

Лариса Муравьева

Автофикшн в надежде на эмпатию

Larissa Muravieva

Autofiction in the Hope of Empathy

Лариса Муравьева

Университет Гренобль-Альпы; исследовательница, кандидат филологических наук
larissa.muravieva@gmail.com.

Larissa Muravieva

PhD; Researcher, Grenoble Alpes University
larissa.muravieva@gmail.com.

Ключевые слова: автофикшн, эмпатия, этический поворот, нарратив, неопосредованность

Keywords: autofiction, empathy, ethical turn, narrative, immediacy

УДК: 82.0 + 7.013 + 82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_250

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

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_250

Статья отталкивается от изучения рецепции автофикшна в русскоязычной критике и рассматривает этот жанр в контексте «этического поворота» в литературоведении. Автофикшн понимается как современный литературный феномен, направленный на отображение аутентичного, часто травматического опыта. Автор уделяет внимание нарративным стратегиям автофикшна, особенно его перформативным аспектам, связанным с проработкой травмы через письмо. Важное значение в понимании автофикшна приобретает категория литературной эмпатии. В статье изучается специфика формирования нарративной эмпатии в автофикшне, которая обусловлена особыми способами построения нарративной интриги, созданием эффекта неопосредованности эмоций и отказом от традиционных автобиографических форм репрезентации.

The article originates from the reception of autofiction in Russian-language criticism and examines this genre in the context of the «ethical turn» in literary studies. Autofiction is viewed as a modern literary phenomenon focused on depicting authentic, often traumatic experiences. The author highlights the narrative strategies of autofiction, particularly its performative aspects, which involve working through trauma via writing. The concept of literary empathy plays a crucial role in understanding autofiction. The article explores how narrative empathy is formed in autofiction, emphasizing the distinctive methods of constructing narrative intrigue, creating the effect of unmediated emotions, and rejecting traditional autobiographical forms of representation.

О рецепции автофикшна в русскоязычной среде

Во время круглого стола «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве»¹ возникла примечательная дискуссия. Одна из выступающих, литературная критикесса Наталья Ломыкина сравнивала два недавно вышедших на русском языке текста: «Голод. Нетолстый роман» Светланы Павловой (2023) и «Хорею» Марины Кочан (2023). По мнению докладчицы, автофикшн, продукт литературных мастерских и школ творческого письма, должен проходить строгую редакторскую проверку. Основанный на прожитом опыте, то есть сыром и неоформленном материале, автофикшн

1 Я благодарю всех участников и участниц круглого стола «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве» (24 февраля 2024 года, МГУ) за высказанные идеи, ставшие ценным источником для размышлений и стимулом к написанию данной статьи.

якобы нуждается в хорошем литературном оформлении, ответственность за которое должна взять сильная редакторская рука. Удачный тому пример, по словам выступающей, то, что произошло с «Голодом» Павловой: текстом одновременно содержательным и нарративно оформленным, однако о «Хорее» Кочан этого сказать нельзя. Этот текст слишком сильно фокусируется на проработке травмы, чтобы стать «настоящей литературой». По словам Ломыкиной, «молодых авторов, желающих писать автофикшн, достаточно много... но редактор должен вовремя остановить автора, сказать ему “стоп” и превратить вот этот поток сознания и свою исповедальную прозу с проработкой травмы... в художественное произведение»².

Сравниваемые тексты действительно разные, хотя тематически их можно объединить по принципу принадлежности к *literature of care*³: литературе заботы. Первый текст рассказывает о борьбе с пищевой зависимостью, второй – о страхе оказаться носителем генетического заболевания. Вместе с тем нарративные стратегии, преломляющие прожитый опыт в письмо, у текстов совершенно разные. «Голод» Светланы Павловой удовлетворяет структурным принципам волшебной сказки по Проппу: главная героиня, которую зовут Лена (нарушение критериев автобиографического пакта по Филиппу Лежюну⁴), борется с расстройством пищевого поведения. Нарративная структура романа геометрически четкая: героине противопоставлен противник (ее пищевая зависимость), нарративная интрига скрепляется ожиданием развязки, на неожиданный финал работает прием ненадежной наррации. При этом героиня Лена борется не столько с абстрактным метафизическим злом в виде болезни, сколько со стереотипами красоты, навязанными современным капиталистическим обществом. Обращение к телесности с описанием булимических приступов и рвоты, разглядывания себя в зеркало и чередования диет, спорта, тренировок и пищевых срывов становится частью «классически» организованной нарративной репрезентации. Признаков «травматического нарратива» в этом тексте немного: повествование выстроено линейно, нет акцента на аутентичности опыта, а прием нарративной ненадежности подрывает пакт доверия. Перелом происходит только в самом конце романа: сидя на кухне доставшейся ей по наследству астраханской квартиры и поедая бабушкины соленые огурцы, героиня заявляет о том, что не хочет быть хорошим писателем и заканчивает текст нарочитым литературным штампом:

- 2 Ломыкина Н. Публикация и продвижение автобиографического творчества: как издатели работают с новыми жанрами: Доклад на круглом столе «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве». МГУ. 2024. 24 февр. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uahpy-4FeU8>).
- 3 «Литература заботы» — концепция в литературоведении, подчеркивающая аспекты заботы, эмпатии и уязвимости и способы их репрезентации в литературе. Она связана с более широкими общественными и философскими движениями и восходит к моральной теории, которая ставит заботу о других в приоритет при принятии этических решений. Концепция «литературы заботы» возникла относительно недавно, получив широкое распространение в начале XXI века, однако она черпает свои истоки в работах 1980-х годов, в частности Кэрол Гиллиган или Нел Ноддингс. В настоящее время, как отмечает Александр Жефен, теории заботы постепенно заняли место экзистенциализма и феноменологии дарения в качестве основной этической философии литературы (*Gefen A. Réparer le monde la littérature française face au XXI^e siècle. Paris: Éditions Corti, 2017. P. 151*).
- 4 Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Хороший писатель никогда не завершит книгу словами «соль жизни». Это неуместный пафос, это чрезмерная патетика, это, в конце концов, банальщина и штамп. Но, честное слово, совершенно неважно, какой я писатель, если там, на кухне, действительно повсюду была она — жизни соль⁵.

Несмотря на кажущуюся откровенность, финал «Голода» тем не менее можно прочитывать и как прием. Попытка придать авторскому голосу аутентичное звучание в финале не опровергает, а лишь подтверждает всю предыдущую нарративную риторику, в котором эмоции рассчитаны и соотнесены с композиционными частями текста, а письмо со своими законами управляет прожитым опытом.

Обратные отношения выстраиваются в «Хоре» Марины Кочан: здесь не письмо управляет опытом, а опыт — письмом. Автобиографическая героиня подозревает у себя генетическое заболевание, которое могло ей передаться по наследству от отца, и решает сделать генетический тест. Ожидание результатов перемежается воспоминаниями о детстве; личная травма, связанная с тяжелыми семейными отношениями и со смертью отца, трансформируется в культурную травму: сложные семейные отношения оказываются взаимосвязаны с катастрофой в Чернобыле, и для того, чтобы распутать клубок травматических повторений, героине приходится предпринять путешествие в прошлое своей семьи. Хорея Гентингтона, болезнь, от которой умер отец автобиографической героини, становится метафорой письма:

Мое письмо — неровный сбивчивый танец. Я танцую и падаю, поднимаюсь и ищу в сумерках своей памяти, на что бы мне опереться. Мое письмо — это хорея, потому что хорея — это состояние моей семьи, отрывистые, беспорядочные, хаотичные движения, попытки склеить то, что еще можно, соединить черепки, которые подходят друг другу⁶.

Автофикшн Кочан строится по совсем иным нарративным законам, нежели «Голод» Павловой: нарративная интрига, с которой начинается текст, разрешается не в финале, а в середине, однако принцип этого текста не сводится к одному лишь развязыванию нарративной интриги. Задача этого автофикшна, как и многих других автофикциональных текстов, перформативная: энактивировать⁷ опыт, пробудить воспоминания и переосмыслить их в процессе письма. И, кажется, именно этот принцип ставится под сомнение Натальей Ломыкиной:

Если бы Марина Кочан остановилась в этой точке и описала страх беременной женщины, волнующейся за здоровье своего будущего ребенка, это было бы тем

5 Павлова С. Голод: нетолстый роман. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. С. 117.

6 Кочан М. Хорея. СПб.: Polyandria NoAge, 2023. С. 170–171.

7 Энактивировать (от англ. *to enact*) — «вводить в бытие через действие», «осуществлять через участие». В рамках энактивистского подхода термин используется в значении не просто «реагировать» на мир, но активно формировать его опытное содержание в результате взаимодействия с ним. В отличие от классических когнитивных наук, опирающихся на репрезентационный подход, энактивизм предлагает понимать познание не как форму представления заранее существующего мира, но как активное со-творчество мира через телесный опыт. См.: *Caracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin: De Gruyter, 2014; *Varela F.J., Thompson E., Rosch E. The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

самым удачным автофикциональным текстом, когда твой личный опыт он легко понятен большому количеству читателей, это такой работающий страх, выводящий факт одного художественного произведения на уровень такого явления. Но Марина Кочан на этом не остановилась, она ушла в литературу травмы... и на мой взгляд, текст совершенно развалился, он размазался, растеся, знаете, как яйцо по сковородке, и не вышло никакой глазуньи, и не вышло никакого омлета, в общем, вышла какая-то ерунда. И мне кажется, задача издателя — хорошо представлять, как устроен автофикшн-текст, чего мы ждем от такого текста и как мы рассчитываем работать с читателем⁸.

Нельзя не согласиться с тем, что задача издателя (и не только) — «хорошо представлять, как устроен автофикшн-текст». Однако в современной русскоязычной среде это представление пока еще находится в стадии становления, несмотря на популярность жанра. На это указывает и то обстоятельство, что автофикшн пытаются загнать в строгие рамки классической нарративной репрезентации, измерить его критерием принадлежности к «художественной литературе» и избавиться от «проработки травмы». Примечательно, что автофикшн как глобальная литературная практика не вписывается ни в один из этих критериев — подробнее об этом я рассуждаю в следующем разделе статьи. На негативной реакции критиков также сказывается отсутствие теоретической традиции изучения автофикшна в русскоязычной академии. Достаточно вспомнить высказывание Бориса Куприянова о том, что «автофикшн не нужен»⁹, поскольку он «сводит литературу к одной функции», тезис Павла Басинского о том, что «тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы»¹⁰, или критерии литературной премии «Ясная Поляна»:

Церемония продолжается, члены жюри комментируют свой выбор. Павел Басинский хвалит «Голод» Светланы Павловой вопреки тому, что ему (цитата) надоела литература травмы. Алексей Варламов хвалит «Полунощницу» Нади Алексеевой за то, что это не автофикшн¹¹.

Эта точка зрения демонстрирует полемику, связанную с рецепцией автофикшна в русскоязычной среде. Появившись сравнительно недавно, автофикшн не выработал конвенции чтения и критики. Кроме того, вопрос отношения к автофикшну приобретает черты идеологического противостояния: он воспринимается как феномен, ассоциирующийся с либеральной культурной продукцией, которая не вписывается в рамки официального литературного дискурса. В этом контексте эмпатия становится ключевым элементом полемики вокруг автофикшна с его акцентом на уязвимости, виктимности, интимных или маргинальных сюжетах. Важно отметить, что отсутствие эмпатии со стороны не только читателей, но и консервативной критики маскируется упреками в якобы низких эстетических качествах или несоответствии принципам «высокой литературы».

8 Ломыкина Н. Публикация и продвижение автобиографического творчества...

9 Куприянов Б. Почему автофикшн не нужен // Горький. 2022. 17 февр. (URL: <https://gorky.media/context/pochemu-avtofikshn-ne-nuzhen/>).

10 Басинский П. Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы // Российская газета. 2022. 20 февр. (URL: <https://rg.ru/2022/02/20/basinskij-totalnaia-pobeda-zhanra-avtofikshn-budet-oznachat-smert-literatury.html>).

11 Телеграм-канал «Книги на поляне». 2024. 7 сент. (URL: <https://t.me/yppremiaru>).

Описанный выше доклад указывает на коллизию двух способов интерпретации автофикциональной литературы. С точки зрения литературных функций эта коллизия сводится к давним спорам об ангажированности или неангажированности литературных практик. В аспекте рецепции она связана с противостоянием эмпатического и дистанцированного режимов чтения. Дело не только в том, что тексты Павловой и Кочан абсолютно разные, и если их и можно отнести к автофикшну (жанру, у которого в настоящий момент не существует четкого определения ни в русскоязычной, ни во французской, ни в англоязычной критике), то уж точно к различным его подвидам. Дело еще и в том, что критерии оценки автофикшна лежат в совершенно разных плоскостях. С одной стороны, к автофикшну можно подходить с позиций «чистой литературы», *l'art pour l'art*, с другой — с позиций «литературы воздействия»¹², реализующей не только эстетические, но также этические и политические функции. В первом случае критерием оценки автофикшна окажется его «художественная составляющая», включая и ту самую нарративную продуманность, которой недостает в «Хорее» и с избытком хватает в «Голоде». Во втором — опора на аутентичность прожитого опыта, зачастую травматического, и реализация перформативных функций письма. Несмотря на то, что оба подхода не отменяют друг друга, для полноценного понимания эстетики автофикшна оказывается релевантным представление о том, что она конституируется особыми факторами и является производной от выработанных за последние полвека в мировой литературе практиками письма о пережитом опыте. Огромную роль в утверждении новой эстетики играет категория *литературной эмпатии*.

В настоящей статье я предпринимаю попытку показать, что нарративные стратегии автофикшна отклоняются от традиционной катарсической структуры, делая установку на репрезентацию аутентичного травматического опыта. Они включают в себя *ожидание эмпатии* со стороны реципиента, и это отражается не только на выборе тематического материала, но и на способах рассказа о нем.

Что мы понимаем под автофикшном?

Поворот к аутентичности

Автофикшн — жанр, ускользающий от однозначного определения, но формирующий тенденции современного мирового книжного рынка, — оказался тесным образом связан с «этическим поворотом» в литературоведении¹³. Автофикшн долгое время развивался во Франции, однако интернационализация этого литературного явления с 2000-х годов привела к тому, что жанр стал восприниматься как пространство художественного исследования важнейших

12 Gefen A. L'idée de littérature: de l'art pour l'art aux écritures d'intervention. Paris: Éditions Corti, 2021.

13 См.: Buell L. In Pursuit of Ethics // Introduction. Ethics and Literary Study, coordinated by Buell, special issue of PMLA. 1999. Vol. 114. № 1. P. 7–19, Liang I. Introduction: The Ethical Turn Revisited // Concentric: Literary and Cultural Studies. 2020. Vol. 46 (2) (doi: 10.6240/concentric.lit.202009_46(2).0001).

проблемных зон для литературной этики: соотношения вымышленного и фактического, своего и чужого опыта, конструирование проблемы инаковости (*alterity*) и т.д.¹⁴ Автофикшн в глобальном масштабе заявил о себе не столько как об экспериментальной литературной практике, смешивающей автобиографию с романом, а личный опыт — с самоисследованием, сколько о попытке найти новые способы не просто репрезентации, но и энактивации прожитого опыта в процессе письма. Это сказалось как на нарративных особенностях автофикциональных текстов, так и на их политических, этических и перформативных функциях.

Не будет преувеличением заявить, что автофикшн не стремится быть «художественной литературой»: на этом зачастую иронично сходятся и сами авторы, и теоретики. «Это же автофикшн, низкий жанр, тут все просто», — говорит Дмитрий Гаричев о своем «Lakinsk Project»¹⁵, а литературовед Доминик Рабате отзываясь о романах Патрика Модiano: «слава Богу, это не автофикшн»¹⁶. Действительно, один из парадоксов этого жанра — совмещение высокого и низкого регистров литературы, авторефлексивная и порой самоироничная дистанция по отношению к созданным текстам. Однако за этим отказом от принадлежности к «высокой литературе» стоит важное политическое измерение жанра: автофикшн реализует установку на демократичность этой формы письма. Еще Серж Дубровский замечал, что не нужно родиться Руссо или генералом де Голлем, чтобы начать писать автофикшн¹⁷. Последующие поколения автофикционалистов лишь упрочили этот отказ от элитизма. Но в то время как первые представители жанра если и не были фигурами уровня де Голля, то тем не менее были связаны с интеллектуальной элитой (Серж Дубровский, Реймон Федерман, Жорж Перек, Ежи Косинский, Маргерит Дюрас, Эрве Гибер и др.), для последующих поколений автофикционалистов порог вхождения в текст стал определяться личной травмой и желанием о ней написать.

14 О взаимосвязи автофикшна с этическим поворотом см.: Effe A., Lawlor H. Rethinking Autofiction as a Global Practice: Trajectories of Anglophone Criticism from 2000 to 2020 // A/b: Auto/Biography Studies. 2024. Vol. 0 (0). P. 1–33 (doi.org/10.1080/08989575.2024.2330955).

15 Гаричев Д. Отрывок из романа «Lakinsk project» и ответы на вопросы «Флагов» // Флаги. 2022. 19 нояб. (URL: <https://flagi.media/piece/470>).

16 Цитата полностью: «<*Dora Bruder* est> un texte qui n'est absolument pas un roman (encore moins, Dieu soit loué, une autofiction)» («<“Дора Брюдер”> — это текст, который совершенно точно не является романом (и тем более, слава Богу, не автофикшном)» (*Rabaté D. Figures de la disparition dans le roman contemporain // Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine / Ed. by W. Asholt & M. Dambre. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. P. 67–75*).

17 В автофикшне «Разбитая книга», получившем премию Медичи, Дубровский высмеивает в автобиографии ее элитистские качества: «Автобиография — жанр не демократичный: это заповедник, закрытый клуб, завидная привилегия. Предусмотренная для важных людей этого мира, великих писателей, капитанов армий и промышленников. Для вождей, лидеров, гигантов, магнатов. Я — карлик. Застенчивый парень, обычный препод. Не пророк. В ловушке блеклого существования: оно стирает меня. *Великий-человек-в-конце-жизни-и-в-прекрасном-стиле*. Не могу примерить этот статус. Я достаточно стар. Но автобиография не зарабатывается возрастом. Я НЕ ИМЕЮ НА НЕЕ ПРАВА. Я не член клуба, мне отказано во входе. МОЯ ЖИЗНЬ НИКОМУ НЕ ИНТЕРЕСНА. Факт. Неизбежность» (*Doubrovsky S. Le livre brisé. Paris: Grasset, 1989. P. 317*).

Автофикшн обиходно трактуется как жанр, нарушающий законы «автобиографического пакта»¹⁸ и смешивающий реальные и вымышленные события, рассказанные от первого лица. По определению Клаудии Гронеманн, «автофикшн претендует на то, чтобы быть одновременно вымышленным и автобиографическим, и таким образом представляет собой парадокс в традиционном понимании жанра»¹⁹. Или, как пишет Изабель Грелль, «автофикшн славится своей гибридностью и игрой с истиной»²⁰. Такая интерпретация восходит к противоречивому определению, вытекающему из амбивалентного неологизма Сержа Дубровского: *auto + fiction*. За последние полвека появилось множество попыток дать исчерпывающие определения автофикшна, строго отграничить его как от автобиографии, «через критику которой автофикшн себя утверждает»²¹, или постмодернистского романа, чьи нарративные стратегии он заимствует, так и от сопутствующих ему гибридных жанров. Были предприняты попытки написать хронологию автофикшна, либо восходящую к античной литературе (Венсан Колонна считает, что первый автофикшн принадлежит перу Лукиана Самосатского²²), либо утверждающую за этим жанром характер экспериментальной новизны (Филипп Гаспарини называет автофикшн «радикально новым литературным феноменом»²³). Широкое распространение автофикшна не только во франкоязычном, но и иных национальных контекстах поставило вопрос о существовании различных вариантов автофикшна, а вместо попыток дать автофикшну обобщающую дефиницию литературоведы сместили фокус на выявление признаков широкой палитры «автофикциональности». Так, во введении к коллективной монографии «The Autofictional» (2023) Александра Эффе и Ханни Лоулор предлагают заменить термин *autofiction* прилагательным *the autofictional*, чтобы придать термину большую гибкость и позволить ему вместить в себя жанровые и медиальные версии автофикшна, которые ускользают от обобщающего определения²⁴.

Вместе с тем эта неопределенность связана не только с существованием множества автофикциональных практик, но и с тем, что автофикшн попал в ловушку самодефиниций: каждый автор, пишущий автофикшн, пытается объяснять значение термина по-своему. Еще Серж Дубровский сразу после публикации своего первого автофикшна «Fils» (1977) написал ряд критических статей, объясняющий суть феномена²⁵. Эту традицию подхватили и другие писатели и писательницы автофикшна, пытаясь проинтерпретировать или объяснить свои тексты. Однако их желание подчеркнуть в своих литературных опытах новизну

18 Lejeune P. Le pacte autobiographique.

19 Gronemann C. Autofiction // Handbook of Autobiography/Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf, M. Walter de Gruyter. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P. 241.

20 Grell I. Autofiction. Paris: Armand Colin, 2014. P. 99.

21 Gasparini P. Poétiques du je: Du roman autobiographique à l'autofiction. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2016. P. 191.

22 Colonna V. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989; Colonna V. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Paris: Tristram, 2004.

23 Gasparini P. Poétiques du je. P. 192.

24 Effe A., Lawlor H. The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. Springer Nature: Palgrave Studies in Life Writing, 2023. P. 3.

25 См.: Doubrovsky S. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse // L'Esprit Créateur. 1980. Vol. 20. № 3 (Autobiography in 20th-Century French Literature). P. 87–97; Doubrovsky S. L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse // Cahiers Confrontation. 1979. № 1. P. 165–201.

и экспериментальный характер привели к тому, что единой теории или школы автофикшна не сложилось: автофикциональная критика развивалась одновременно по множеству разных траекторий, в то время как сами тексты — даже те, которые выявляли в себе схожие жанровые стратегии и черты, — пытались друг от друга дистанцироваться. Известно, в частности, что Анни Эрно или Филипп Форест утверждают, что не пишут автофикшн, предлагая вместо этого собственные жанровые неологизмы («автосоциобиография»²⁶ или «роман Себя»²⁷). Отказ обусловлен накопившимся в постмодернистской культуре скепсисом по отношению к вымыслу и нежеланием ассоциировать свои тексты, основанные на личном опыте, с художественным воображением. Так, для Анни Эрно этот «отказ от вымысла и автофикшна» носит политический характер, будучи связан с желанием «письма как поиска реального» и необходимостью расположить его «между литературой, социологией и историей»²⁸.

Проблема *вымысла* (*fiction*) стала камнем преткновения в теории автофикшна с самого начала появления этого концепта. Однако в критике последнего времени все чаще звучат мысли о необходимости пересмотра этого понятия применительно к автофикциональным текстам. С одной стороны, это поддерживается «психоаналитическим подходом» к автофикшну: *fiction* следует понимать не как «вымысел», а как особую риторическую и/или нарративную стратегию оформления психического опыта в письме. Еще Серж Дубровский, создатель неологизма «автофикшн», утверждал, что он пишет «вымысел строго достоверных событий и фактов» (*fiction d'événements et de faits strictement réels*)²⁹. Особой ролью отец автофикшна наделял оформление опыта, осмысленного в результате психоанализа, в письме, для чего и использовал слово *fiction* (восходящее к латинскому корню со значением «оформления» или «придания формы»)³⁰.

С другой стороны, *fiction* может пониматься не просто как дискурсивное оформление опыта, но и как единственно возможный способ рассказа о травме. Представляется, что эти идеи восходят к работам Кэти Карут, которая одной из первых предложила понимать вымысел как стратегию выражения травматического опыта³¹. Значительное количество работ по литературным теориям травмы развивают это предположение: от Майкла Ротберга до Энн Уайтхэд³². Вымысел — это способ отклонения от конвенциональной нарративной формы, способное передавать травматические события. По мнению Мард-

26 Примечательно, что после присуждения Анни Эрно Нобелевской премии в 2022 году критическая дискуссия вновь стала ассоциировать тексты писательницы с автофикшном. Произошло это, как представляется, по причине глобализации концепта «автофикшн» и приобретения им характера зонтичного термина для любых современных экспериментальных автобиографических практик.

27 Forest P., Gauguin C. Les romans du Je. Nantes: Pleins feux, 2001; Forest P. Le roman, le reel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.

28 Ernaux A. L'écriture comme un couteau: entretien avec F.-Y. Jeannet. Paris: Stock, 2002.

29 Doubrovsky S. Fils. Paris: Galilée, 1977.

30 Муравьева Л. Критика и вымысел: Опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 53.

31 Caruth C. Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

32 Rothberg M. Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000; Whitehead A. Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

жори Вортингтон, вымысел — это «мембрана» между автором и персонажем автофикшна, которая позволяет ему, при сохранении аутентичности и подлинности, тем не менее выстраивать защитную дистанцию между опытом и письмом³³. Иными словами, в автофикшне «вымышленная часть» обладает защитным механизмом, оберегающим автора от невыразимости его травматического опыта. Одновременно *fiction* становится инструментом по пересборке расщепленной идентичности в письме, возможностью сконструировать новое «я». По словам французской писательницы Катрин Кюссе:

Автофикшн — это не точность фактов, потому что при написании иногда требуется конденсация фактов, чтобы избежать повторений, а также потому, что сама память ненадежна. Но автор автофикшна заключает договор с самим собой — не лгать, не выдумывать ради вымысла, а быть максимально честным и заходить как можно дальше в поисках правды³⁴.

В современных автофикшн-текстах акцент с проблематики соотношения вымысла и факта смещается на проблему аутентичности. Одними из первых эту проблематику затронули французские писательницы: известный скандал, разгоревшийся в 2007 году между писательницами Камий Лоранс и Мари Дарьесек, поставил вопрос о значимости аутентичного проживания опыта для возможности затем рассказывать о нем от первого лица. В ходе этого скандала Камий Лоранс, написавшая автофикшн о смерти своего новорожденного сына, обвинила Мари Дарьесек, издавшую роман «на тему смерти ребенка», в «психическом плагиате». Аргумент Лоранс заключался в том, что близость этих двух сюжетов и использование схожих метафор и риторических фигур указывает на факт того, что Дарьесек «вдохновилась» чужим опытом и написала по его мотивам «вымысел от первого лица». Однако сам культурный и исторический контекст современности накладывает этические ограничения на подобные литературные эксперименты: писать о травме от первого лица можно, если ты действительно ее пережил, в то время как «работа воображения» на травматическую тему свидетельствует об апроприации чужого опыта³⁵. Этот скандал не просто затронул важные вопросы в свете «этического поворота», но и отразил изменение вектора в глобальном автофикшне. Современный автофикшн в меньшей степени тяготеет к гибридности и намеренной игре с жанровыми конвенциями и в большей — к достоверной репрезентации прожитого опыта. Но в то время как поворот к аутентичности в западном автофикшне является одним из возможных путей его развития, в русскоязычном варианте жанра он является определяющим. Автофикшн определяется достоверностью, свидетельскими функциями, подлинностью жизненного материала. Примером является, в частности, высказывание Светланы Олонцевой: писательница отказывается считать свой текст «Дислексия» (2023) автофикшном по причине использования в нем вымышленных элементов:

33 Worthington M. The Story of «Me»: Contemporary American Autofiction. Nebraska: UNP, 2018. P. 127.

34 Cusset C. The Limits of Autofiction // Conference presentation. 2012. P. 2 (URL: <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>).

35 См.: Муравьева Л. Отказ от репрезентации: экзотификшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. № 7 (2). С. 134–149.

Я не могу назвать роман автофикшеном. Это все же художественная переработка моего опыта. В основе лежат реальные события, я писала про себя, в тексте мои будни, мои события, мои уроки, мои тревоги, страхи, но по ходу написания появлялось что-то, чего во мне не было, оно принадлежало только героине. У нас с ней много несовпадений. Мой текст — поэтизированное восприятие реальных событий, не рассказ свидетеля³⁶.

Хотя это понимание автофикшна как «рассказа свидетеля» полностью противоречит его обиходному определению, высказывание Олонцевой можно рассматривать как симптом, показывающий изменение жанровых характеристик. Если в 1980–1990-е годы акцент ставился на смешении «вымысла и факта», то в настоящее время он падает на аутентичность и свидетельство.

Аутентичность не равна фактографичности: в автофикшне аутентичность отсылает к эмоционально-этическому ощущению причастности к прожитому опыту и субъективности его представления³⁷. Вместо того чтобы в постмодернистском духе стирать границу между вымыслом и реальностью, современный автофикшн совпадает с культурным и философским стремлением к «верности себе»³⁸. Будучи частью более широкого «документального поворота», он представляет субъективный опыт как этически и эмоционально достоверный. Это стремление к аутентичности не отрицает сконструированность нарратива, но переосмысляет ее: нарратив становится способом оформить прожитый опыт в письме. Ценность опыта определяется не фактографической точностью, а этическим, эмоциональным и экзистенциальным ощущением подлинности. Смещение акцента с реальности событий на «реальность чувств» позволяет добавить нюанс к определению автофикшна. Автофикшн — это нарративизация прожитого аутентичного, зачастую травматического, опыта, предполагающая создание иллюзии искренности с читателем и выполняющая свидетельские функции. Специфика автофикшна состоит не только в том, что он намеренно стирает границы между реальными событиями и вымыслом, а в том, что он калибрует эмоциональный опыт за счет особых нарративных стратегий.

Автофикшн в свете этического поворота

В 2017 году вышла книга французского литературоведа Александра Жефена «Исправление мира: французская литература перед лицом XXI столетия» (*Réparer le monde: la littérature française face au XXI siècle*). В ней он изучает последствия этического поворота в литературоведении, выделившие в литературе те качества, которые исследователь называет «транзитивными». Транзитивность литературы — в ее способности участвовать в общественном моральном

36 Кузмина Ю. Это был мой способ выжить. Интервью со Светланой Олонцевой // NoAge. 2023. 13 нояб. (URL: https://polyandria.ru/noage/articles/eto_byl_moy_sposob_vyzhit_intervyu_so_svetlanoy_olontsevoy/); сохранена авторская орфография.

37 В этой статье я не ставлю целью подробное обращение к философским источникам категории аутентичности и ограничиваюсь рассмотрением ее контекстуальной функции — применения в автофикшне.

38 См.: Taylor C. The Ethics of Authenticity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992; Shuttleworth K.M.J. The History and Ethics of Authenticity: Meaning, Freedom, and Modernity. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

действию и реализовывать перформативный потенциал, ранее отодвигавшийся на второй план. Исследуя формы чувствительности литературы к «новой этической и политической доксе», Жефен заявляет о том, что современные литературные практики нуждаются как в особом языке описания, так и в особых режимах чтения. Этот язык описания совпадает с метадискурсом, принятым в современных социогуманитарных и междисциплинарных исследованиях и сопряженным с «этическим поворотом», вдохновленным работами по философии морали и этики (Уэйн Бут, Джозеф Хиллис Миллер, Марта Нуссбаум, Поль Рикер и др.). Литература памяти, письмо о трауре, письмо о болезни, письмо о пережитой травме, обращение к опыту уязвимых групп и их представителей — таковы основные модальности современной литературы, интересующие исследователя в аспекте их этических и политических функций. Согласно Жефену, современная литература о травме обладает терапевтическим потенциалом, письмо и чтение участвуют в процессе (ре)конструкции нарративной идентичности, одна из первичных функций литературы — быть основой для культурной памяти, и т.д.³⁹ Однако одним из центральных понятий в книге Жефена выступает категория *эмпатии*: несмотря на то, что ей посвящена лишь одна (девятая) глава, фактически размышления об эмпатии пронизывают все исследование. Эмпатия — призматический феномен как для «новой этической доксы»⁴⁰, так и для современных практик чтения и интерпретации.

В основе названия книги Жефена лежит концепция, восходящая к принятой в иудаизме концепции «*tikkun olam*» (תיקון עולם) — «исправление мира», которая, «сливаясь с христианским милосердием, принимает в современном мире формы ответственности за социальное действие»⁴¹. Исследование Жефена ставит своей целью подчеркнуть в литературе ее перформативные качества и способность быть «общественно полезной» формой знания. Именно об этих качествах размышляют и теоретики эмпатии, усматривая в ней (пусть и с осторожностью) возможность «просоциального действия». Несмотря на то, что границы этого «просоциального действия» вызывают скепсис у ряда исследователей, литературные критики склонны отмечать, что, «хотя эмпатия сама по себе не приводит к просоциальным действиям, она все же может играть важную подготовительную роль»⁴². Эмоциональный ответ на литературный текст становится, согласно этой концепции, не просто «эстетическим опытом», но и стимулом для социально-поведенческих паттернов читателя.

Обращение Александра Жефена к этой проблематике далеко не случайно. Исследователь, давно разрабатывавший проблему литературной эмпатии и концепта «заботы о себе»⁴³, в «Исправлении мира» кладет эти концепты в основу новой *модели литературы*. Эмпатия становится одной из определяющих идей современных литературных практик. С одной стороны, эту книгу можно рассматривать как сближение французских и англо-американских литературных теорий, с другой — как попытку применения англо-американских исследований (литературные теории травмы, философская этика, энактивизм и т.д.)

39 Gefen A. Réparer le monde la littérature française face au XXI^e siècle. P. 267.

40 Ibid. P. 150.

41 Ibid. P. 258.

42 Zahavi D. Empathy, Alterity, Morality // Empathy and Ethics / Ed. by M. Englander and S. Ferrarello. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2023. P. 502.

43 Gefen A., Vouilloux B. Empathie et esthétique. Paris: Hermann, 2013.

в качестве интерпретационной парадигмы для французских литературных экспериментов начала XXI века. Большую роль в этой книге играют тексты, составляющие поле автофикшна: в корпус попали работы Анни Эрно, Филиппа Фореста, Кристиан Анго, Эрика Шеви́йера, Катрин Кюссе, Хлоэ Делом, Сержа Дубровского, Эрве Гибера, Камий Лоранс и многих других. Однако помимо того, что в исследовании Жефена автофикшн играет значимую роль, нужно также отметить, что и многие другие образцы современной французской литературы, пусть и не относятся напрямую к автофикшну, но соответствуют его этическим и политическим принципам: так, можно вспомнить романы-исследования Эмманюэля Каррэра, Ивана Жаблонка или Патрика Модино, обращающиеся к травматическому опыту Другого и апеллирующие к той же самой логике нарративной эмпатии. Таким образом, автофикшн, возникший во Франции в 1970-х годах, стал символическим началом современного «этического поворота» и лабораторией по конструированию новой чувствительности.

Нарративная эмпатия и автофикшн: точки сближения

История концепта эмпатии восходит к немецкому концепту *Einfühlung*. В 1909 году психолог Э.Б. Титченер перевел на английский язык с помощью термина «эмпатия» термин эстетика Теодора Липпса *Einfühlung*, который означал процесс «вчувствования» в объект искусства или другого человека⁴⁴.

Эмпатия прежде всего понимается как способность принятия иной точки зрения в эмоциональном и когнитивном плане. В отличие от «симпатии», обозначающей «чувствование по отношению к кому-то», эмпатия предполагает «чувствование вместе с кем-то или вместо кого-то». Особую роль в развитии навыка эмпатии отводят литературе как практике, предполагающей работу по смене эмоциональной или интеллектуальной позиции и по проекции своего «Я» в вымышленный мир. Процесс вовлечения в нарративную интригу предполагает, что читатель временно ставит себя на место персонажа, пытается ответить на вопросы о том, что мотивирует его поступки или чувства, и переживает вместе с ним те обстоятельства, которые персонажу приходится преодолевать. Условия, необходимые для занятия читателем той или иной позиции, а также когнитивная степень «смещенности» своего «я» в вымышленный текст продолжают вызывать оживленные дискуссии, однако сам факт того, что эмпатия играет существенную роль в процессе чтения, становится практически априорным утверждением для все большего числа литературоведов. Базовым положением для специалистов, исследующих эмпатию, стали открытия из области психологии: так, Реймонд Мар, Кит Оутли и Джордан Петерсон пришли к утверждению о том, что опытные читатели обладают улучшенными способностями к вхождению в контакт с Другим⁴⁵, или, как пишет Сьюзен Кин

44 *Lipps T. Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg: L. Voss, 1903–1906.*

45 *Mar R., Oatley K. Evolutionary Pre-adaptation and the Idea of Character in Fiction // Journal of Cultural and Evolutionary Psychology. 2005. Vol. 3. № 2. P. 179–194; Mar R., Oatley K., Peterson J.B. Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes // Communications. 2009. Vol. 34. P. 407–428.*

с отсылкой к исследованиям по психологии Марджори Тэйлор, писатели демонстрируют самые высокие тесты на эмпатию среди населения⁴⁶. Являясь феноменом, объяснимым с точки зрения нейронаук — в частности, работой зеркальных нейронов, эмпатия в социогуманитарных науках не ограничивается физиологическим описанием. Напротив, эмпатия расценивается как приобретенный социальный навык, формируемый в том числе культурными и литературными репрезентациями. Для концепта эмпатии существенно важны этические рамки: неслучайно для ряда исследователей этот феномен представляет собой не просто когнитивную, но и «этическую проекцию»⁴⁷. Кроме того, разговор об эмпатии тесно связан с идеей обучения: эмпатия — это «воспитание чувственности» (А. Жефен), развитие которой стимулируют, в частности, литературные практики.

Концепт эмпатии в литературе связан не столько с физическими или психологическими сторонами intersubjectивного взаимодействия, сколько с устройством нарратива. В современной критике сформировался консенсус, согласно которому нарративная эмпатия может пониматься как свойство повествовательного текста вызывать эмпатию у читателей, однако способы ее достижения могут быть различными и варьируются в зависимости от принятых в той или иной исторической, политической или культурной среде этических норм. Кроме того, литературная эмпатия позволяет «перенестись» в вымышленный мир, весьма удаленный в аксиологическом плане от привычных читателю рамок, и тем самым расширить не только его культурные, но также эмоционально-этические горизонты. Согласно Жефену, «дополнительная ценность нарративной эмпатии заключается в том, что она преодолевает ограничения и предубеждения обычной социальной эмпатии, погружая читателя в художественный текст»⁴⁸. Однако если литературные практики представляют собой столь важные «устройства» по выработке эмпатии, то как именно они функционируют?

В последние два десятилетия появилось множество исследований, изучающих взаимосвязь читательской эмпатии со специфическим способом организации нарратива. Они ссылаются на идею повествования как формы конфигурации опыта в неотъемлемой связи с его этической оценкой. Внимание исследователей, уделяемое нарративу как репрезентации человеческого опыта, также направлено на механизмы и способы разделения этого опыта и приобщения к нему Другого. Когнитивист Марко Караччиоло утверждает, что нарративные практики являются устройствами по этической или аксиологической обработке информации:

Нарративные паттерны всегда направлены на оценку, поскольку то, как люди формулируют континуум опыта — через выбор и сочетание нарративов, — зависит от ценностей, которые пронизывают их опыт. Когда мы рассказываем историю, то те детали, которые мы включаем, и те, которые мы опускаем, преломляют организующий принцип, который является не только логическим, но и аксиологическим (оценочным). Аналогичным образом, когда читатель воспринимает историю, он постоянно оценивает ее в свете своего собственного опыта⁴⁹.

46 Keen S. *Empathy and the novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. XIII.

47 Talon-Hugon C. *Morales de l'art*. Paris: Presses universitaires de France, 2009.

48 Gefen A. *Réparer le monde la littérature française face au XXI^e siècle*. P. 155.

49 Caracciolo M. *The Experientiality of Narrative*. P. 203.

Представление о нарративе как не только о смыслопорождающей, но и «аксиологической лаборатории», возникающей между репрезентированным опытом и опытом читателя, подтверждает важность идеи эмпатии как способности не только к пониманию, но и к эмоционально-аффективной реакции и этическому суждению.

Нарративная эмпатия оказывается также связана с идеей нарративной идентичности, предложенной французским философом Полем Рикёром, в частности с его концепцией нарративного акта как тройного мимесиса. В своей работе «Время и рассказ» Поль Рикёр строит теорию нарративности, опираясь на заимствованные им у Аристотеля понятия *muthos* (или нарративной интриги) и *mimesis* (репрезентации событий)⁵⁰. Нарративный акт состоит, по Рикёру, из мимесисов трех порядков. Первый мимесис (*mimésis I*), или «преконфигурация», — это преднарративное состояние действий и событий, которое обладает свойствами медиированности: мы понимаем события и даем им оценку в соответствии с ценностями и значениями, принадлежащими полю «общих смыслов», формируемых нашей культурой. Второй мимесис (*mimésis II*) — это конфигурация действий и событий в логике нарративной последовательности. Наконец, третий мимесис (*mimésis III*), или реконфигурация, происходит на уровне читателя, когда события подвергаются новому переосмыслению и интеграции с читательским опытом. Этот уровень, который Рикёр также называет «апроприированной конфигурацией», становится площадкой для работы нарративной эмпатии. Процедуры смыслопорождения возникают в симбиозе нарративных конструкций и связанных с ними читательских пресуппозиций. Для наделения истории смыслом, по Рикёру, важна работа по медиации опыта: его трансформации и переосмысления на трех миметических ступенях между реальным миром и миром читателя. Герменевтика Поля Рикёра предлагает достаточно емкую модель для объяснения работы нарративной эмпатии, которую можно понимать не только как односторонний акт взаимодействия читателя с нарративным текстом, но как многоуровневый процесс этического, аффективного и онтологического осмысления опыта.

При этом важно отметить (и в этом, пожалуй, особая значимость рикёровской герменевтики), что идея нарративной эмпатии, прочитанная сквозь призму теории нарративной идентичности Рикера, не будет сводиться к «слиянию» себя с Другим. Между собственным опытом и нарративом, по Рикеру, всегда стоит процедура осмысления и интерпретации, которая позволяет «медиировать себя» через герменевтические круги, сравнить Себя с Другим.

Нередко художественные тексты предлагают этические вызовы для эмпатии. Достаточно вспомнить нарративную структуру «Благоволительниц» Джонатана Литтелла, романа, в котором читатель должен принимать повествовательную перспективу протагониста-нациста. В таком случае идентичность читателя и нарративная интрига вступают в напряжение, работа по снятию которой опять же происходит за счет действия механизмов эмпатии⁵¹.

Таким образом, эмпатия — это концепт, затрагивающий одновременно разные плоскости нарратива: социальную, аффективную, перформативную.

50 Ricœur P. Temps et récit. T. 1: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

51 Altes L.K. Le tournant éthique dans la théorie littéraire: Impasse ou ouverture? // Études littéraires. 2005. № 31 (3). P. 51–52.

Социальный аспект предполагает возможность разделения опыта с Другим(и) через процедуры идентификации и принятия точки зрения (*perspective-taking*). Однако это разделение опыта невозможно без эмоционального включения. Как утверждает Патрик Колм Хоган, «эмпатия, точнее аффективная эмпатия, в значительной степени зависит от эмоций»⁵². *Аффективная сторона* эмпатии связана с тем, что ее запуску обычно способствует переживание эмоций. Эмпирические исследования показывают, что негативные эмоции чаще вызывают эмпатию у читателей, даже несмотря на то, что описываемый в тексте опыт может быть далек от их собственного⁵³. Неслучайно для идеи аристотелевского катарсиса было важно очищение от двух базовых негативных эмоций: страха и жалости. Эмпатия как современный концепт, во многом наследующий катарсису, также подчеркивает роль «сильных эмоций» для эмпатического чтения. Наконец, *перформативная сторона* эмпатии связана с динамическим взаимодействием с нарративным актом: как показывают когнитивисты, нарратив — это не только репрезентация, но и проживание опыта. В ходе интерпретации мы не только осмысляем виртуальную нарративную схему, но и *энактивируем* ее с опорой на наш собственный опыт. Перформативность нарративных текстов для читателей оказывается связана с режимом эмпатического чтения, который предполагает встречу репрезентированного опыта со своим собственным. Перформативность для самих авторов — с трансформацией прожитого опыта в письмо, что зачастую оказывается сопряжено с терапевтической функцией письма.

Однако помимо трех вышеперечисленных функций у эмпатии есть еще одна — *политическая*. Нарративная эмпатия становится камнем преткновения для сторонников и противников «этического подхода» к литературе. На первый взгляд, повышая ценность эмпатии, современные литературные практики прямо пропорционально снижают ценность эстетического или как минимум трансформируют соотношение этического и эстетического. Письмо о личном опыте, взывающее к эмпатии, нивелирует формальный, стилистический или композиционный критерий, предлагая вместо этого обращать внимание на проблемы чувствительности, уязвимости, травмы.

Смысл этого подхода в том, что письмо о травматическом опыте или об «опыте страданий» невозможно оценивать исходя из сугубо эстетических предпосылок. Подобный подход хорошо сочетается с автофикциональным поворотом к литературной демократизации: автофикшн становится пространством высказывания для социальных, гендерных и этнических меньшинств, способом проработки личных и коллективных травм. Инструментом, легализующим его функционирование и развитие как раз и становится литературная эмпатия: запрос на поддержку и распространение подобных литературных практик со стороны читателей.

Однозначного мнения по поводу того, каким образом автофикшн конструирует эмпатию, не существует. Представляется, что особенности автофикциональной эмпатии связаны с тем, что в основе жанра лежит личный пережитый и аутентичный опыт. Автофикшн работает с чувствительностью, взывающей

52 Hogan P.C. Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy. Cambridge; New York City; Port Melbourne; New Delhi; Singapore: Cambridge University Press, 2022. P. 150.

53 Keen S. Empathy and the novel. P. 41.

к читательской эмпатии. С одной стороны, авторы автофикшна обращаются к тематической репрезентации чувствительного опыта, рассказывая о своих травмах и утратах, а негативный опыт способен сильнее задействовать эмпатическую реакцию. С другой — автофикшн конструирует чувствительность на нарративном уровне.

Во-первых, путем того, что автофикшн демонстрирует «занижение патетики». Александр Жефен подчеркивает, что литература, посвященная меньшинствам и уязвимым группам, отличается от традиционного нарратива, фокусируясь на процессе сопереживания, а не на *пафосе*. В современных текстах происходит «смещение эмоционального накала с самой ситуации на отношения повествователя с объектом», что приводит к тому, что авторы пытаются «избежать эмоциональной перенасыщенности, чтобы облегчить читателю идентификацию и привнести в сопереживание критическую рефлексию»⁵⁴.

Вторая особенность производства эмпатии в автофикшне связана с тем, что авторы пытаются не репрезентировать, а *энактивировать* эмоциональный опыт. Как замечает французская писательница-автофикционалистка Катрин Кюссе, «если мемуары пишутся в основном констатино, то автофикшн — перформативно. Автофикшн не просто рассказывает, он одновременно действует»⁵⁵.

Наконец, моя гипотеза связана с тем, что автофикшн конструирует эмпатию за счет особого типа *нарративной конфигурации событий*. Репрезентация эмоций в автофикшне тяготеет к созданию эффекта неопосредованности и не является производной от нарративной формы. Эта неопосредованность эмоций (травматических, негативных, связанных с опытом страданий) создает дополнительное напряжение между читателем и автофикциональным субъектом: автофикшн *апеллирует к эмпатии*, несмотря на то что иммерсия, задаваемая нарративной интригой в таких текстах, может быть ослаблена. Подробнее этот аспект я раскрываю в следующей части статьи.

Автофикшн, эмоциональный опыт и неопосредованность

В современной нарратологии одной из основных из категорий, отвечающих за управление читательскими эмоциями, считается *нарративная интрига*. Вслед за Полем Рикёром, под нарративной интригой понимается последовательность событий, формирующая особый тип рецептивного ожидания⁵⁶. Для нарративной интриги важны не сами события, а их конфигурация, которая формирует читательские ожидания относительно их дальнейшего развития. Швейцарский нарратолог Рафаэль Барони в монографии «Нарративное напряжение: любопытство, саспенс и удивление» (*La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, 2007) описывает интригу через ключевые для него понятия «нарративного напряжения» и «спада»⁵⁷. Нарративное напряжение связано с неполнотой ин-

54 Gefen A. Réparer le monde la littérature française face au XXI^e siècle. P. 157–158.

55 Cusset C. The Limits of Autofiction. P. 4.

56 Ricœur P. Temps et récit, tome 1: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

57 Baroni R. La Tension Narrative: Suspense, curiosité et surprise. Paris: Éditions du Seuil, 2007. P. 91–158.

формации, которая формирует рецептивные ожидания, а спад — с тем или иным способом ее восполнения. Однако особую значимость исследованию нарративной интриги как чередованию нарративных напряжений и спадов придает выявление эмоций, сопровождающих читательские проекции. Их Барони называет также «тимическими функциями» нарратива. Нарратив — это не просто последовательность событий, но их динамическое восприятие. Динамика сопряжена не столько с интеллектуальной оценкой текста, сколько с сопровождающими процесс чтения эмоциями. Основные когнитивные эмоции, обеспечивающие развитие интриги — любопытство (*la curiosité*), саспенс (*la suspense*) и удивление (*la surprise*)⁵⁸. Любопытство основано на «диагностике нарративной ситуации»: читательское предвидение дальнейшего развития событий вытекает из анализа представленных нарративных ситуаций. Саспенс основан на «прогнозе» нарративной ситуации, или, по словам Барони, на «сопротивлении» текста предлагать интерпретатору с нетерпением ожидаемую развязку»⁵⁹. Наконец, удивление — это эмоция, вызванная неожиданным и непредсказуемым поворотом в развитии нарративной интриги, который дестабилизирует читательские ожидания и приводит к их пересмотру⁶⁰. Выявление этих «тимических функций» способствует пониманию эмоционального рельефа рассказа и объясняет, как эмоции читателя могут быть сконструированы самой нарративной формой.

Можно сделать вывод, что в классически организованной нарративной интриге *эмпатия* запускается не только описываемыми событиями, но и способом их конфигурации. То есть возможность принятия чужой перспективы будет зависеть не столько от самих событий, случающихся с тем или иным персонажем, сколько от способа их опосредования в нарративе. С этой точки зрения классически организованный нарратив всегда манипулятивен, коль скоро он пытается управлять эмоциями читателя.

Иначе обстоит дело с автофикшном. В подавляющем большинстве автофикциональных текстов роль «тимических функций» нарратива существенно снижена. Нарратив не манипулирует эмоциями через нарративную интригу, вместо этого он предлагает другие способы отражения эмоционального опыта через прямую репрезентацию чувствительности.

В 1997 году Анни Эрно публикует автофикшн «Стыд» (*La Honte*), начинающийся с описания сцены семейного насилия: «В июньское воскресенье, сразу после полудня, мой отец хотел убить мою мать»⁶¹. Травматическое событие случилось в 1952 году, то есть почти за полвека до того, как автобиографическая героиня решила о нем написать. Однако оно становится не только первым в нарративной последовательности, но и основным. Все последующее развитие повествования представляет собой исследование события: причем не столько причин, побудивших отца героини поднять руку на ее мать, сколько эмоций, сопровождавших воспоминания героини об этом воскресном дне на протяжении всей ее жизни. Анни Эрно исследует природу своего стыда, сравнивает впервые возникнувшее чувство с последующими напоминаниями о нем, изу-

58 Также о нарративных эмоциях см.: Keen S. Narrative form. 2d ed. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

59 Ibid. P. 209.

60 Ibid. P. 154–156.

61 Эрно А. Обыкновенная страсть; Стыд: Романы / Пер. с фр. Н. Поповой. М.: Эксмо, 2023. Б.п.

чает две свои единственные фотографии, сделанные в том же году, а также пытается соотнести собственную историю с коллективной: так, героиня идет в местные архивы, чтобы изучить номера газеты *Paris-Normandie* и выяснить, что еще случилось во Франции и в мире в 1952 году. Ее задача — исследовать, а не рассказывать, «изучать собственную жизнь как этнолог»⁶². В этом ее автофикциональный метод наследует методу Жоржа Перека: в романе «W, или Воспоминание детства» автобиографический нарратор «для очистки совести <решает посмотреть> в старых газетах, <...> что в точности происходило в день его рождения»⁶³. Конфигурация поиска-исследования задает определенный тип рецептивного ожидания, однако его четкие задачи ускользают от читателей. В отличие от детективной или авантюрной интриги, прогнозирование развития нарративной последовательности не связано с четко означенным отсутствующим элементом: для Перека это пустота, артикулирующая его существование с момента гибели родителей, для Эрно — природа стыда, которую она пытается осмыслить в ретроспективе.

Отказ от классического типа нарративной интриги, который репрезентирует прошлое, а не исследует его — типичный прием для автофикшна. Событие, которое могло бы быть кульминационным, которое включалось бы в цепь нарративных мотивировок и причинно-следственных связей, вместо этого становится точкой отсчета для рассказчика. Функция этого автофикшна — не репрезентативная, но перформативная: прожить эмоции в письме, объяснить их и — через погружение в свое прошлое — исследовать себя. Автофикциональная эмпатия в этом тексте предполагает возможность подключения к эмоциям героини, не опосредованным нарративной интригой. В отличие от классических способов репрезентации, автофикшн стремится передать эмоцию в «голом», неопосредованном виде.

Неопосредованность — одна из преобладающих эстетических доминант современной культуры, утверждает исследовательница Анна Корнблу в эссе «Неопосредованность, или Стилль слишком позднего капитализма» (*Immediacy, or the style of too late capitalism*, 2023). Неопосредованность как стиль в искусстве, производный от влияния новых медиа, устраняет медиацию и темпоральную дистанцию, предлагая взамен иммерсию и интенсивность, коннективность и флюидность, моментальность и подвижность⁶⁴. Литературным жанром, в котором неопосредованность проявляет себя лучше всего, становится, по мнению Корнблу, автофикшн. Приводя в пример 3600-страничную эпопею «Моя борьба» Карла Уве Кнаусгора, исследовательница подчеркивает его «отказ от фикционального опосредования»: «вместо *истории* или *нарратива*, существует лишь близкое настоящее время, имманентное времени письма <...>, вместо романа как теории мира и теории возможных миров существует только микрология <...>, вместо персонажа — реальный человек <...> и, конечно, вместо фокализаций, третьеличного повествования или свободно-косвенного дискурса — только голос и ничего больше»⁶⁵.

62 Ibid.

63 Перека Ж. W, или Воспоминания детства / Пер. с фр., сост., послесл. и коммент. В. Кислова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 37.

64 Kornbluh A. Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism. London; New York: Verso, 2023. P. 5–6.

65 Ibid. P. 66.

Однако непосредственность эта весьма условна: как в случае Кнауслора, так и в случае с Эрнэ мы имеем дело с определенной нарративной структурой, с темпоральными планами двух порядков, с вербальным медиумом и с прочими *опосредующими инстанциями*. Однако в автофикшне сильна тенденция *имитировать* непосредственность. Эта стилизованная и эстетическая особенность автофикциональных текстов восходит еще к работам Сержа Дубровского, мечтавшего воспроизвести непосредственность бытия в письме. Последующие автофикциональные тексты продолжают развивать эту эстетику. В частности, «Стыд» Анни Эрнэ пытается максимально точно воспроизвести работу памяти и возвращение эмоций, которые героиня воссоздает, «энактивирует» в процессе работы над текстом. Читатель, лишенный привычной завязки сюжета и не вовлеченный в процессы нарративного прогнозирования, должен осуществить работу по подключению и разделению эмоций героини. Некоторые считают этот тип конструирования сюжета скучным, некоторые — лишенным интереса, однако смысл и задача автофикшна — не классическое развертывание жизненных событий, как в автобиографии или мемуарах, а их повторное переживание в акте письма. И этот процесс конституирует свою особую автофикциональную эстетику, связанную с поиском представления и работы с непосредственными эмоциями. Эта эстетика может проявляться на уровне экспериментального поиска средств работы с прошлым, будь то погружение в прошлое через фотографии, работа с архивом, возвращение к своим дневниковым записям или метатеоретические размышления или интроспекции. Это может также быть использование конвенций других жанров — например, травелога (как в «Раз_рыве» Джоанны Уолш, «Ране» Оксаны Васякиной или «Заливе терпения» Марии Нырковой) — однако за внешним жанрово-нарративным каркасом все равно скрывается задача конструирования эмоций и чувствительности. Впоследствии в «Стыде» Анни Эрнэ объясняет:

Поскольку меня неудержимо тянет вернуться к написанным строчкам и я уже не могу заниматься ничем другим — то есть все говорит о том, что я начинаю писать новую книгу, я и решила все разом вспомнить. Но оказывается, мне запомнился лишь голый факт. Эта сцена жила во мне, как застывшая картина, и я пытаюсь придать ей движение, лишить иконной святости (я, например, уверена, что это она побудила меня взяться за писательство и подспудно присутствует во всех моих книгах)⁶⁶.

Возвращение к событию, застывшему в виде сцены (слово *scène* — одно из частых в этом тексте), которую пытается оживить героиня, отсылает к процессу ретроспективной проработки травматического прошлого. Подобно «отложенному действию» (*Nachträglichkeit*), это событие отбрасывает свет на всю последующую жизнь героини и лежит в основе ее книг⁶⁷. Желание «оживить сцену в письме» соответствует перформативным задачам автофикшна.

66 Эрнэ А. Обыкновенная страсть; Стыд: Романы.

67 См.: Laumier A. L'après-coup: Temporalité de l'événement et approches critiques du trauma. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2023; Mezzalana S. The Concept of *Nachträglichkeit* and the Traumatic Disruption of Linear Time // Trauma and Its Impacts on Temporal Experience: New Perspectives from Phenomenology and Psychoanalysis. London: Routledge, 2021. P. 32–45.

Нарративная структура «Стыда» Анни Эрно апеллирует к читательской эмпатии особого рода. Эта эмпатия не будет связана с первичной идентификацией с персонажем или с удовлетворением ожиданий от чтения (поскольку все сказано с самого начала, «тимические функции» нарратива — такие, как любопытство, саспенс или удивление, — ослаблены). Эмпатия будет связана с осознанным и интенциональным желанием разделить переживания с автобиографической героиней, несмотря на то что «автоматические переживания» могут быть не задействованы нарративным опосредованием.

Действительно, литературная эмпатия не ограничивается автоматической проекцией или идентификацией с персонажем за счет того, что нарратив «втягивает» читателя в нарративную интригу. Читатель обрамляет свои базовые эмоциональные реакции этическими рамками, определяющими его отношение к опыту Другого⁶⁸.

Автофикшн предстает в этом смысле настоящей лабораторией по выработке нарративной эмпатии: будь то романы Анни Эрно, знакомящие читателя с физиологическими деталями нелегального аборта; рассказы Кристин Анго об инцестуальных отношениях с отцом, ставящие читателя в этически сомнительную позицию вуайера⁶⁹; или автофикшн Марины Кочан, делящийся с читателем замалчиваемой семейной травмой. Эмпатические процессы не останавливаются на иммерсивном погружении в текст, но вызывают к разделению опыта Другого, требующему усилия и осознанного этического выбора. Неопосредованность эмоций, чувствительность субъекта, обращение к опыту травмы и повторное переживание прошлого в опыте письма, — все эти признаки автофикшна если не предлагают читателю удовольствие от текста, то надеются на его эмпатию.

Библиография / References

Ломыкина Н. Публикация и продвижение автобиографического творчества: как издатели работают с новыми жанрами: Доклад на круглом столе «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве». МГУ. 2024. 24 февр. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uahpy-4FeU8>).

(Lomykina N. Publikacija i prodvizhenie avtobiograficheskogo tvorchestva: kak izdateli rabotajut s novymi zhanrami: Round table «Avtofikshn i novye avtobiograficheskie praktiki v russko-jazychnom prostranstve». MGU. 2024. February 24 (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uahpy-4FeU8>)).

Муравьева Л. Отказ от репрезентации: экзотификшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. № 7(2). С. 134–149.

(Muravieva L. Otkaz ot reprezentacii: ekzotifikshn Mari Dariesek i Kamij Lorans // Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij. 2022. № 7(2). P. 134–149.)

Муравьева Л. Критика и вымысел: Опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 41–60.

68 См.: Hogan P. C. Literature and Moral Feeling.

69 Имеются в виду следующие тексты: Ernaux A. L'événement. Paris: le Grand livre du mois, 2000; Angot C. L'inceste. Paris: le Grand livre du mois, 1999; Angot C. Une semaine de vacances. Paris: J'ai lu, 2013.

- (Muravieva L. Kritika i vymysel: Opyt avtofikshna. Serzh Dubrovskij i Rejmon Federman // Vo-prosy literatury. 2023. № 1. P. 41–60.)
- Altes L.K. Le tournant éthique dans la théorie littéraire: Impasse ou ouverture? // Études littéraires. 2005. № 31(3). P. 39–56.
- Baroni R. La Tension Narrative: Suspense, curiosité et surprise. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- Buell L. In Pursuit of Ethics: Introduction // Ethics and Literary Study. PMLA. 1999. Vol. 114. № 1. P. 7–19.
- Caracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Caruth C. Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Colonna V. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
- Colonna V. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Paris: Tristram, 2004.
- Cusset C. The Limits of Autofiction // Conference presentation. 2012 (URL: <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>).
- Dobrovsky S. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse // L'Esprit Créateur. 1980. Vol. 20. № 3 (Autobiography in 20th-Century French Literature). P. 87–97.
- Dobrovsky S. L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse // Cahiers Confrontation. 1979. № 1. P. 165–201.
- Dobrovsky S. Le livre brisé. Paris: Grasset, 1989.
- Effe A., Lawlor H. The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. Springer Nature: Palgrave Studies in Life Writing, 2023.
- Effe A., Lawlor H. Rethinking Autofiction as a Global Practice: Trajectories of Anglophone Criticism from 2000 to 2020 // A/b: Auto/Biography Studies. 2024. Vol. 0(0). P. 1–33. (doi.org/10.1080/08989575.2024.2330955)
- Ermann A. L'écriture comme un couteau: entretien avec F.-Y. Jeannet. Paris: Stock, 2002.
- Forest P., Gauguin C. Les romans du Je. Nantes: Pleins feux, 2001.
- Forest P. Le roman, le réel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.
- Gasparini P. Poétiques du je du roman autobiographique à l'autofiction. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2016.
- Gefen A., Vuilloux B. Empathie et esthétique. Paris: Hermann, 2013.
- Gefen A. Réparer le monde la littérature française face au XXI^e siècle. Paris: Éditions Corti, 2017.
- Gefen A. L'idée de littérature: de l'art pour l'art aux écritures d'intervention. Paris: Éditions Corti, 2021.
- Grell I. Autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.
- Gronemann C. Autofiction // Handbook of Autobiography/Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf, M. Walter de Gruyter. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P. 241–246.
- Hogan P.C. Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy. Cambridge; New York City; Port Melbourne; New Delhi; Singapore: Cambridge University Press, 2022.
- Keen S. Empathy and the novel. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Keen S. Narrative form. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Kornbluh A. Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism. London; New York: Verso, 2023.
- Laumier A. L'après-coup: Temporalité de l'événement et approches critiques du trauma. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2023.
- Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Liang I. Introduction: The Ethical Turn Revisited // Concentric: Literary and Cultural Studies, 2020. Vol. 46(2) (doi: 10.6240/concentric.lit.202009_46(2).0001).
- Lipps T. Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg: L. Voss, 1903–1906.
- Mar R., Oatley K. Evolutionary Pre-adaptation and the Idea of Character in Fiction // Journal of Cultural and Evolutionary Psychology. 2005. Vol. 3. № 2. P. 179–194.
- Mar R., Oatley K., Peterson J.B. Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes // Communications. 2009. Vol. 34. P. 407–428.
- Mezzalana S. The Concept of Nachträglichkeit and the Traumatic Disruption of Linear Time // Trauma and Its Impacts on Temporal Experience: New Perspectives from Phenomenology and Psychoanalysis. London: Routledge, 2021. P. 32–45.
- Rabaté D. Figures de la disparition dans le roman contemporain // Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine / Ed. by W. Asholt & M. Dambre. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. P. 67–75.
- Ricœur P. Temps et récit. T. 1: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Rothberg M. Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Shuttleworth K.M.J. The History and Ethics of Authenticity: Meaning, Freedom, and Modernity. London: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Talon-Hugon C. Morales de l'art. Paris: Presses universitaires de France, 2009.
- Taylor C. The Ethics of Authenticity. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.

Varela F.J., Thompson E., Rosch E. The embodied mind: Cognitive science and human experience. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991.

Whitehead A. Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Worthington M. The Story of «Me»: Contemporary American Autofiction. Nebraska: UNP, 2018.

Zahavi D. Empathy, Alterity, Morality // Empathy and Ethics / Ed. by Englander, M. & S. Ferrarello. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2023. P. 489–500.