаем, что Васякина родилась в Сибири и то, что ее тексты максимально зависимы от биографического опыта.

Восприятию текстов Васякиной как автофикциональных, основанных на биографическом опыте, способствуют не только интервью, но и общий современный актуальный процесс, в котором феминистская оптика утвердилась как

47 Alberca M. El pacto ambiguo... P. 15.

48 Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

49 Schmitt A. The Pragmatics of Autofiction... P. 84.

50 Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction... P. 48.

51 Ibid. P. 67

52 Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: Антология / Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 192.

53 Фанайлова Е. Почти все о Еве // Васякина О. Ветер ярости. М.: АСТ, 2019. С. 6.

одна из лидирующих тенденций в литературе. «Ф-письмо» (как проект и как вид письма), включающее в себя различные литературные практики, всячески стремится к кросс-поэтике и тем самым выступает как альтернатива каноническим структурам, перестает восприниматься как нечто маргинальное в рамках литературного поля. В основе явления лежит ряд политик, связанных с конструированием особых идентичностей, не совпадающих с устойчивыми нормами и фреймами.

Такой же оппозицией конвенциональным нормам предстает биографический опыт и желание авторов и авторок ввести его в литературу (здесь стоит упомянуть о длинной истории жанра автобиографии, которую выносили за пределы канона литературы). «Рана» приходит к читателю в момент, когда разговоры вокруг ф-письма ничуть не сбавляют своей актуальности, но, напротив, манифестируют ценность говорения о личном опыте во взаимодействии с другими.

Разговоры о жанре книги начинают вестись еще до ее публикации: в интервью Васякиной Полине Бояркиной, опубликованном на сайте журнала «Прочтение», корреспондентка задает следующий вопрос:

К вопросу об инструменте. Ты уже озвучила слово автофикшен. Я некоторое время пытаюсь разобраться в том, где проходит граница между автофикшеном и литературой.doc. Для тебя твой текст — это автофикшен или литература.doc? И почему?⁵⁴

Разграничивая «литература.doc» и автофикшн Бояркина подразумевает, что второй несет в себе очевидные черты фикциональности. В документальную литературу Васякина не верит, но соглашается закрепить за своим романом термин «автофикшн»:

...мне нравится то, что делает Мэгги Нельсон в «Аргонавтах». <...> Это как бы автофикшен в диалоге с теориями. А у меня автофикшен на границе с эссе. Но еще я назвала бы такой жанр, как заметки, который использует, например, та же Евгения Гинзбург. Или Елена Гуро. Или Полина Барскова. Это мне тоже близко⁵⁵.

В некоторых интервью биография авторки выписывается редакторами настолько точно, что у читателя не остается сомнения, что в его руки попала книга, реализующая тождество автора — героя — нарратора. Более того, сама Оксана неоднократно подчеркивает, что «Рана» основана на реальных событиях. В том интервью Бояркиной она обращает внимание реципиентов на то, что сознательно отказалась от фикционализации:

Я написала десять страниц. <...> И решила показать рукопись писательнице Жене Некрасовой, своей коллеге. <...> Так как речь шла об урне с прахом, она спросила: «Что тебя беспокоило?» Я сказала: «Я постоянно боялась ее потерять». И она предложила: «Напиши, что ты ее потеряла, это же автофикшен. Ты можешь ее потерять». А я подумала, что не хочу ее терять, потому что это уж совсем дурацкая история, как немой фильм тридцатых, когда из гроба падает мертвец. То есть это уже вообще не моя история. Я поняла, что вообще не хочу напрягать людей сюжетом⁵⁶.

54 Бояркина П. Оксана Васякина: «Мы даже не представляем, что за бомба у нас в руках» // Прочтение. 2021. 9 марта (URL: <https://prochtenie.org/texts/30508>).

55 Там же.

56 Там же.

Каждая из участниц этого паратекстуального диалога вкладывает в понятие автофикшна свое понимание. Существование этой формы в медиасфере делает ее большим мешком, паратекстуальным конструктом, который бытует отдельно от текстов, но влияет на их восприятие. Автофикшн как жанр — это дискурсивная конвенция, определяющая ожидания реципиентов. Если мы принимаем в расчет знакомство читателя с многочисленными интервью Васякиной, потенциальный адресат «Раны» начинает испытывать колебания в отношении содержания текста несмотря на то, что в обсуждениях практики письма Васякиной всячески звучит мысль, что текст основан на биографическом опыте и лишен нарочитой фикционализации.

Жанр «Раны» — роман, и именно такую жанровую атрибуцию дал тексту редактор книги Денис Ларионов (ее мы обнаруживаем на обложке). Приписывание тексту Васякиной подобной конвенции входит в горизонт ожидания читателя и заставляет его подозревать на протяжении всего текста присутствие фикциональности. Эта паратекстуальная рамка сигнализирует о том, что между авторкой и потенциальным читателем заключается риторический пакт, который диктует читать «Рану» как фикциональный текст с определенной долей вымысла, попутно разрушаемого паратекстом. Однако есть ряд факторов, настаивающих на более сложном, кросс-жанровом прочтении: «Изначально я определяла “Рану” как роман-поэму, потом мы пришли к выводу, что это все же роман, хотя в “Рану” включен большой поэтический цикл, который называется “Ода смерти”, это квинтэссенция всей книги»⁵⁷, — отмечает Васякина.

Сама Васякина атрибутирует свою книгу как поэму, поскольку ядром «Раны» можно назвать поэтический цикл «Ода смерти», аккумулирующий все основные мотивы остального нарратива. Одновременно с этим «Ода смерти» несет на себе функции самоцитирования⁵⁸ (*l'autocitation*), отсылающий читателя за пределы романа, не просто в биографию Васякиной, но и к тому, что в тексте разыгрывается идентичность героини-поэтессы, совпадающая с репутацией самой авторки. Помещаемый в ткань романа цикл окружается фикциональностью, ведь его авторство закрепляется за рассказчицей, разделяющей биографический опыт авторки. Множество текстуальных (например, посвящение книги Алине Бахмутской, фигурирующей в качестве одной из героинь текста) и инtratекстуальных фреймов (в основном интервью и рецензии) указывают на то, что перед нами реализуется риторический пакт, в рамках которого реципиент считывает фикциональность нарратива.

Ситуация недоверия большим нарративам диктует иные условия создания текстов: поскольку окружающее пространство пронизано риторикой фикциональности, которая опознается не только в романе, но и в сводках новостей, авторы и авторки пытаются рассказывать истории с помощью самосочинительства, апеллируя к личному опыту (референциальность этого опыта, как мы видели, закрепляется в паратексте). Чтобы усилить автобиографическую референциальность текста, они также используют различные приемы, среди которых можно выделить интертекст, самоцитирование, инкрустирование документов,

57 Цит. по: Ломыкина Н. Залечить рану: как Оксана Васякина написала роман о поездке в Сибирь с прахом матери // Forbes. 2022. 27 янв. (URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/453843-zalecit-ranu-kak-oksana-vasakina-napisala-roman-o-poezdke-v-sibir-s-prahom-materi>).

58 Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction... P. 71.

а также метадискурс. Последний является знаком крайней степени фикциональности нарратива: сталкиваясь с метанаррацией, позиция реципиента заведомо перемещается за пределы иллюзии правдоподобия, в область, демонстрирующую фикциональность описываемого мира. Как отмечает Гаспарини:

В том случае, если произведение располагается на границе между фикциональностью и референциальностью, можно предположить, что метадиегетическое послание будет нести, по крайней мере частично, в своей проблематике еще и вопрос о жанровом самопозиционировании. Здесь нам доступны три опции: автор вмешивается для того, чтобы настоять на фикциональности своего произведения, вмешивается для того, чтобы подчеркнуть референциальность своего произведения или для того, чтобы указать на расположение произведения в этих двух регистрах одновременно⁵⁹.

С точки зрения прагматики, автор ставит перед собой определенные задачи для того, чтобы текстуально сообщить читателю, как именно воспринимать его текст. В автофикшне использование метадискурса является характерным приемом, устанавливающим смычку между реальностью, репрезентируемой в диегетическом слое повествования, и реальностью, которая вынесена за пределы текста. Указывая на свою осознанность, нарратив говорит о референциальности излагаемого.

В романе Васякиной «Рана» множество моментов, где рассказчица рассуждает о становлении собственного письма:

Нарратив растаял в разбегающихся ручейках памяти. Ритм сбился. В книгу вошли стихи и эссе. Книга рассыпается и кажется мне не такойстройной и понятной, она не похожа на те книги, которые принято читать и любить⁶⁰.

Зачем я пишу, что не помню ее (матери. — К.Р.) лица? Наверное, чтобы приукрасить свой рассказ⁶¹.

Стратегию, которую избирает авторка, можно назвать саморазоблачением. Метадискурс берет на себя не только функцию показа несущих конструкций, но и предстает как еще один необходимый маркер «парадокса вымысла»: с одной стороны, он показывает, что перед нами фикциональный нарратив (поскольку у этого нарратива есть рассказчица и в его организации важен момент субъективности), а с другой стороны, читатель больше погружается в референциальную иллюзию, так как перед ним разоблачается художественность нарратива путем намеренного разрушения/подчеркивания его фикциональности.

Заметки о параноидальном чтении

Потребность человеческого сознания сомневаться в правдивости прочитанного, очевидно, очень древняя способность воображения, допускающая существование как фактов, не терпящих возражений, так и фикций или химер, наводняющих тексты разных периодов. Автофикшн по рецепту Дубровски

59 Ibid. P. 163–164.

60 Васякина О. Рана. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 207.

61 Там же. С. 27.

предполагает соединение и того и другого, но также и новый способ самопозиционирования субъекта в литературе. Однако гибридность оборачивается парадоксом вымысла — ощущением читателя одновременной фикциональности и правдивости рассказываемых историй.

Автофикшн конца XX — начала XXI века имплицитно нащупывает связь с психоаналитической традицией передачи опыта в тексте, не обращаясь к первоисточнику стратегии письма, предложенной в конце 1970-х (роман Дубровски так и не был переведен на русский язык). Он перенимает эту традицию через переводные тексты, которые либо позиционировались как автофикциональная проза, либо становились таковыми в рамках критических рецензий («Под стеклянным колпаком» Сильвии Плат, романы Оливии Лэнг, Рейчел Каск, Анни Эрно). Следуя за теорией понимания фикциональности как риторического жеста, предложенной Уолшем, и принимая в расчет зависимость автофикционального режима письма от контекстов, в которых он существует и производится, подобная проза предстает продуктом эры недоверия читателей любым высказываниям, пронизанным фикциональностью. Между тем, сама фикциональность, опознаваемая и считываемая читателями, диахронически зависима от исторических и социокультурных моментов, которые также могут восприниматься в качестве риторической рамки паратекста, создающего качественные свойства вымысла.

Колонна понимал длинную традицию существования литературы как автофикциональную, а Лежен в своей теории акцентировал внимание на непрерывном процессе верификации читателем излагаемой информации. Автофикшн предлагает новый риторический пакт обостренного ощущения фикциональности, когда запрос на тексты автобиографического характера диктуется общими условиями цифровизации (появление новых медиа) и фикционализации дискурсов, с которыми взаимодействует современный субъект. От этого автофикшн не перестает быть фикциональным, как и любой текст, который читатель склонен осознанно или бессознательно читать с недоверием, постоянно сомневаясь в правдивости нарратива или, наоборот, углубляясь в его фикциональность до такой степени, что она ощущается более правдиво, чем окружающая реальность.

Помимо риторического эффекта фикциональности, обусловленного паратекстом, одной из ведущих стратегий демонстрации одновременной фикциональности и референциальности нарратива становится метадискурс, к которому прибегают авторки и авторы. В романах Васякиной («Рана», «Степь», «Роза»), Марии Степановой («Памяти памяти»), Еганы Джаббарово́й («Руки женщин моей семьи были не для письма», «Дуа за неверного») нарративная позиция *саморазоблачения* сконструированной истории поддерживает иллюзию ее правдоподобия. Амбивалентной целью и задачами обладает также и самоцитирование, отсылающее читателя и к другой прозе, поэзии, эссе того же автора или авторки, и к их биографии.

В эпоху недоверия дискурсам, которую можно отсчитывать с возникновения постмодернистской парадигмы, наиболее актуальными становятся тексты, фикционально демонстрирующие свой отказ от производства вымысла, настаивая на передаче аутентичного биографического опыта через тождество автора и героя. Личная история переводится в публичное пространство, паратекстуально влияющее на наши режимы чтения. Паранойя реципиента не исчезает, она актуализируется с новой силой, поскольку фикциональность,

производимая в интервью, заголовках, эпиграфах и жанровых атрибуциях также медийна и суггестивна, как и публичное поле, в котором авторки и авторы обсуждают свои тексты и позволяют другому (то есть читателю) стать сопричастным тому, о чем не принято рассказывать, но и тому, что предположительно могли испытать/пережить каждая или каждый.

Библиография / References

- Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2002.
- (*Barthes R.* Roland Barthes à propos de Roland Barthes. Moscow, 2002. — In Russ.)
- Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.
- (*Baudrillard J.* Simulacres et simulation. Moscow, 2015. — In Russ.)
- Болдырева Е.М.* Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 34–44.
- (*Boldyreva E.M.* Differenciaciya faktual'nyh i fikcional'nyh zhanrov avtobiograficheskoy literatury konca XX — nachala XXI v. // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2018. № 4. P. 34–44.)
- Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40 (URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html>).
- (*Levina-Parker M.* Vvedenie v samosochinenie: autofiction // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 103. P. 12–40 (URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html>).)
- Женнет Ж.* Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр.; общая ред. и вступ. ст. С. Зенкина. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашиных. 1998.
- (*Gerard G.* Figures. Vol. 2. Moscow, 1998. — In Russ.)
- Яусс Х.Р.* История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 192–201.
- (*Jauß H.R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft // Sovremennaya literaturnaya teoriya. Moscow, 2004. — In Russ.)
- Alberca M.* ¿ Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción // Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo. 2008. Vol. 25. № 8. P. 88–101.
- Alberca M.* El pacto ambiguo // Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos. 1996. № 1. P. 9–18.
- Fournier L.* Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism. Cambridge: MIT Press, 2021.
- Gallagher C.* The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / Ed. by Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Gasparini P.* Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.
- Sedgwick E.K.* Paranoid reading and reparative reading; or you're so paranoid, you probably think this introduction is about you // Novel gazing: Queer readings in fiction / Ed. by E.K. Sedgwick. Durham: Duke University Press, 1997. P. 1–37.
- Schmitt A.* The Pragmatics of Autofiction // The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. London: Palgrave Macmillan, 2022. P. 83–99.
- Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2014.
- Jacomard H.* Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.
- Kroon F., Voltolini A.* Fiction // The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2024 Edition) / Ed. by E.N. Zalta, U. Nodelman (URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/fiction/>).
- Lecarme J.* L'autofiction: un mauvais genre? // RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes. 1993. №. 6. P. 227–249.
- Lejeune P.* The autobiographical contract // French literary theory today / Ed. by Tz. Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 192–222.

- Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R.* Ten theses about fictionality // *Narrative*. 2015. Vol. 23. № 1. P. 61–73.
- Nielsen H.S., Zetterberg Gjerlevsen S.* Distinguishing fictionality // *Exploring fictionality: conceptions, test cases, discussions*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2020. P. 19–40.
- Radford C.* How can we be moved by the fate of Anna Karenina? // *Aesthetics and the Philosophy of Art* / Ed. By P. Lamarque P. and S. Olsen. Malden: Blackwell Publishing, 2004. P. 300–306.
- Walsh R.* *Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.
- Walsh R.* *Narrating complexity* / Ed. by Stepney S. Cham: Springer, 2018.
- Walsh R.* Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm // *Style*. 2019. Vol. 53. № 4. P. 397–425.