

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/GIYSCQ>  
УДК 82.0 + 821.133.1.0  
ББК 83 + 83.3(4Фра)

## ЭКЗОФИКШН И ЭНАКТИВИСТСКИЕ НАРРАТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© 2022 г. Л.Е. Муравьева

*Санкт-Петербургский государственный  
университет, Санкт-Петербург, Россия*

*Дата поступления статьи: 23 августа 2021 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 22 марта 2022 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2022 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-30-51>

**Аннотация:** Заметной тенденцией в современной французской литературе является расцвет гибридных жанров. Наряду с автофикшном во французской литературе образуются новые гибриды, созданные по модели приращения вымысла (fiction) к фактографическому жанру. Одним из них становится экзофикшн (фр. “ex” — вовне, снаружи + “fiction” — вымысел), предполагающий вымышленное повествование о жизни исторического персонажа; попытку встроить вымысел в чужую биографию. Неологизм, принадлежащий писателю Филиппу Вассе, быстро входит в научный и критический обиход, однако систематизирующей попытки описать это явление предпринято не было. По определению Вассе, экзофикшном можно считать любой нарратив, «смешивающий с реальностью фантазмы, сопровождающие представления о ней» (Ph. Vasset); иными словами, экзофиктивные практики письма формируют пространство «литературы энактивизма» в когнитивном понимании. Экзофикшн обнаруживает себя в поисках связи между внутренним переживанием и отделенным от субъекта опытом — включая опыт травматический — посредством работы над языком. В статье предпринимается попытка определить признаки экзофикциональных нарративов с опорой на энактивистский подход в когнитивных науках и нарратологии, а также предложить анализ жанровых признаков экзофикшна на материале романов П. Киньяра, Ж. Эшноза и Д. Фонкиноса.

**Ключевые слова:** экзофикшн, биофикшн, энактивизм, нарратив, Паскаль Киньяр, Жан Эшноз, Давид Фонкинос.

**Информация об авторе:** Лариса Евгеньевна Муравьева — кандидат филологических наук, старший преподаватель факультета свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, ул. Галерная, д. 58-60, 190100 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0411-6655>

**E-mail:** l.muravieva@spbu.ru

**Для цитирования:** *Муравьева Л.Е.* Экзофикшн и энактивистские нарративы в современной французской литературе // *Studia Litterarum.* 2022. Т. 7, № 3. С. 30–51. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-30-51>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 7, no. 3, 2022

## EXOFICTION AND ENACTIVIST NARRATIVES IN CONTEMPORARY FRENCH LITERATURE

© 2022. Larissa E. Muravieva  
*Saint-Petersburg State University,  
St. Petersburg, Russia*  
*Received: August 23, 2021*  
*Approved after reviewing: March 22, 2022*  
*Date of publication: September 25, 2022*

**Abstract:** The proliferation of hybrid genres is a notable trend in contemporary French literature. Alongside autofiction, new hybrids are emerging in French literature, modelled on a mixture of fiction and factual genre. One of them is *exofiction* (“*ex*” + “*fiction*”), which implies a narrative about fictitious events from the life of a historical character or an attempt to introduce fiction into someone else’s biography. The neologism, belonging to the writer Philippe Vasset, is rapidly entering scholarly and critical discourse, but no systematic attempt to describe the phenomenon has been made. According to Vasset, exofiction can be defined as any narrative that “blends the reality with the phantasms that accompany its representations” (Ph. Vasset); in other words, exofictitious writing practices form the space of “enactivist literature” in the cognitive sense. Exofiction reveals itself in the search for a connection between inner narrator’s experience and the other subject’s experience — including traumatic — through the language. This article attempts to identify the main features of exofiction, according to the enactivist approach in cognitive science and narratology, and to propose an analysis of the genre characteristics of exofiction by the example of the novels by Pascal Quignard, Jean Echenoz and David Fœnkinos.

**Keywords:** exofiction, biofiction, narrative, Pascal Quignard, Jean Echenoz, David Fœnkinos.

**Information about the author:** Larissa E. Muravieva, PhD in Philology, Assistant Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint-Petersburg State University, Galernaya St. 58–60, 190100 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0411-6655>

**E-mail:** [l.muravieva@spbu.ru](mailto:l.muravieva@spbu.ru)

**For citation:** Muravieva, L.E. “Exofiction and Enactivist Narratives in Contemporary French Literature.” *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 30–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-30-51>

Последние десятилетия ознаменованы распространением во французской литературе романов, продолжающих развитие гибридных жанров. Во французской литературной критике эта волна обозначается термином «экзофикшн» (*exofiction*), введенным в 2011 г. писателем Филиппом Вассе. Медиатизация термина обязана триумфальному распространению на французском книжном рынке целого ряда произведений, избирающих в качестве центрального объекта повествования вымышленную биографию реального персонажа: к этой жанровой модели обращаются такие писатели, как Жан Эшноз, Жан-Филипп Туссен, Пьер Мишон, Филипп Форест, Паскаль Киньяр, Мари Дарьесек, Лейла Слимани и др.

По определению Ф. Вассе, экзофикшном можно считать любой нарратив, «смешивающий с реальностью фантазмы, сопровождающие представления о ней» [17]. На первый взгляд, принципиальным отличием этого жанра от биографии является намеренная нерепрезентативность экзофикшна. Вместе с тем, как практически единодушно признают теоретики и литературоведы, экзофикшн оказывается чем-то большим, чем просто попыткой организовать очередной жанровый гибрид.

Это условно новое жанровое направление переживает расцвет в последние годы: по данным литературного обозревателя *ActualLitté*, из 560 романов, вышедших во Франции в 2016 г., большую часть составили фикциональные биографии [9]. М. Стейнмец в интервью *L'Humanité* заявляет, что «экзофикшн вытесняет роман, смешивая (или, по крайней мере, перестраивая) границу между вымыслом и биографией» [15]. А. Жефен в интервью *Le Monde* замечает: «Каждый год я с интересом наблюдаю, не пойдет ли на спад волна экзофикшна <...> и убеждаюсь, что этого не происходит. Возни-

кает впечатление, что целью литературы становится рассказать о единичности судьбы, и биографический вымысел становится единственным способом это сделать» [11].

Однако жанровая идентификация остается довольно проблематичной: с одной стороны, наряду с термином «экзофикшн» во французском литературоведении употребляются также термины «биофикшн» (“biofiction”), «биографический вымысел» (“fiction biographique”), «воображаемая жизнь» (“vies imaginaires”), обозначающие разные аспекты новой биографии. С другой стороны, кроме вымышленных биографий в последние годы появляется серия романов, избирающих в качестве объекта фикционализации документы или фактографические данные — например, экономические модели или географические пространства; так, в романах Филиппа Вассе нарратив строится за счет введения в вымышленный мир «белых пятен» на карте города (роман “Un livre blanc”, 2007) или за счет обращения к вымышленной истории франшизы, связанной с покорением Северного полюса (роман “Journal intime d’une prédatrice”, 2010). К ним также применяется термин «экзофикшн».

Кроме того, издательский дом “Actes Sud” запускает в 2013 г. целую книжную серию с названием «Экзофикшны» (“Exofictions”), в которой выходят романы, не имеющие ничего общего с биографическим вымыслом — там печатаются в основном переводные фантастические романы и антиутопии (Лю Цысинь, Владимир Сорокин, новый перевод Евгения Замятина и др.).

Для разрешения этого затруднения во французском литературоведении намечены две стратегии: первая предполагает, что экзофикшн можно рассматривать в качестве обобщающего, гиперонимического термина для всех гибридных жанровых вариаций, включая и докуфикшн, и биофикшн; здесь можно опираться на этимологию термина, введенного Ф. Вассе, который понимал под экзофикшном все гибридные практики, не относящиеся к автофикшну: префикс “ex” отсылает к внешнему миру, в то время как “auto” — к внутреннему [17; 14]. Вторая стратегия предполагает четкое разведение биофикшна и экзофикшна. Так, М. Монджелли предлагает понимать под экзофикшном только «расследовательские нарративы» (“récits d’enquête”) — научные, биографические, журналистские, — а вымышленные биографические практики он предлагает именовать зонтич-

ным термином «биографический вымысел» (“fiction biographique”) [12, р. 126–127].

В данной статье я не ставлю задачу решить терминологический конфликт, но попробую объяснить явление, связанное с расцветом новых биографических практик, с позиций энактивистского подхода в нарратологии.

Прежде необходимо отметить, что терминологическая путаница вскрывает целый ряд важных проблем, связанных с многоаспектной перестройкой современного французского романа. Она является следствием «поворота к субъекту», маркировавшего литературу после 1970-х гг., когда на задний план отошли экспериментальные практики, уступив место новым формам взаимодействия нарратора и рассказываемой истории.

Проблемы, связанные с экзофикциональными нарративами, лежат как в области жанровой теории, так и в феноменологической плоскости, связанной с экспликацией опыта воспринимающего субъекта.

Во-первых, можем ли мы действительно говорить о новом жанре или о новых жанрах, как бы они ни именовались? Современный теоретический дискурс описывает экзофикшн как жанровую модификацию, возникшую по модели другого гибридного жанра, широко распространенного во Франции и за ее пределами в конце 1970-х гг. и с легкой руки Сержа Дубровского получившего название автофикшн.

Автофикшн (“autofiction”) во французской теории понимается как гибридный жанр, сочетающий вымышленные и автобиографические события, изложенные от грамматического первого лица, и ориентирующийся — при всей попытке его модификации — на конвенции автобиографического жанра [1]. Однако в случае с экзофикциональной литературой мы не можем однозначно говорить о том, что имеем дело со специфическим жанром: ни биофикшн, ни экзофикшн не являются жанровыми моделями, но, скорее, формируют направление, задающее общую тенденцию в выстраивании нарратива и в работе с границей вымышленного/фактографического. Мы не можем однозначно говорить о жанре хотя бы потому, что внутри этого направления наблюдаются другие жесткие жанровые структуры, которые варьируются от детектива до любовного романа или фэнтези. Так, например, роман Лорана Бине «Седьмая функция языка» (2016), который строится на основе вымышленной версии конспиративного убийства Ролана Барта с целью похищения неизвестной рукописи Якобсона, базируется на схеме

интеллектуального детектива в духе Умберто Эко и поздней Юлии Кристевой с дополнительной внутренней жанровой динамикой<sup>1</sup>. Номенклатура этих жанровых моделей, в принципе, не ограничена, поскольку фикциональное переосмысление истории реально существующей исторической личности или «жизненного» материала может опираться практически на любую жанровую схему. Не случайно некоторые литературоведы намеренно избегают жанровой квалификации экзофикшна, предпочитая говорить об «экзофикциональной волне» (“la vague de l'exofiction”).

Вторая проблема связана с переосмыслением статуса субъекта, принимающего форму диегетического нарратора, или повествующего «Я» в экзофикциональной литературе.

В романах современных французских писателей П. Бергунью, П. Мишона, П. Киньяра, А. Эрно, Ф. Фореста и др. наблюдается своеобразное «усиление связи» между субъектом и миром истории. Эта связь обнаруживает себя в авторефлексивном модусе повествования, в эксплицированной работе узнавания, воспоминания, письма; в попытке подчеркнуть аффективную неразрывность между повествующим и повествуемым. Происходит своего рода ревалоризация модернистской авторефлексии, наделение ее новыми функциями: Я-пишущий не создает себе дубликата в мире письма (как, к примеру, у Андре Жида), но пытается найти свои точки соприкосновения со своими персонажами и отрефлексировать их.

В этой оптике представляется продуктивным развить гипотезу, предложенную А. Жефеном в его книге «Исправление мира: Французская литература перед лицом XXI века» (“Réparer le monde: La littérature française face au XXI siècle”, 2017). Жефен предполагает, что экзофикшн может быть приближен к тому, что «когнитивисты назвали бы литературой энактивизма» [10, р. 22]. Это направление с «сингулярным измерением», которое маркирует своеобразный этический поворот в современной литературе. К сожалению, дальше исследователь свою мысль не развивает, поэтому необходимо остановиться на этом подробнее.

1 Как пишет Ирене Сушек, «бэкграунд интеллектуального детектива значительно богаче, но, как минимум, два романа находятся непосредственно в орбите “Седьмой функции языка”: “Имя розы” и “Смерть в Византии”, авторы которых — Умберто Эко и Юлия Кристева, — стали персонажами романа Бине» [5, с. 266].

### **Энактивистский подход**

Энактивистский подход в социогуманитарных и когнитивных науках восходит к работе Франсиско Варелы, Эвана Томпсона и Элеоноры Рош «Воплощенный разум: когнитивная наука и человеческий опыт» (“The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience”), опубликованной в 1992 г. и положившей начало энактивистской когнитивной парадигме. Согласно энактивистскому подходу, внутреннее и внешнее, сознание и мир взаимно определяют друг друга. Ф. Варела называет энактивизм подходом, согласно которому «когниция, вместо того, чтобы быть простой репрезентацией окружающего мира, становится совместной производной из мира и сознания, складывающейся из разных элементов, сопровождающих действия субъекта в мире» [16, p. 32].

В последнее десятилетие энактивизм становится одним из лидирующих направлений в западной когнитивной нарратологии; в его рамках публикуется, в частности, известная монография М. Караччиоло «Переживаемость нарратива: энактивистский подход»<sup>2</sup> (“The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach”, 2014). М. Караччиоло настаивает на том, что суть энактивизма заключается в представлении о том, что наш опыт, вместо того чтобы быть простой репрезентацией случившихся событий, вместо того чтобы подобно компьютерной машине отражать внешний мир, является оценочным исследованием этого мира [8, p. 194]. Рассказывая историю, мы не репрезентируем события, но наделяем их личностным измерением, несущим на себе следы нашего опыта (“experiential background”).

Представляется, что энактивистский подход к литературе позволяет избежать поиска чисто формальных или жанровых критериев для различения экзофикциональной прозы и разных вариаций биофикшна. Он предполагает читать эти романы в особой перспективе, которая определяет точку сборки, наделяющей «чужие истории» личностным и целеполагающим измерением.

В отличие от репрезентационного подхода, применяющегося, в частности, к автофикшну и предполагающего (весьма условно), что жанровая

<sup>2</sup> Этот перевод термина “experientiality” заимствуется из статьи Вольфа Шмида «Перспективы и границы когнитивной нарратологии (По поводу работ Алана Пальмера о “fictional mind” и “social mind”)» [7].

модель строится на смешении вымысла и реальности, иными словами, что есть некоторые реальные события, к которым добавляется определенный градус вымышленности<sup>3</sup>, — энактивистский подход настаивает на отказе от репрезентации. Его суть в том, чтобы построить мир истории (“story world”) на основе собственного опыта, и результат уже нельзя измерять критериями «реальное» или «вымышленное» — получающиеся нарративы становятся опытом вчувствования, вживания в чужую историю.

В случае с энактивистскими повествованиями мы имеем дело с полиаспектной структурной перестройкой готовой истории, рассказанной с позиций внешнего восприятия. В самом общем виде эту модель можно описать следующим образом: выбирается готовая история (об исторической личности) и повествуется с позиций «экспериментального бэкграунда» нарратора. Однако способы взаимодействия субъекта-нарратора и «внешней истории» в значительной степени варьируются.

Я предлагаю остановиться на трех случаях, позволяющих применить интерпретационный потенциал энактивистского подхода к экзо/биофигуральным текстам, и на трех типах отношений, устанавливаемых между нарратором и рассказываемой историей. В качестве анализируемых примеров привлекаются романы «В саду, который мы любили» Паскаля Киньяра (2017), «Равель» Жана Эшноза (2006) и «Шарлотта» Давида Фонкиноса (2014), демонстрирующие эффект «вживания» в чужую историю и способы взаимодействия с ней в экзофигуральной прозе.

### **Голос нарратора и театрализация нарратива:**

#### **«В саду, который мы любили» Паскаля Киньяра, 2017**

Паскаль Киньяр (род. в 1948) — французский писатель, философ, музыкант, лауреат Гонкуровской премии и премии Французской академии, автор свыше сорока произведений, опубликованных начиная с 1969 г. В целом ряде романов П. Киньяра присутствует сквозной нарратив, базирующийся на истории жизни реальных исторических лиц — это история гамбиста Марена Марэ и его учителя, мсье де Сент-Коломб, вокруг которых выстраивается «музыкальный цикл» в киньяровском творчестве.

<sup>3</sup> Этот подход весьма условен, поскольку современная теория вымысла (F. Lavocat, T. Pavel, J.-M. Schaefer и др.) настроена весьма скептически по отношению к возможности установить надежные указатели вымысла в художественном нарративе [2].



Сквозное повествование о музыканте-отшельнике начинается в 1986 г., когда в романе «Вюртембергский салон» впервые встречается упоминание гамбиста по имени мсье де Сент-Коломб. В 1987 г. Киньяр издает эссе «Урок музыки», в котором он вновь обращается к историческому Сент-Коломбу, а в 1989 г. выходит роман «Все утра мира», целиком посвященный этому забытому музыканту. Наконец, в 2017 г. Киньяр снова возвращается к этой истории в романе «В саду, который мы любили» — в нем писатель создает фантазию на сюжет уже описанной им истории, выводя ее на уровень двойного опосредования (подробнее см.: [4, с. 315–318]).

Текст является своеобразной вариацией романа «Все утра мира» (1989) — в нем Киньяр обращается к истории музыканта XIX в., Симеона Чини, чья жизненная драма очень напоминает драму Сент-Коломба. Так же, как и история о Сент-Коломбе, история о музыканте Симеоне Чини отсылает к тождеству двух порядков — фактографическому и фикциональному. Обе истории имеют практически тождественную событийную основу: и в романе «Все утра мира», и в романе «В саду, который мы любили» в центре истории оказывается музыкант-отшельник, создающий гениальные сочинения и тоскующий по безвременно скончавшейся супруге. Чтобы пережить свое горе, музыкант предается своему искусству, отрекается от светских утех и уединяется на лоне природы — в саду, напоминающем о прошедшей любви. И у Сент-Коломба, и у Симеона Чини остаются дочери, напоминающие своим присутствием тень умершей жены и страдающие от отсутствия внимания отца.

Сам Киньяр определяет жанровую природу текста следующим образом:

*Cette double histoire — celle d'un vieux musicien passionné par la musique qu'adresse spontanément la nature sans se soucier des hommes, le destin d'une femme célibataire désirant à tout prix faire reconnaître l'œuvre méconnue de son père — prit en moi la forme non pas d'un essai ni d'un roman, mais d'une suite de scènes amples, tristes, lentes à se mouvoir, polies, tranquilles, cérémonieuses, très proches des spectacles de nô du monde japonais d'autrefois.*

(Эта двойная история — история старого музыканта, увлеченного музыкой, которую спонтанно создает не заботящаяся о людях природа, и судьба

одинокой женщины, отчаянно пытающейся добиться признания малоизвестных трудов своего отца, — приобрела для меня форму не эссе или романа, а серии объемных, грустных, медленных, вежливых, тихих, торжественных сцен, близких к спектаклям Но из японского мира прошлого.)

[20, р. 10–11, перевод наш. — Е.М.]

Обращение к уже рассказанной истории о месье Сент-Коломбе надеяет роман авторефлексивным измерением, которому подчиняется иерархия нарративной организации текста. Повествование в романе Киньяра выстроено в особом модусе говорения. Оно представляет собой гибридизацию театральных и нарративных элементов и организовано вокруг трех основных голосов: Чтеца (*récitant*), Симеона и его дочери Розмунд. Как в драматическом тексте, переходы между голосами маркированы паратекстуальными заголовками, а реплики приведены в виде прямой речи, лишенной формы свободно-косвенного дискурса. Например, центральная сцена конфликта дочери и отца, в которой старый музыкант выставляет свою дочь за порог, потому что она достигла того возраста, в котором умерла ее мать, его любимая жена, выстроена по принципу сценического действия — в виде чередования реплик и их последующего комментирования чтецом:

ROSEMUND

C'est insensé.

SIMEON

Non, ce n'est pas dénué de raison, ma fille, je te le jure. J'éprouve ce que je dis.

Le révérend se tait tout à coup.

Il revient à son fauteuil.

Il s'assoit dans son fauteuil et garde le silence. Il est épuisé.

ROSEMUND

Tu me veux loin d'ici.

SIMEON

Oui.

Je te veux loin d'ici. Et ailleurs qu'ici.

Alors Rosemund Cheney se met à pleurer doucement, comme une petite rivière s'écoule dans les herbes, sans cacher ses yeux.

(РОЗМУНД

Это безумие.

СИМЕОН

Нет, это вполне разумно, моя девочка, я клянусь. Я знаю, что говорю.

Священник вдруг замолкает.

Он возвращается в свое кресло.

Он сидит в кресле и молчит. Он измучен.

РОЗМУНД

Ты хочешь, чтобы я ушла.

СИМЕОН

Да.

Я хочу, чтобы ты ушла отсюда. И подальше.

Тогда Розмунд Чини начинает тихо плакать, не пряча глаз, как маленький ручей, текущий между трав.)

[20, p. 52–53, перевод наш. — Е.М.]

Голос повествующего вынесен за пределы самого действия, но при этом он является главным средоточием нарратива: он наделен способностью видеть и комментировать. Такое столкновение диегетического и миметического начал не случайно представлено в виде сцен: с одной стороны, данная форма дает возможность выстроить вариации и повторения в виде почти визуальной последовательности одних и тех же событий в одних и тех же декорациях; с другой — эпизоды позволяют ввести всеприсутствующего рассказчика, Чтеца, как основной фокус и источник говорения. Его Голос в какой-то степени перетягивает на себя рассказываемую историю. К этой задаче, как представляется, сводится целеполагание «вчувствования»: рассказать «чужую» историю, чтобы стать ее частью, обнажить способность творить миры.

Доминик Рабате показывает, как в современном романе «наррация инсценируется <...> благодаря определенному голосовому эффекту» [13, p. 17]. Этот голосовой эффект, заключающийся в «намеренной драматизации самого нарративного уровня», вызывает смещение нарраторской инстанции: нарратор перестает быть просто свидетелем, который находился на окраине рассказываемой истории, и перемещается в центр истории. Представляется, что театрализация, драматизация рассказываемых собы-

тий становится одним из характерных признаков экзификциональной литературы, которую мы можем обнаружить не только в романах П. Киньяра, но также, в частности, П. Мишона, Ф. Фореста и др.

### **Объективация и нарративная дистанция:**

#### **«Равель» Жана Эшноза, 2006**

Иной способ работы с чужой историей обнаруживается в фикциональных биографиях Жана Эшноза (род. в 1947). В отличие от драматизации наррации и усиления «голосового эффекта», который мы наблюдали в экспериментальном тексте П. Киньяра, в романах Ж. Эшноза устанавливается нарративная дистанция, усиливающая ироническую тональность его текстов.

Жан Эшноз — писатель-минималист, один из мэтров «иронического» или «интеллектуального детектива». Лауреат Гонкуровской премии и премии Медичи, Эшноз пишет в минималистской манере, его романы кратки и геометрически изящны, его проза сжата и метафорична; экономия стилистических средств придает особый вес каждой детали, имени или названию. Особый интерес для нашей проблематики вызывает его трилогия вымышленных биографий: это романы «Равель» (2006) (о Морисе Равеле), «Бежать» (2008) (об Эмиле Запотекке) и «Молнии» (2010) (о Николе Тесле). В предлагаемой статье я остановлюсь только на первом романе трилогии.

В «Равеле» излагается история последнего десятилетия жизни композитора (1927–1937 гг.). На первый взгляд пересказанные события несколько не искажают тех фактов, которые можно прочесть в любом биографическом справочнике. Вместе с тем манера рассказывать о жизненных событиях композитора удивляет своей скупостью и лаконичностью. Повествование о Равеле — объективно-внешнее, лишенное погружения в психологию персонажа или объяснения его мотивировок — ведется преимущественно с внешней фокализации (по Ж. Женетту), превращаясь в своего рода выстроенное и беглое повествование о последних годах жизни композитора. Казалось бы, мы имеем дело не с биофикшном, а с биографическим романом, однако все не так просто в художественной вселенной Ж. Эшноза.

Позиция нарратора обнаруживает себя с первой главы в переключении фокализации (между нулевой и внешней) (по Женетту) или в переключении планов точки зрения (по Успенскому-Шмиду) — и эта позиция пока-

зывает, что повествование выходит не только за рамки возможного знания персонажа, но и за пределы его возможного опыта. Обратимся к трем примерам:

Si l'Intransigeant ne peut pas évoquer tout ce qui s'est produit cet an-ci de par le monde dans le domaine musical, la naissance de Gerry Mulligan, par exemple, il revient cependant sur l'inauguration récente de la nouvelle salle Pleyel, point sur lequel Ravel s'attarde un peu, cherchant puis trouvant son nom dans l'article et haussant les épaules [18, p. 16–17].

(Разумеется, «Энтранзижан» не может написать обо всем, что произошло за год в мире музыки, — например, о рождении Джерри Маллигэна, — тем не менее в ней упоминается о недавнем открытии нового концертного зала «Плейель», и Равель внимательно просматривает эту заметку, отыскивая в ней свое имя, а найдя, пожимает плечами.) [перевод И. Волевич]

Il part en direction de la gare maritime du Havre afin de se rendre en Amérique du Nord. C'est la première fois qu'il y va, ce sera la dernière. Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre [18, p. 18].

(Он едет по направлению к Гавру, к морскому вокзалу Гавра, чтобы плыть в Северную Америку. Это его первое путешествие туда, оно же и последнее. Если считать с сегодняшнего дня, жить ему остается ровно десять лет.) [перевод И. Волевич]

Un mètre soixante et un, quarante-cinq kilogrammes et soixante-seize centimètres de périmètre thoracique, Ravel a le format d'un jockey donc William Faulkner qui, au même instant, partage sa vie entre deux villes — Oxford, Mississippi et la Nouvelle Orléans, — deux livres — Mosquitoes et Sartoris — et deux whiskeys — Jack Daniel's et Jack Daniel's [18, p. 22].

(Метр шестьдесят один, сорок пять килограммов и семьдесят шесть сантиметров окружности грудной клетки — в общем, Равель обладает параметрами жокея — или же Уильяма Фолкнера, который в это самое время делит свою жизнь между двумя городами — Оксфордом, штат Миссисипи, и Новым Орлеаном, двумя книгами — «Москиты» и «Сарторис» — и двумя виски — «Джеком Дениэлсом» и «Джеком Дениэлсом».) [перевод И. Волевич]

Как мы видим, во всех приведенных фрагментах нарратор иронически дистанцируется от повествования, показывая, что горизонт его знания намного шире: он вводит комментарии, которые находятся за пределами рассказываемой истории. Так, Равель с подчеркнутой ироничностью оказывается не осведомлен о рождении Джерри Маллигэна, творческих муках Фолкнера или о том, сколько лет ему остается жить; зато обо всем этом со скрупулезной тщательностью оказывается проинформирован читатель. Эта нарративная техника, в общем-то, является довольно привычной в классическом повествовании, но это не единственное, что обращает на себя внимание. Специфичным оказывается ее сочетание с отсутствующей нарративной интригой: на антиномии этих приемов выстраивается ироническая поэтика Эшноза.

Контраст достигается тем, что для изображения событийного ряда в романе избирается десятилетие из жизни Равеля, отмеченное трагическим переломом: в 1933 г. Равель, находящийся на пике своей славы, попадает в автокатастрофу, и с этого момента его сознание начинает угасать: он больше не в состоянии держать вилку, ставить подпись под документами и даже узнавать собственную музыку. Фабульная история отчетливо распадается на две части: до трагедии и после, — и на этом можно было бы сделать «настоящий роман», однако у Эшноза трагедии не случается за счет объективистской манеры повествования. Мы практически никогда не оказываемся «внутри» сознания персонажа, мы всегда находимся снаружи, на позиции отстраненных свидетелей, и не выделяем факт трагедии из череды незначимых других. Зачем Эшноз выбирает такой способ нарративного дистанцирования?

В этом случае формируется особая биографическая оптика: повествование не надделено фикциональным измерением в плане событийности, в романе Эшноза нет ни одного вымышленного факта. Вместе с тем ироническое дистанцирование нарратора, отсутствие привычной («романной») нарративной интриги, которую можно было бы организовать вокруг рассказываемых событий, и отказ от репрезентации сознания главного персонажа усиливает знактивистский модус письма: нарратор рассказывает о чужой истории, подчеркивая, что сделать это может *только так* — обращаясь к своему знанию, к своему опыту и намеренно не помещая себя в сознание персонажа, иными словами, не делая «психологиче-

ского персонажа» из исторического лица, но лишь вводя его в наррацию как функцию сюжета.

Следует отметить, что в оставшихся романах трилогии («Молнии» и «Бежать») Эшноз увеличивает градус фикциональности и, соответственно, «романности» своих вымышленных биографий; так, в романе «Молнии», посвященном Николе Тесле, у главного персонажа даже изменено имя.

Как мы видим, экзотфикшн обнаруживает себя не только в «сближении» рассказывающего субъекта и персонажа, но и в намеренном дистанцировании, создающем своеобразный острабяющий эффект.

### **Экзотфикшн и травма:**

#### **«Шарлотта» Давида Фонкиноса, 2014**

Еще одним способом энактивистского подхода становится проживание «чужой травмы», которая актуализируется за счет реконструирования истории, оказывающей сильное воздействие на нарратора и влияющей на аффективность его письма. Одним из ярких примеров является энактивистский роман Давида Фонкиноса «Шарлотта» (2014, Гонкуровская премия лицеистов), восстанавливающий историю жизни немецкой художницы-экспрессионистки еврейского происхождения Шарлотты Саломон, погибшей в Аушвице в 1943 г.

Давид Фонкинос (род. в 1974) экспериментирует с формами нарративизации чужого травматического опыта. История Шарлотты ведется в форме наррации от первого лица, и особым значением в романе наделяются авторефлексивные стратегии, организующие повествование о жизни героини [3, с. 120–124]. Нарратор неоднократно делает отсылки к своей писательской практике, к предыдущим романам, рассказывает об испытанном шоке, сопровождающем его на первую выставку Саломон, а также о трудностях, сопутствующих все то время, когда он пытался выбрать наиболее подходящую форму для рассказа о жизни Шарлотты.

Формальные аспекты наррации наделяются дополнительным смыслообразующим значением. Фонкинос прибегает к графической форме, напоминающей нерифмованные стихотворные строки, а также пользуется упрощенными синтаксическими структурами. Данный выбор эксплицируется в конце третьей главы романа: этот способ повествования оказывается

единственно возможным для рассказа о жизни Шарлотты — рассказа, который физически не мог бы осуществиться в другой форме:

Pendant des années, j'ai pris des notes.  
J'ai parcouru son œuvre sans cesse.  
J'ai cité Charlotte dans plusieurs de mes romans.  
J'ai tenté d'écrire ce livre tant de fois.  
Mais comment?  
Devais-je être présent?  
Devais-je romancer son histoire?  
Quelle forme mon obsession devait-elle prendre?  
Je commençais, j'essayais, puis j'abandonnais.  
Je n'arrivais pas à écrire deux phrases de suite.  
Je me sentais à l'arrêt à chaque point.  
Impossible d'avancer.  
C'était une sensation physique, une oppression.  
J'éprouvais la nécessité d'aller à la ligne pour respirer.  
Alors, j'ai compris qu'il fallait l'écrire ainsi.

(В течение многих лет я вел записи.  
Я снова и снова просматривал ее работы.  
Я цитировал Шарлотту в нескольких своих романах.  
Я столько раз пыталась написать эту книгу.  
Но как?  
Должен ли я сам присутствовать?  
Должен ли я романизировать ее историю?  
Какую форму должна принять моя одержимость?  
Я начинал, пробовал, а потом сдавался.  
Мне не удавалось написать двух предложений подряд.  
Я чувствовал, что останавливаюсь на каждой точке.  
Я не мог двигаться вперед.  
Это было физическое ощущение, удушье.  
Я ощущал необходимость начинать с новой строки, чтобы отдышаться.  
Потом я понял, что должен был писать именно так.)

[19, р. 71, перевод наш. — Е.М.]



Данный пассаж как нельзя лучше эксплицирует свойства вербального медиума «подстраиваться» под рассказываемую историю, оформляя в дискурсивном режиме физические ощущения, которые испытывает нарратор. Переживаемость (“experientiality”) событий, провоцирующая определенные перцептивные и аффективные состояния (удушие, невозможность дышать, написать двух фраз кряду и т. п.) отражается в самой повествовательной форме. Нерифмованные строки, содержащие не более одной фразы, демонстрируют затрудненность жеста письма, с трудом подбирающего форму для рассказываемых событий. В этом смысле нарратив в «Шарлотте» представляет собой свидетельство проживания чужой травмы повествователем, превратившим свой опыт рассказывания в своеобразный терапевтический дневник.

Представляется, что в романе «Шарлотта» происходит некий эксперимент по выработке своеобразной «нарративной чувствительности», вписывающейся в парадигму энактивистского подхода и позволяющей воплощать в письме отношение к чужому травматическому опыту.

### **Заключение**

Расцвет экзофикциональных и биофикциональных практик в современной французской литературе закономерно ставит вопрос об отношении новых гибридных жанров к традиционному литературному принципу «романизирования» реальной истории — начиная с исторического романа и заканчивая жанром «воображаемой жизни» (“vies imaginaires”) или романизированными биографиями (“biographies romancées”). Этот вопрос может возникнуть как продолжение полемики, разгоревшейся в 1980-е гг. вокруг фигуры Сержа Дубровского и введенного им неологизма «автофикшн». Логика упрека, адресованного Сержу Дубровскому литературными теоретиками (в частности, Ж. Женеттом), заключалась в попытках доказать несамостоятельность жанра автофикшна за счет попыток обнаружить примеры совмещения вымысла с автобиографическим опытом в мировой словесности начиная с Данте, и вылилась в противостояние двух теоретических лагерей. Позднейшее развитие как французской литературной теории, так и мирового книжного рынка показало непродуктивность данной полемики: автофикшн уверенно вытеснил на периферию традиционную автобиографию, зарекомендовав себя в современной литературе как конвенциональный самостоятельный

жанр. Появление новых «гибридных волн», в частности экзо- и биофикшна, очевидно, нужно рассматривать с учетом опыта развития автофикциональных практик письма, обнаживших всю претенциозность жанрового спора «древних и новых». Вместе с тем, кроме собственно социолитературного измерения, имеет смысл говорить о том, что экзофикциональное и биофикциональное письмо расходятся со старым жанром «романизования» за счет определенных особенностей поэтики и повествовательной структуры, вычитываемых с позиций энактивистской нарратологии.

Рассмотренные в статье примеры из романов П. Киньяра, Ж. Эшноза и Д. Фонкиноса позволяют сместить оптику исследований с собственно жанровой проблематики изучаемых текстов на некоторые сквозные свойства экзофикциональных повествований: это отказ от репрезентации, авторефлексивные компоненты письма и особым образом эксплицируемая (чаще всего аффективная) связь между субъектом и рассказываемой историей. Мишель Фуко в эссе «Другие пространства» в 1967 г. заметил: «...мы живем в пору, когда мир ощущается не столько как великая жизнь, которая развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки и перекрещивающая нити своего клубка» [6, с. 191]. В настоящее время интерес к локальным нарративам и маленьким историям, обнаруживший себя еще в философии постмодерна, смещается в сторону рефлексии над чувственностью, аффективностью, установлением плотной опутывающей связи между субъектом и рассказываемой им историей. Этот поворот логично рассматривать в оптике энактивистского подхода, предлагающего продуктивные модели анализа нарративов, обнаруживающих эту тенденцию.

## Список литературы

## Исследования

- 1 *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: автофикшн // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 21.11.2020).
- 2 *Муравьева Л.* В защиту реального (рец. на книгу Lavocat F. Fait et fiction: Pour une frontière. P.: Seuil, 2016) // Новое литературное обозрение. 2018. № 5'18 (153). С. 326–331.
- 3 *Муравьева Л.* Авторефлексивные стратегии репрезентации травмы в художественном нарративе (на материале современной французской литературы) // Поэтика и прагматика нарративных практик / отв. ред. В.И. Тюпа; редкол. Е.Ю. Козьмина, О.В. Федунина. Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019. С. 104–125.
- 4 *Муравьева Л.* О барочной рецепции П. Киньяра // Тю/ипология дискурсов: к 75-летию Валерия Игоревича Тюпы / сост. и ред. Ю.В. Доманский, В.Я. Малкина. М.: РГГУ, 2020. С. 312–321.
- 5 *Сушек И.* Элементарно, Байяр! // Иностранная литература. 2018. № 7. С. 265–272.
- 6 *Фуко М.* Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
- 7 *Шмид В.* Перспективы и границы когнитивной нарратологии (По поводу работ Алана Пальмера о “fictional mind” и “social mind”) // Narratorium, 2014. № 1 (7). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633109> (дата обращения: 21.11.2020).
- 8 *Carracciolo M.* The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014. 321 p.
- 9 *De Chalonge M.* De la fiction à la biographie, l'exofiction, un genre qui brouille les pistes // L'ActualLitté. 2016. 10 août. URL: <https://actualitte.com/article/32064/numerique/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes> (дата обращения: 13.03.2021).
- 10 *Gefen A.* Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle. Paris: Corti, 2017. 391 p.
- 11 *Leyris R.* Rentrée littéraire: le triomphe de l'exofiction // Le Monde. 2017. 16 août. URL: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/08/16/le-triomphe-de-l-exofiction\\_5173067\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/08/16/le-triomphe-de-l-exofiction_5173067_3260.html) (дата обращения: 13.03.2021).
- 12 *Mongelli M.* Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine. Dottorato di ricerca in studi letterari e culturali ciclo xxx / Università di Bologna, Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2019. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/231880427.pdf> (дата обращения: 21.11.2020).

- 13 *Rabaté D.* Vers une littérature de l'épuisement. Paris: J. Corti, 1991. 204 p.
- 14 *Ruhe C.* L'«exofiction» entre non-fiction, contrainte et exemplarité // Territoires de la non-fiction: Cartographie d'un genre émergent. Leiden, The Netherlands: Brill, 2020. P. 82–106. [https://doi.org/10.1163/9789004439313\\_008](https://doi.org/10.1163/9789004439313_008)
- 15 *Steinmetz M.* C'est la rentrée des classes littéraires // L'Humanité. 2015. 27 août. URL: <https://www.humanite.fr/cest-la-rentree-des-classes-litteraires-582318> (дата обращения: 21.11.2020).
- 16 *Varela F.J., Thompson E., Rosch E.* L'inscription corporelle de l'esprit: Sciences cognitives et expérience humaine. Paris: Seuil, 1993. 377 p.
- 17 *Vasset P.* Lexofictif // Vacarme. 2011. № 54. 19 février. URL: <http://www.vacarme.org/article1986.html> (дата обращения: 21.11.2020).

### **Источники**

- 18 *Echenoz, J. Ravel.* Paris: les Éditions de Minuit, 2006. 123 p.
- 19 *Foenkinos, D. Charlotte.* Paris: Gallimard, 2014. 224 p.
- 20 *Quignard, P.* Dans ce jardin qu'on aimait. Paris: Bernard Grasset, 2017. 169 p.

## References

- 1 Levina-Parker, M. "Vvedenie v samosochinenie: avtofikshtn" ["Introduction to Autofiction"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 103, 2010, pp. 12–40. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (Accessed 21 November 2020). (In Russ.)
- 2 Murav'eva, L. "V zashchitu real'nogo" ["In Defense of the Real"], review of: *Lavocat, F. Fait et fiction: Pour une frontière*. Paris, Seuil, 2016. 618 p. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (153), 2018, pp. 326–331. (In Russ.)
- 3 Murav'eva, L. "Avtorefleksivnye strategii reprezentatsii travmy v hudozhestvennom narrative (na materiale sovremennoi francuzskoi literatury)" ["Self-reflexive Strategies of Trauma Representation in the Fictional Narrative (Based on Contemporary French Literature)"]. Tiupa, V.I., editor. *Poetika i pragmatika narrativnykh praktik [Poetics and Pragmatics of Narrative Practices]*, editorial board E.Iu. Koz'mina, O.V. Fedunina. Ekaterinburg, INTMEDIA Publ., 2019, pp. 104–125. (In Russ.)
- 4 Murav'eva, L. "O barochnoi retseptsii P. Kin'iara" ["On the Baroque Reception of Pascal Quignard"]. *Tiu/ipologiiia diskursov: k 75-letiiu Valerii Igorevicha Tiupy* [Ty/hypology of Discourses: to the 75<sup>th</sup> Anniversary of Valery Igorevich Tyupa], comp. and eds. Iu.V. Domanskii, V.Ia. Malkina. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2020, pp. 312–321. (In Russ.)
- 5 Sushek, I. "Elementarno, Baiiar!" ["Elementary, Bayard!"]. *Inostrannaia literatura*, no. 7, 2018, pp. 265–272. (In Russ.)
- 6 Foucault, Michel. "Drugie prostranstva" ["Of Other Spaces (Des Espace Autres)"]. *Intellektualy i vlast': izbrannye Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu* [Intellectuals and Power: Selected Selected Political Articles, Speeches and Interviews], vol. 3. Moscow, Praksis Publ., 2006, pp. 191–204. (In Russ.)
- 7 Schmid, Wolf. "Perspektivy i granitsy kognitivnoi narratologii (Po povodu rabot Alana Pal'mera o 'fictional mind' i 'social mind')" ["Perspectives and Limits of Cognitive Narratology (On the Works by Alan Palmer on Fictional Mind and Social Mind)"]. *Narratorium*, no. 1 (7), 2014. Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633109> (Accessed 21 November 2020). (In Russ.)
- 8 Carracciolo, Marco. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2014. 321 p. (In English)
- 9 De Chalonge, Mathilde. "De la fiction à la biographie, l'exofiction, un genre qui brouille les pistes." *L'ActualLitté*, 10 août, 2016. Available at: <https://actualitte.com/article/32064/numerique/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes> (Accessed 13 March 2020). (In French)
- 10 Gefen, Alexandre. *Réparer le monde: la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Corti, 2017. 391 p. (In French)

- 11 Leyris, Raphaëlle. “Rentrée littéraire: le triomphe de l'exofiction.” *Le Monde*, 16 août, 2017. Available at: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/08/16/le-triomphe-de-l-exofiction\\_5173067\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/08/16/le-triomphe-de-l-exofiction_5173067_3260.html) (Accessed 13 March 2020). (In French)
- 12 Mongelli, Marco. *Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine*. Dottorato di ricerca in studi letterari e culturali ciclo xxx. Università di Bologna, Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2019. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/231880427.pdf> (Accessed 13 March 2020). (In French)
- 13 Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris, Corti, 1991. 204 p. (In French)
- 14 Ruhe, Cornelia. L'“exofiction” entre non-fiction, contrainte et exemplarité.” *Territoires de la non-fiction: Cartographie d'un genre émergent*. Leiden, The Netherlands, Brill, 2020, pp. 82–106. [https://doi.org/10.1163/9789004439313\\_008](https://doi.org/10.1163/9789004439313_008) (In French)
- 15 Steinmetz, Muriel. “C'est la rentrée des classes littéraires.” *L'Humanité*, 27 août, 2015. Available at: <https://www.humanite.fr/cest-la-rentree-des-classes-litteraires-582318> (Accessed 21 November 2020). (In French)
- 16 Varela, Francisco, Thompson, Evan, Rosch, Eleanor. *L'inscription corporelle de l'esprit: Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris, Seuil, 1993. 377 p. (In French)
- 17 Vasset, Philippe. “L'exofictif.” *Vacarme*, no. 54, 19 février, 2011. Available at: <http://www.vacarme.org/article1986.html> (Accessed 21 November 2020). (In French)
- 18 Echenoz, Jean. *Ravel*. Paris, les Éditions de Minuit, 2006. 123 p. (In French)
- 19 Foenkinos, David. *Charlotte*. Paris, Gallimard, 2014. 224 p. (In French)
- 20 Quignard, Pascal. *Dans ce jardin qu'on aimait*. Paris, Bernard Grasset, 2017. 169 p. (In French)