

# Опыты трансгрессии в русскоязычном культурном пространстве

Составитель блока Лариса Муравьева

Лариса Муравьева

## Автофикшн — трансгрессивный жанр?

Larissa Muravieva

Is Autofiction a Transgressive Genre?

**Лариса Муравьева** (независимая исследовательница; кандидат филологических наук)  
larissa.muravieva@gmail.com.

**Larissa Muravieva** (PhD; Independent Researcher)  
larissa.muravieva@gmail.com.

**Ключевые слова:** автофикшн, трансгрессия, опыт, нарратив, травма

**Key words:** autofiction, transgression, experience, narrative, trauma

УДК: 82.0 + 7.013 + 82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_193\_3\_197

UDC: 82.0 + 7.013 + 82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_193\_3\_197

Автофикшн в современной критике все чаще описывается как трансгрессивный жанр. Его трансгрессивность проявляется в свободном сочетании вымысла с реальными событиями, что нарушает жанровые конвенции и ставит читателя в двойственную позицию, предписывающую доверять и не доверять тексту одновременно. Однако трансгрессия автофикшна выходит за рамки жанровой гибридности, ставя на первый план проблему аутентичности опыта и поиска способов письма о нем. В статье анализируются основные аспекты трансгрессии в автофикшне, к числу которых, помимо пересечения границ между вымыслом и фактом, относятся этические вопросы пересечения границы между своим и чужим опытом, а также роль телесности и лиминальности опыта в автофикциональном письме.

Autofiction is increasingly described in contemporary criticism as a transgressive genre. Its transgressiveness is manifested in the free combination of fiction with real events, which breaks genre conventions and places the reader in an ambivalent position, requiring them to trust and distrust the text simultaneously. However, the transgression of autofiction goes beyond genre hybridity by foregrounding the problem of authenticity in experience and the search for ways to write about it. This article analyzes the main aspects of transgression in autofiction, which, in addition to crossing the boundaries between fiction and fact, includes the ethical issues surrounding the boundary between one's own and another's experience, as well as the role of corporeality and the liminality of experience in autofiction writing.

## Введение

Популярность автофикшна на мировом книжном рынке неуклонно растет. Начавшись с маргинальной сложночитаемой книги Сержа Дубровского в 1977 году,

автофикшн в последние десятилетия стал общемировым трендом, определяя издательскую политику и читательский спрос. Одной из причин взлета интереса к автофикшну называют тяготение литературных практик к документальному, фактологическому, референциальному началу. Как замечает нидерландская исследовательница Лисбет Кортальс Альтес, «литературные произведения... все чаще заимствуют свой авторитет и легитимность у популярных жанров, таких как документальная хроника или автобиография, которые, будучи когда-то эстетически маргинальными, теперь переместились в центр литературной культуры» [Kortals Altes 2014: 10]. Писатели автофикшна возглавляют списки бестселлеров, получают престижные литературные премии (включая Нобелевскую), а в критической и научной рецепции автофикшн остается поводом для ожесточенных научных дискуссий, сюжетом многочисленных монографий, статей и диссертаций. Если в 1996 году Мари Дарьесек в своей известной статье в журнале «Poétique» называла автофикшн «несерьезным жанром» [Dargieussecq 1996], то спустя почти 20 лет академический интерес скорее сводится к поиску причин и объяснений тому, каким образом этот «несерьезный» жанр сумел не только захватить глобальный книжный рынок, но и осуществить стихийную экспансию в самые различные медийные практики, заявив о себе в комиксе, графическом романе, кино и фотографии.

В современной критике определения автофикшна все чаще сопровождаются эпитетом «трансгрессивный». Так, Стивен Иверсен утверждает, что «автофикшн прежде всего отличается верой в силу *трансгрессии*» [Iversen 2020: 556], Франсуа Нурисье заявляет, что автофикшн — это «*трансгрессия и загрязнение* автобиографического пакта средствами... романа» [Nourissier 1993: 223], а Лена Шёнвэлдер исследует прагматические аспекты автофикшна как «трансгрессивного жанра» и приходит к тому, что «автофикшн направлен на “постоянную провокацию читателя”» [Schönwälder 2021: 22]. Разговоры о «трансгрессии» в автофикшне стали распространенным элементом критического дискурса. Однако что именно можно считать трансгрессивным в этих текстах?

Зачастую автофикшн ассоциируется с жанром, нарушающим законы «автобиографического пакта» [Lejeune 1975] и смешивающим реальные и вымышленные события, изложенные от первого лица. Франкоязычный словарь «Larousse» определяет автофикшн как «автобиографию, заимствующую нарративные формы фикциональных жанров»<sup>1</sup>, а словарь «Robert» — как «нарратив, смешивающий вымысел и автобиографию»<sup>2</sup>. В литературных справочниках также подчеркивается гибридный характер автофикшна, однако акцент ставится еще и на парадоксальном эффекте этого смешения. Так, в издании «Handbook of Autobiography/Autofiction», вышедшем в 2019 году, приводится следующее определение: «Автофикциональный текст претендует на то, чтобы быть одновременно и вымышленным, и автобиографическим, и, таким образом, представляет собой парадокс в традиционном понимании жанра» [Grone-mann 2019: 241].

1 Autofiction // Larousse (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autofiction/6699> (accessed: 01.04. 2024)).

2 Autofiction // Le Robert (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/autofiction> (accessed: 01.04.2024)).

Представляется, что именно на этой «этимологической» способности автофикшна смешивать жанры и ставится акцент в сегодняшней критике, закрепляющей за автофикшном своеобразный «трансгрессивный» статус.

Трансгрессия сводится, с одной стороны, к жанровой проблематике: к тому, что современные автофикциональные тексты комбинируют вымысел с реальными событиями, нарушая привычные жанровые конвенции. С другой — к тому, что это смешение ставит в амбивалентную позицию читателя, вынужденного одновременно доверять и не доверять автофикшну, читать его и как правдивые мемуары, и как вымышленный рассказ. Или, вспоминая известную фразу Жерара Женетта, иметь дело с текстом, автор которого заявляет: «это “я” и одновременно не “я”» [Genette 2004(1991): 161]. С рецептивной точки зрения эти жанровые особенности автофикшна подрывают читательскую стратегию. Так, Лена Шёнвальдер утверждает, что «автофикшн как “способ” письма — это не просто эстетический выбор. На прагматическом уровне это также обман, намеренная мистификация» [Schönwälder 2021: 30]. При этом она повторяет идею Арно Женона о том, что, в отличие от классической автобиографии, заключавшей с читателем «пакт доверия», автофикшн заключает со своим — «пакт обмана» [Genon 2007].

Впрочем, проблема трансгрессии в автофикшне к одной лишь жанровой гибридности не сводится. Намеренно «мистифицирующих» или «обманывающих» своего читателя автофикциональных текстов не так много. Напротив, подавляющая доля автофикшна на современном книжном рынке претендует на достоверность и аутентичность излагаемого материала, а если их что-то и отличает от классической автобиографии, так это стиль, нарратив и форма письма. Если поначалу теоретики автофикшна настаивали на том, что новый жанр парадоксален в силу смешения реального и фикционального, то со временем бинарная оппозиция вымысла и факта себя исчерпала.

Это произошло в первую очередь из-за перегруженности культурных практик гибридными формами. Как иронично замечал французский писатель Филипп Форест, «некоторая критическая докса сегодня противопоставляет литературу свидетельства и литературу вымысла: с одной стороны, признание, с другой — выдумка. В этом упорядоченном противостоянии каждый удобно выбирает свое поле. Но “пережитое” ничем не отличается от “вымышленного”, когда оно выражается по правилам одной и той же нарративной модели. Это лишь форма, содействующая тому “виртуальному”, гегемонию которого возмечивает постмодернистская пророческая мысль» [Forest 2006: 124]. Иными словами, вымыслу ничего не стоит притвориться пережитым опытом, если писатели используют нарративные схемы свидетельской литературы.

Сами творцы автофикшна довольно скептически относятся к идее смешения — вплоть до тотального неразличения — жанровых конвенций. Отчасти из-за того, что концепт вымысла в теории конца XX века оказался перегружен противоречивыми толкованиями. Отчасти потому что скорее, нежели чем о «вымысле», они предпочитают размышлять о ненадежности памяти, о связи практик письма с аффектом и чувствительностью или о парадоксах интерпретации прожитого опыта в тексте. Наконец, потому что автофикшн использует свои собственные нарративные модели, отличные как от романа, так и от свидетельской литературы.

Несмотря на этимологию слова «autofiction», «вымысел» отнюдь не является его неотъемлемым компонентом. Снять это противоречие можно, если

понимать fiction не как «ложь» или «обман», а как особую риторическую и/или нарративную стратегию. Еще Серж Дубровский, создатель неологизма «автофикшн», утверждал, что он пишет «вымысел строго достоверных событий и фактов» (*fiction d'événements et de faits strictement réels*) [Doubrovsky 1977]. Особой ролью отец автофикшна наделял *оформление* опыта, осмысленного в результате психоанализа, в письме, для чего и использовал слово *fiction* (входящее к латинскому корню со значением «оформления» или «придания формы») [Муравьева 2023]. В не меньшей, а иногда и в большей степени «достоверным» оказывается письмо и других писателей-автофикционалистов, нацеленное прежде всего на осмысление автобиографического опыта в письме, нежели чем на заведомую «ложь» или «мистификацию».

В этой статье «трансгрессивность» автофикшна рассматривается как одна из его ключевых характеристик. Я предлагаю перенести ее из сугубо жанровой категории в другую аналитическую плоскость. Моя цель — показать, что автофикшн многоаспектно постулирует идею трансгрессии: на уровне взаимоотношений между опытом и письмом, между «я» и «Другим(и)». Это проявляется, в частности, в публикационных стратегиях автофикциональных текстов, а также в политике репрезентации и запросе на аутентичность, которые не только ограничивают, но и формируют новую этическую норму повествования от первого лица в современной культуре.

## Аспекты трансгрессии в автофикшне

Тонкая, сложная, возможно, невыполнимая задача. Возникает соблазн сказать, что над любым размышлением о трансгрессии висит запрет. <...> Трансгрессия говорит иначе и по-другому; я бы даже сказал, что она действует на нас больше, чем мы ее понимаем, и, возможно, именно поэтому ее подлинная сущность, кажется, ускользает от любого концептуального осмысления.

*Рожэ Доре*

### 1. Трансгрессия как переход границы. Автофикшн между «я» и «Другим(и)». Границы саморепрезентации и нарративная этика

Слово «трансгрессия» происходит от латинского «transgressio». Префикс «trans» указывает на идею выхода за пределы, а корень «gredi» (от «gredior») обозначает действие перехода или пересечения. Таким образом, в обиходном понимании, основанном на этимологическом толковании, трансгрессия означает переход или пересечение границы. Применительно к автофикшну, трансгрессия в первую очередь связана с символическим, дискурсивным и этическим пересечением границ между «я» и «Другим(и)» (между приватным и публичным, между своим и чужим опытом) — что не в последнюю очередь создало автофикшну репутацию скандального жанра.

Казалось, что возможность литературного скандала была поставлена под сомнение еще во второй половине XX века, когда нормы начали релятивизи-

роваться, а культурные табу — размываться. Однако современные автобиографические тексты это опровергают. В предисловии к монографии «Автофикшн и скандал» Кристин Отт предполагает, что своей репутацией жанр обязан тому факту, что он «подрывает престиж автобиографии и ее стремление к правде... и обманывает читателей, потому что его авторы не стесняются жертвовать частной жизнью своих близких и родных» [Ott 2023: 6—7].

Ярким примером того, как автофикшн трансgressирует норму, стал шеститомный проект «Моей борьбы» Карла Уве Кнаусгора (2009—2011), по-новому определивший границы между жизнью и литературой. В шестой части Кнаусгор рассказывает о перевернувшей мир его родственников публикации первого тома, в котором он описывал смерть своего отца. Родственники сочли эту публикацию преднамеренным вторжением в частную жизнь и обвинили Карла Уве в искажении фактов. Они утверждали, что он чернит их семейный образ, изображая отца алкоголиком и рисуя остальных членов семьи в негативном свете, все лишь ради собственного обогащения. В своем ответе на письмо от дяди Гуннара, который не одобрил публикацию «Моей борьбы», Карл Уве защищает не столько свое право на рассказ о своем отце, сколько право на собственную версию воспоминаний о нем. Представляя две версии смерти отца — свою и дяди Гуннара, — Кнаусгор не пытается утверждать какую-либо из них как единственно верную. Вместо этого он стремится показать, что ни одна из версий не может быть истинной.

Томас Кузер сформулировал дилемму автобиографии следующим образом: «С одной стороны, мемуарист обязан говорить правду или, по крайней мере, не лгать — ведь этот жанр относится к области нон-фикшна. С другой стороны, как следует из их названия, мемуары опираются в первую очередь на изначально склонную к ошибкам способность — человеческую память» [Couser 2012: 80]. Кажется, случай Кнаусгора сполна воплотил в себе этот автобиографический закон: описав круг между жизнью и литературой и превратив сам опыт проживания книги в очередной эпизод текста, норвежский Пруст [Нобу 2014] установил новые границы жизнеописания, которые строятся на фундаменте ненадежности и открыто признают это.

Прецедент Кнаусгора, будучи одним из самых известных, отнюдь не является единственным. Писатели и писательницы автофикшна регулярно оказываются в центре медийных скандалов, сталкиваются с судебными исками за вторжение в частную жизнь или обман своей аудитории. Их произведения становятся предметом судебных разбирательств, как, например, в случае возврата средств читателям «Миллиона мелких осколков» Джеймса Фрея, которые приняли автофикшн за достоверные мемуары, приговора Кристине Анго за вторжение в частную жизнь с требованием компенсации морального ущерба в размере 40 000 евро или продолжающегося судебного процесса над Габриэлем Матцнефф, начавшегося после публикации «Согласия» Ванессы Спрингоры<sup>3</sup>.

3 Во Франции прошли два резонансных судебных дела, связанных с публикацией автофикшна. К судебной ответственности были привлечены писательницы Камий Лоранс за роман «Любовь, роман» и Кристин Анго за роман «Маленькие». В первом случае иск подал бывший муж писательницы, Ив Мэзьер, возражавший против использования своего образа в тексте, во втором — бывшая жена текущего партнера писательницы, Элиза Бидуа, за клевету. Несмотря на схожесть исков, судебные решения были

Этический поворот в современной критике не случайно ставит в центр рассмотрения автофикшн как одну из самых полемичных литературных практик современности. Как заметил Пол Джон Икин, «этика [является] глубинной темой автобиографического дискурса» [Eakin 2004: 6]. Автофикшн представляет собой этическую проблему, когда он нарушает границы частной жизни людей, упомянутых в тексте, и когда эти люди воспринимают публикацию как такое нарушение. С одной стороны, этическая дилемма переводит эту проблему в плоскость юридических и правовых норм, связанных с неприкосновенностью частной жизни, которые варьируются в зависимости от стран, способов правоприменения или требований отдельных издательств. Иными словами, уводит в сторону от самой литературы. С другой стороны, позволяет выработать оптику, в которой трансгрессия оказывается отрефлексирована в самом тексте, а вопрос границы между «я» и «Другим(и)» становится частью нарративной репрезентации. Неслучайно, Джон Пол Икин после более десяти лет изучения отношений между литературой и юриспруденцией заявил о невозможности выработки универсальных регулирующих законов для автобиографии и вместо этого сосредоточился на изучении способов конструирования нарративной этики.

Важнейшим компонентом нарративной этики в автофикшне становится рефлексия на тему границы между своим и чужим опытом, которая проявляется на уровне выбора эстетических средств, особенностей нарративной структуры или способа репрезентации событий (например с использованием множественных точек зрения). Автофикшн проявляет осознанность в конструировании границы между «я» и «Другим(и)». И, даже несмотря на то, что порой он ее либо нарушает, либо балансирует на пограничье, сама форма и выбор средств в репрезентации жизненного материала подчеркивают то, что автофикшн осведомлен о своем трансгрессивном «потенциале». Намечу лишь некоторые аспекты того, как трансгрессия в сферу «чужого опыта» становится частью нарративной стратегии в автофикшне.

### 1.1. Стирание имен

В 2023 году выходит автобиографический текст «Грустный тигр» Нэж Синно, удостоенный Гонкуровской премии лицеистов и премии «Фемина», женское свидетельство от первого лица о пережитом в детстве inceste со стороны отца. Несмотря на то, что текст пишется спустя двадцать лет после насилия, а отчим писательницы был приговорен к тюремному сроку, который уже отсидел, нарратор избегает называть его по имени, также она не называет имен своих сестры и брата. Кроме того, в качестве иллюстраций в тексте приводятся

---

разными. В 2003 году суд оправдал Камий Лоранс за использование образа Мэзье́ра в автофикшне на том основании, что сама эстетическая форма текста преломила конкретный образ, и суд не нашел в тексте противоправного посягательства на неприкосновенность частной жизни. При этом в 2013 году суд вынес обвинительный приговор Кристин Анго за использование в автофикшне образа Элизы Бидуа, несмотря на то что ее имя было изменено. Решение было принято на основании того, что даже вымышленное имя оказалось недостаточным основанием, чтобы избавиться от подозрений на посягательство на частную жизнь и манипуляцию с чужим образом. Подробнее о судебных процессах над писательницами см.: [Edwards 2018; Sapiro 2013].

репродукции материалов судебного дела, семейных фотографий и переписка — во всех этих материалах имена стерты, лица (кроме ее собственного) отретушированы или затемнены, и даже письмо, которое ее отчим писал из тюрьмы, она не цитирует, а лишь пересказывает. Несмотря на то, что свидетельство Синно стремится приблизиться к иллюзии максимальной аутентичности, это ее рассказа чувствителен к тонкой грани между свидетельством и обвинением, с одной стороны, и вторжением в чужую жизнь — с другой, которую она не собирается переходить. Несмотря на то, что ее художественной и нарративной задачей является попытка понять, что происходит в голове у насильника (так, роман начинается со слов: «Вообще, в глубине души меня больше всего интересует, что происходит в голове палача. С жертвами все просто, мы все можем поставить себя на их место. Даже если вы сами этого не испытывали, всей этой травматической амнезии, шока, вины выжившего — мы все можем представить, каково это, или думаем, что можем. Палач — это нечто совсем другое» [Sinno 2023: 9]), она старается не переходить ту грань, в которой воображение или фантазия подменили бы тот поиск истины, который она пытается осуществить с помощью письма.

## 1.2. Беспредельное «я»

Пишущее «я» в автофикшне само по себе является пространством неустойчивости, нестабильности и пограничья. Мало того, что «я» балансирует между реальным и сконструированным, оно также является зоной теоретического экспериментирования и осмысления своих пределов. От психоаналитической поэтики до концепта «биографической иллюзии» Пьера Бурдьё, «я» в автофикшне оказывается дискурсивным эквивалентом расщепленного субъекта, находящегося в поиске своих границ и пределов и определенного ситуативным контекстом скорее, нежели чем какой-либо эссенциальной константой.

Нарративный субъект в автофикшне, впрочем, не всегда грамматически выражен первым лицом единственного числа. В поэтике Анни Эрно «я» становится «трансперсональным», вмещающим в себя опыт поколения [Ernaux 1993]. Самый радикальный тому пример — роман «Годы» (2008), в котором личный опыт автобиографической героини оказался спроецирован на послевоенное французское поколение, а его история, хоть и была прописана сквозь призму личного опыта Эрно, оказалась тем не менее выражена местоимением «мы». В «Crudo» Оливии Лэнг «я» повествовательницы и вовсе перемещается в тело и сознание третьего лица — писательницы Кэти Акер. Роман, начинающийся со слов «Кэти, под кем я имею в виду себя, собиралась замуж», представляет эксперимент по исследованию пограничного опыта между «я» и «Другой».

## 2. Трансгрессия как о-пределение субъекта. Телесный опыт в автофикшне

Иная грань трансгрессии связана с проблемой телесного опыта и его воплощенности (*embodiedness*) в письме. В 2007 году французская писательница Камий Лоранс обвинила свою коллегу по издательскому дому P.O.L. Мари Дарьесек

в «психическом плагиате», а именно — в том, что та украла для романа «Том умер» («Tom est mort», 2007) личный опыт Лоранс, связанный с потерей ребенка (Камий Лоранс опубликовала об этом автофикциональный рассказ «Philippe» в том же издательстве в 1995 году) [Laurens 2010a]. Предмет спора заключался в том, что «Филипп» Камий Лоранс был основан на личном травматическом опыте: в 1995 году писательница в результате врачебной ошибки потеряла ребенка. «Филипп» стал первым для нее автофикциональным текстом, позволившим осмыслить эту травму в письме. Когда спустя одиннадцать лет выходит «Том умер» Мари Дарьесек, описывающий тот же сюжет — потерю маленького ребенка — Камий Лоранс узнает, что этот роман является вымыслом от первого лица: Мари Дарьесек не переживала подобного опыта. Претензия Камий Лоранс, впрочем, не сводится к обвинению в заимствовании сюжета. Главный ее аргумент заключается в том, что Мари Дарьесек позаимствовала образы и метафоры, которые для Камий Лоранс словно бы проистекали из ее *телесного опыта* и не могли, с ее точки зрения, быть изобретены с опорой на одно воображение. После громкого скандала во французских медиа стало очевидно, что одной из основных конвенций автофикшна оказалась не столько пресловутая «жанровая гибридность», сколько аутентичность репрезентируемого телесного опыта (см.: [Муравьева 2025]).

Распространение автофикшна в европейской литературе в 1990-е годы сопряжено с поворотом к тематикам, которые ранее оставались на периферии автобиографической и литературной репрезентации. В центре повествований оказались болезни, аборт, инцесты, поиски своей сексуальности — одним словом, телесный опыт, который раньше вытеснялся либо замалчивался (неслучайно, героиня Анни Эрно в «Событии» вспоминает, как в 1963 году, пытаясь сделать нелегальный аборт, не могла найти описания похожего опыта в доступной ей на тот момент художественной литературе) [Эрно 2021]. Хлынувшая волна автофикшна утверждала поиски языка о новом телесном опыте, о котором оказалось можно и необходимо рассказывать.

Поворот к телесности обычно связывают с женской волной автофикшна и с влиянием «второй волны» феминизма, и не случайно большинство текстов, которые позиционирует себя как автофикшн в эти годы, оказываются написаны женщинами-писательницами (можно вспомнить таких писательниц, как Камий Лоранс, Хлоэ Делом, Кристин Англо, Катрин Мийе). Однако размышления о связи опыта письма и опыта тела обнаруживаются еще раньше у Сержа Дубровского в его концептуализации автофикшна как новой литературной практики. В конце 1970-х писатель выступал с публичной лекцией по случаю выхода его романа «Fils» («Сын» или «Нити») — первого романа, на обложке которого появилось слово «autofiction». Дубровский утверждал, что в современной ему литературе «происходит повторное утверждение языка в истории субъекта и — более конкретно — телесного языка в письме». Вспоминая недавние тексты Филиппа Соллерса, Элен Сиксу и Шанталь Шаваф, Дубровский заявлял: «мы находимся в поисках того, что можно было бы назвать “телесным письмом”» — и несомненно, что для него самого таким письмом был автофикшн<sup>4</sup>.

Идея связи автофикшна с телесностью, впрочем, не ограничивается сугубо тематическим регистром, но заявляет о себе как способе влияния тела на

4 Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Fonds Serge Doubrovsky. DBK 7.2 «Conférence-lecture par Serge Doubrovsky».



письмо и нарратив. Нарративные особенности определяются тем, как опыт и память опосредуются телом, как практики письма оказываются связаны с желанием письма и удовольствием от текста, как в процесс создания автофикшна оказываются вписаны эмоции, полученные от интермедийных опосредований опыта, например фотографий, — все это сказывается на фрагментарной манере письма, на стратегии нарративной ненадежности, на роли аффектов в репрезентации, на «телесных метафорах» и т.д. Если классическая автобиография работает с памятью скорее как с интеллигибельным конструктом, то автофикшн — с аффективными составляющими памяти. Так, Анни Эрно в интервью Маргерит Корнье утверждает, что ее память хранит только те воспоминания, которые были связаны с какой-либо эмоцией: «Если вы ничего не чувствуете, то вы ничего не запоминаете» [Egnaux 2013: 59].

Самими писателями телесное письмо осмысливается не только как особый вид литературной деятельности, но как способ отношения с миром. В статье «Писать желание» («Écrire le désir») Камий Лоранс заявляет: «Тело крайне важно в автофикшне, поскольку это... опыт чувственности... субъекта в его времени и пространстве и по отношению к другим»<sup>5</sup> [Laurens 2018: 65]. Продолжая линию Дубровского, Лоранс становится во французской литературе одной из главных защитниц идеи автофикшна как особой практики, учреждающей опыт субъекта в его связи с пережитым опытом.

В продолжение спора с Дарьесек во время медийного скандала 2007 года Камий Лоранс выступает на конференции в Серизи-ля-Саль с докладом «Кто это говорит?», в котором продолжает отстаивать принцип аутентичности письма от первого лица и его связь с телесным опытом [Laurens 2010b]. Она отталкивается от идей психоаналитика Пьера Матиса, согласно которому существует два способа письма: «либо мы пишем из (*depuis*), задаваясь вопросом об источнике, о происхождении; либо мы пишем о (*sur*), сохраняя дистанцию». Наше письмо, размышляет Камий Лоранс, связано с нашим телом, поскольку и язык рождается в теле, он так же уникален, как отпечатки пальцев. Отсылая к «Тайной жизни» Паскаля Киньяра, который обнаруживал тесную связь между «секретом» и «секрецией», Камий Лоранс утверждает, что вопрос авторства письма — вопрос «Кто это говорит?» — связан с вопросом происхождения письма, которое всегда проистекает из телесного опыта: «этот секрет, секрет уникального человеческого опыта, и есть то, чем занимается автофикшн: *что-то в нас самих, о чем мы знаем, что, выразив, мы его тотчас же упустим, но к чему мы тем не менее стремимся*, и что является настоящим» [Laurens 2010b] (курсив мой. — Л.М.).

Представляется, в этом запросе на аутентичность кроется крайне важная установка, определяющая автофикшн как практику трансгрессивную: автофикшн направлен на предел, несмотря на то что он остается до конца не подвластным выражению. Субъект, который говорит в автофикшне, обладает своим **уникальным** опытом и речью, которая проистекает из его **тела**. В каком-то смысле, автофикшн — это продукт выражения телесного опыта, который **определяет** своего субъекта.

5 Камий Лоранс в этой статье использует концепт «плоть» (*chair*), опираясь на подход постфеноменолога Жан-Люка Мариона. Для нее оказывается значимой идея того, что телесность в автофикшне — это способ производства эмпатии и внимания к Другому через телесное письмо.

Впрочем, Лоранс предостерегает от слишком буквального понимания связи тела и письма: «тело отсутствует в самом акте письма, и было бы глупой иллюзией верить в “уникальный” язык, в “буквальную” истину (à la lettre), укорененную в плоти, которая заставляет тело и знак соответствовать друг другу», — продолжает она свои размышления [Laurens 2010b]. Действительно, язык не принадлежит только нам — в отличие от опыта — и потому отношения между опытом и письмом в автофикшне очерчивают важную грань. Эти отношения рождаются из коллизии между аутентичным опытом и той версией «я», которое в письме всегда сконструировано и иллюзорно. Иными словами, то, **о чем** ты пишешь, должно быть укоренено в твоём опыте, а то, **как** ты пишешь, остается в зоне дискурсивного воображаемого, хоть оно и направлено на максимальное приближение к аутентичности.

Интересным образом этот водораздел между телесным и вербальным репрезентируется в автофикшне, опирающемся на фотографию как на материальное свидетельство прошлого. В романе «Годы» Анни Эрно трансперсональное, коллективное «я», рассказывающее об опыте поколения, чередуется с фотоэкфрасисами, описаниями фотографий от третьего лица, на которых представлена сама автобиографическая героиня. Эти фотографии представляют пунктиром всю ее жизнь — от изображений младенца до снимков пожилой женщины, и в описании этих фотографий особую роль играет трансформация телесности, что создает нарративную дистанцию. При этом первое лицо единственного числа («я») возникает в романе в тот единственный раз, когда рассказчица описывает совсем недавнюю фотографию, запечатленное тело на которой идентично ее собственному телу и про которую она может сказать: «Да, это — я»<sup>6</sup> [Эрно 2008: 104]. Расщепление нарративного голоса на «я» и «она» подчеркивается отношениями с изображенным на фотографиях телом.

«Русский голос» Анни Эрно, Оксана Васякина, еще интереснее решает эту проблему. Для нее письмо становится «телом опыта». В «Ране» (2021) она пишет: «Я с детства ощущала прочную связь между опытом и письмом. Выговорить, осмыслить опыт никогда не значило для меня поделиться им устно. <...> Чтобы опыт получил тело, мне необходимо писать, письмо помогает мне отстранить его по-настоящему» [Васякина 2021: 229].

Еще дальше идет Егана Джаббарова в «Руки женщин моей семьи были не для письма» (2023) — автофикшне, посвященном истории женщин в патриархальном укладе азербайджанской диаспоры. Тело авторки в этом тексте становится метафорой, сквозь которую призматически просвечивают травмы нескольких поколений, болезнь тела становится отложенной реакцией на семейное насилие, а само письмо — письмо, проистекающее из тела, впитавшего в себя болезни этого мира, — трансгрессивным жестом по преодолению социальных норм и запретов. В письме не просто телесный опыт обретает метафорическое тело, но письмо также удваивает трансгрессию, совмещая в себе преодоление физической и социальной невозможности писать. Или, как предлагал мыслить трансгрессию Мишель Фуко, она направлена на то,

6 Полная цитата: «Женщина на фотографии — это она, и, глядя на снимок, можно вполне уверенно сказать: “Да, это я”, поскольку лица на фотографии и сейчас еще не разнятся ощутимо, и ничто, что ухудшится неизбежно (но ей не хочется думать, когда и как), не усугубилось — признаков старости не стало больше» [Эрно 2008: 104].

чтобы «провести границу внутри нас и нас самих обрисовать как границу» [Foucault 2001 (1963): 42].

### 3. Трансгрессия как направленность на предел. Лиминальный опыт и его репрезентации в автофикшне

Пятидесятилетний профессор французской литературы, женатый на своей бывшей студентке Ильзе, пишет свою версию сартровской «Тошноты», пересказывая свои воспоминания, размышляя о предыдущих любовных историях. Рукопись попадает в руки Ильзе, она читает фрагменты и остается ими недовольна. Слишком уж часто ее муж вспоминает своих бывших женщин, которые к тому же уже умерли. Она советует мужу писать о настоящем. Постепенно Ильзе начинает принимать участие в создании рукописи: корректирует, советует, исправляет, критикует. Книга на протяжении нескольких лет пишется в две руки. Внезапно Ильзе умирает, и книга, посвященная ей, «разбивается»: нарратор в последней части горюет, оплакивает Ильзе и корит себя за то, что ее смерть метафорически произошла под воздействием процесса написания этой книги: слишком сильно уязвляло ее это письмо, выставившее их совместную жизнь напоказ, и слишком точно он предугадал в первой части книги ее судьбу.

Таков сюжет «Разбитой книги» («Le livre brisé») Сержа Дубровского, его пятого художественного текста и второго по счету, на обложке которого появилось жанровое определение «автофикшн». Удостоенная Премии Медичи в 1989 году, «Разбитая книга» стала вехой в истории жанра автофикшн — не потому, что стала очередным литературным экспериментом, а потому, что исследовала экстремум в отношениях между литературой и жизнью, а точнее, литературой и смертью.

Третья — и, пожалуй, самая важная — грань трансгрессии в автофикшне связана с лиминальным опытом. Автофикшн можно понимать как литературную практику исследования границ нерепрезентируемого опыта, и ключевыми интерпретантами для этого процесса выступают философские концепции трансгрессии — в первую очередь концепции Жоржа Батая и Мориса Бланшо. Ряд автофикционалистов опирается на спектр философских идей, связанных с проблемой лиминальности опыта: в частности, Филипп Форест, посвятивший свои первые романы смерти своей единственной дочери, отсылает к «внутреннему опыту» Батая [Forest 2020], а для Камий Лоранс ее письмо становится «работой скорби», связанной с проживанием «лиминального опыта» [Ferguson 2021: 684]. Огромную роль в подобных текстах играет поиск языка о травме и способы воплощения травматического опыта в нарративе.

В автофикшне огромная роль отводится травме, попытка репрезентации которой становится едва ли не определяющим жанровым элементом. Основопологающим концептом для автофикшна становится «пробел в основании» (la faille fondatrice), формула, восходящая к Жорж-Артюру Гольдшмидту [cit.: Grell 2014: 69], то есть та самая «рана, нанесенная не телу, но разуму» [Caruth 1996], которая заставляет писателей писать о невозможном. Ли Гилмор в начале 2000-х размышляла о причинах сближения травмы и автобиографии и утверждала, что совпадение «эпохи мемуаров и эпохи травмы» на рубеже тысячелетий было вызвано целым рядом культурных и исторических предпосы-

лок, среди которых важную роль сыграли медиатизация рассказов о себе и повышение спроса к личным историям на литературном рынке [Gilmore 2001: 16—17]. Автофикшн не в меньшей, а, пожалуй, в большей степени связан с репрезентацией травматического опыта. На первый взгляд, точка схождения — это привилегия на рассказ от первого лица. Демократизация литературных институтов, постмодернистский поворот к «локальным нарративам», медиа-экспансия и распространение персональных историй в социальных сетях — эти и многие другие причины привели к тому, что автофикшн стал общедоступной культурной формой, обеспечивающей автору максимально простой вход в литературу. При этом если для классической автобиографии и мемуаров критерием «легитимности» был социальный статус, жизненные заслуги, уникальные черты автобиографа, то для автофикшна таким мерилом оказывается пережитый травматический опыт. Травма оказывается субституту условий, необходимых ранее субъекту для его инклюзии, включения в автобиографическое пространство. Во-вторых, автофикшн связан с травматическим опытом генетически. Действительно, идея автофикшна возникла в результате записи психоаналитических сеансов Сержа Дубровского и его попытки проработать травму, связанную с потерей матери. Впоследствии станет очевидно, что травматический опыт играет существенную роль не только для тематического регистра автофикциональных текстов, но также он отражается и в нарративной структуре. Несмотря на то, что с помощью концепта «травмы» в современной культуре определяется чуть ли не все, для автофикшна травматический опыт становится ведущим стимулом и целеполаганием письма.

Если Эрве Гибер утверждал, что фотография — это «любовное занятие» [Guibert 1981: 11], то мы сейчас можем признать, что автофикшн — меланхолическая практика. Вопреки обиходному представлению об автофикшне как о терапии, сами авторы зачастую это опровергают. Так, Серж Дубровский утверждал: «Письмо никогда меня не освобождало, я никогда не был освобожден» («Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré») [Doubrovsky 2012 (1989): 27]. Камий Лоранс в одном из интервью признается: «[письмо] — это бесконечная работа, которая постоянно воспроизводится от одной книги к другой. Это работа в этимологическом смысле, работа страдания (поскольку работа («*travail*» > «*tripalium*») этимологически означает орудие пытки). Это не лекарство, не то, с помощью чего вы лечитесь, скорее то, что вы повторяете из книги в книгу» [Stroia and Laurens 2018: 143]. Меланхолия автофикшна — в осознании того, что травматический опыт «отыгрывается» (acts out) в письме, и только в процессе письма его возможно осмыслить, но не избавиться от него.

Интерпретация автофикшна как практики, балансирующая между нерепрезентируемым опытом и попыткой его репрезентировать в письме, восходит к концепциям Мориса Бланшо. Сквозь призму идей Бланшо можно рассматривать многие конститутивные черты автофикшна. Это и поиск «бессобытийного нарратива», «речи, которая не говорит» (*parole non-parlante*) — недаром автофикшн многими признается бессобытийной литературой. Это и философия фрагмента, который перестает быть как осколком прошлого, так и симптомом грядущего целого, но утверждает свою самоценность. Фрагмент у Бланшо становится признаком различения, и это находит параллели в свойственной автофикшну фрагментарной эстетике и в стратегии многократного переписывания жизненного опыта. «[Письмо] расставляет знаки сингулярности (фраг-

менты), из которых можно указать пути, не воссоединяя и не складывая их, но воспринимая их как разделение — разделение пространства», — писал Бланшо [Blanchot 1992: 108]. «Ни один автофикшн не может быть завершен. С каждым новым психоанализом рождается новый автофикшн», — словно бы эхом отзывается на это Дубровский [Dobrovsky 1980: 96].

Наконец, трансгрессия проявляется в осознании связи литературы и смерти. Когда в начале 1990-х годов французский писатель Эрве Гибер опубликовал свою «Трилогию о СПИДе» — незадолго до собственной смерти — для французского общества эта публикация потребовала особой этической настройки. Это была уже не столько практика ретроспективного упорядочивания прожитого опыта, как в классической автобиографии, сколько буквально встреча со смертью и подробное ее документирование. Для читательской аудитории начала 1990-х автофикциональная трилогия Гибера стала сродни запискам из ада, куда писатель был вынужден спуститься и не побоялся обнажить свой опыт, доведя его до пределов чувственности, искренности и уязвимости.

Джон Грегг в монографии «Морис Бланшо и литература трансгрессии» справедливо замечает: «Литературу и жертвоприношение объединяет то, что они оба представляют собой фиктивные подходы к смерти, а драма, которую они воспроизводят, — это встреча со смертью, главной необходимостью которой является не овладение ею, а скорее пассивная нерешительность» [Gregg 1994: 16—17]. В каком-то смысле «экстремальный» опыт автофикшна — будь то «Разбитая книга» Сержа Дубровского или автофикциональная трилогия Эрве Гибера — являются вариантами жертвоприношения в литературном мире. Писатели берут на себя функцию медиаторов между своим экстремальным опытом и читателем, нарушая при этом принципы ретроспективного взгляда в прошлое. Автофикшн становится направлен на предел, осмыслить который оказывается возможно только в письме. Или, как замечал Филипп Форест, подобная литература «берет смерть за точку отсчета и разворачивает из нее постоянно удаляющийся горизонт некоего будущего» [Forest 2006: 130].

## Заключение: переосмысляя трансгрессию в автофикшне

Таким образом, в научной и критической дискуссии идея о связи автофикшна с трансгрессией возникает не на пустом месте. Несмотря на то, что строгое бинарное противопоставление вымысла и реальности себя исчерпало, автофикшн тем не менее провоцирует пространство литературной нестабильности, перестраивая читательские конвенции и меняя ландшафт литературного рынка.

Примечательным в этом смысле оказалось вхождение автофикшна на русскоязычную литературную сцену. Будучи первоначально воспринят как «легкомысленный жанр», интересный лишь для особых страт читательской аудитории, автофикшн одновременно заявляет о себе как об одной из ведущих литературных практик, для разговора о которой требуется особый вокабуляр. Вместо привычного измерения литературного текста в терминах «художественности», автофикшн требует особого языка описания, в котором ключевыми словами оказываются «эмпатия», «травма», «опыт», «свидетельство» или «аутентичность».

Автофикшн утверждает себя как литературная практика переосмысления границ — не только, впрочем, между жанрами автобиографии и романа, но также между «я» и «Другим(и)», между различными версиями «Я», между прожитым опытом и опытом письма, между репрезентируемым и не-репрезентируемым. В каком-то смысле, этот процесс оказывается глубинно связан с расширением и переопределением идеи литературы — с ее тяготением к перформативности, экспансией в новые медиа и с утверждением ее новых политических, этических и социальных задач.

## Библиография / References

- [Васякина 2021] — *Васякина О.* Рана. М.: Новое литературное обозрение, 2021.  
(*Vasyakina O.* Rana. Moscow, 2021.)
- [Муравьева 2023] — *Муравьева Л.* Критика и вымысел: Опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 65—85.  
(*Muravieva L.* Kritika i vymysel: Opyt avtofikhshna. Serzh Dubrovskij i Rejmon Federman // *Voprosy Literature*. 2023. No 1. P. 65—85.)
- [Муравьева 2025] — *Муравьева Л.* Автофикшн в надежде на эмпатию: эссе // Новое литературное обозрение. 2025, готовится к публикации.  
(*Muravieva L.* Avtofikhshn v nadezhde na empatiyu: esse // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2025, is being prepared for publication.)
- [Эрно 2021] — *Эрно А.* Событие / Пер. с фр. М. Красовицкой. М.: No Kidding Press, 2021.  
(*Ernaux A.* L'évènement. Moscow, 2021. — In Russ.)
- [Эрно 2008] — *Эрно А.* Годы / Пер. с фр. А. Беляк. М.: Эксмо, 2008.  
(*Ernaux A.* Les Années. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Blanchot 1992] — *Blanchot M.* Le pas au-delà. Paris: Gallimard, 1992.
- [Caruth 1996] — *Caruth C.* Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- [Couser 2012] — *Couser G.T.* Memoir's Ethics // *Memoir: An Introduction* / Ed. by G.T. Couser. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 2012. P. 79—107.
- [Darrieussecq 1996] — *Darrieussecq M.* L'autofiction, un genre pas sérieux // *Poétique*. 1996. No. 107. P. 372—373.
- [Darrieussecq 2010] — *Darrieussecq M.* La fiction à la première personne ou l'écriture immorale // *Autofiction(s)* / Ed. by C. Burgelin et al. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010. P. 507—525.
- [Dubrovsky 1977] — *Dubrovsky S.* Fils. Paris: Galilée, 1977.
- [Dubrovsky 1980] — *Dubrovsky S.* Autobiographie/Vérité/Psychanalyse // *L'Esprit Créateur*. Autobiography in 20<sup>th</sup> Century French Literature. 1980. Vol. 20. No. 3. P. 87—97.
- [Dubrovsky 2012 (1989)] — *Dubrovsky S.* Le livre brisé. Paris: Grasset, 2012.
- [Eakin 2004] — *Eakin J.P.* The Ethics of Life Writing. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004.
- [Eakin 2008] — *Eakin J.P.* Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2008.
- [Edwards 2018] — *Edwards N.* Autofiction and the Law: Legal Scandals in Contemporary French Literature // *Contemporary French and Francophone Studies*. 2018. Vol. 22. No. 1. P. 6—14.
- [Ernaux 1993] — *Ernaux A.* Vers un je transpersonnel // *Autofiction et Cie* / Ed. by S. Dubrovsky et al. Nanterre: Université Paris X, 1993. P. 219—221.
- [Ernaux 2013] — *Ernaux A.* Entretien avec M. Cornier, dans *Retour à Yvetot*. Paris: Éd. du Mauconduit, 2013. P. 56—67.
- [Ferguson 2021] — *Ferguson S.* Autofiction: Writing Lives // *The Cambridge History of the Novel in French* / Ed. by A. Watt. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 671—687.
- [Forest 2006] — *Forest P.* Le roman, le réel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.
- [Forest 2020] — *Forest P.* Bataille nous encourage à ôter nos muselières: Propos recueillis par Victorine de Oliveira // *Philosophie magazine*. 2020. 28 octobre (<https://www.philomag.com/articles/philippe-forest-bataille-nous-encourage-oter-nos-muselières> (accessed: 12.03.2024)).
- [Foucault 2001(1963)] — *Foucault M.* Préface à la transgression // *Critique*. 1963. Août-septembre. No. 195—196: Hommage à G. Bataille. P. 751—769.

- [Genette 2004 (1991)] — *Genette G.* Fiction et diction. Paris: Seuil, 2004.
- [Genon 2007] — *Genon A.* Les coulisses de l'autofiction // *Acta fabula*. 2007. Mai-Juin. Vol. 8. N° 3 (<http://www.fabula.org/revue/document3146.php> (accessed: 06.10.2024)).
- [Gilmore 2001] — *Gilmore L.* The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- [Gregg 1994] — *Gregg J.W.* Maurice Blanchot and the literature of transgression. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- [Grell 2014] — *Grell I.* Autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.
- [Gronemann 2019] — *Gronemann C.* Autofiction // *Handbook of Autobiography/Autofiction* / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. Berlin. Boston: De Gruyter, 2019. P. 241—246.
- [Guibert 1981] — *Guibert H.* L'Image fantôme. Paris: Minuit, 1981.
- [Hoby 2014] — *Hoby H.* Karl Ove Knausgaard: Norway's Proust and a life laid painfully bare // *The Guardian*. 2014. 1 March (<https://www.theguardian.com/theobserver/2014/mar/01/karl-ove-knausgaard-norway-proust-profile> (accessed: 01.10.2024)).
- [Iversen 2020] — *Iversen S.* Transgressive Narration: The Case of Autofiction // *Narrative factuality: a handbook* / Ed. by M. Fludernik & M.-L. Ryan. Berlin: De Gruyter, 2020. P. 555—564.
- [Kortals Altes 2014] — *Kortals Altes L.* Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- [Laurens 2010a] — *Laurens C.* Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou // *Autofiction(s)* / Ed. by C. Burgelin et al. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010. P. 495—506. (First publication: *Laurens C.* Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou // *La Revue littéraire*. 2007. No. 32. P. 1—14.)
- [Laurens 2010b] — *Laurens C.* Qui dit ça? // *Autofiction(s)* / Ed. by C. Burgelin et al. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010. P. 25—34.
- [Laurens 2018] — *Laurens C.* Ecrire le désir // *Les enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle* / Textes réunis et présentés par I. Grell. Louvain-la-Neuve: EME, 2018. P. 63—70.
- [Nourissier 1993] — *Nourissier F.* Monsieur Haine // *Autofiction & Cie* / Ed. by S. Doubrovsky, et al. Nanterre: Université Paris X, 1993. P. 223—226.
- [Ott 2023] — *Ott C.* Autofiction, quel scandale! // *Autofiction(s) et scandale* / Ed. by C. Jacobi, C. Ott, L. Schönwälder. München: AVM, 2021. P. 5—20.
- [Sapiro 2013] — *Sapiro G.* Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l'autofiction // *Revue critique de fixions française contemporaine*. 2013. No. 6 (<http://journals.openedition.org/fixxion/8090> (accessed: 24.08.2023)).
- [Schönwälder 2021] — *Schönwälder L.* Le scandale de l'autofiction: réflexions autour d'un genre controversé // *Autofiction(s) et scandale* / Ed. by C. Jacobi, C. Ott, L. Schönwälder. München: AVM, 2021. P. 21—35.
- [Sinno 2023] — *Sinno N.* Le triste tigre. Paris: P.O.L., 2023.
- [Stroia and Laurens 2018] — *Stroia A., Laurens C.* Camille Laurens, l'écriture Depuis Soi // *Dalhousie French Studies*. 2018. Vol. 112. P. 141—149 (<https://www.jstor.org/stable/45172532?seq=1> (accessed: 06.10.2024)).