Поэтика жанра

Кризис гибридных жанров: Филипп Форест и возвращение «я-романа» во французскую литературу

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-243-263

Лариса Евгеньевна Муравьева

кандидат филологических наук
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород)
(603155, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Б. Печерская, д. 25/12,
email: lemuravieva@hse.ru)

Аннотация. Современная французская литература ищет пути выхода из кризиса, обусловленного расслоением гибридных жанров. Один из них — сближение с другими национальными традициями, позволяющими переосмыслить жанровую иерархию. Особый интерес представляет творчество Филиппа Фореста, интегрирующего в своем романном творчестве наследие французского литературного авангарда и традиции японского жанра «я-романа» (shôsetsu).
Ключевые слова: Ф. Форест, французская литература, гибридные жанры, autofiction, «я-роман».

Статья поступила 30.08.2017.

Статья подготовлена в рамках исследования, поддержанного грантом ATLAS (Фонд «Дом наук о человеке» (Париж) и Центр франко-российских исследований в Москве).

> Надо признать, жанр эволюционирует. На роман можно больше не приклеивать ярлык «роман».
>
> *Морис Надо. Куда идет литература и где она будет?*

Почему кризис?

Французской литературной традиции свойственно понятие «кризис». В беседе с Роланом Бартом в 1974 году Морис Надо заметил: «...с тех пор, как я занимаюсь литературной практикой, я постоянно слышу о кризисе. Кризис издательства, кризис книжной продукции, разумеется, кризис чтения. Не идет ли речь о симптоматическом состоянии?» [Nadeau 1995: 62] (здесь и далее перевод с французского мой. — *Л. М.*). При всей ироничности данного наблюдения, как и замечания о том, что неслучайно «кризис» во французском языке этимологически связан с «критикой», Надо подмечает характерную тенденцию. Неустанные эксперименты с каноном и зачастую амбициозные притязания на обновление существующих моделей задают основной вектор развития не только литературного производства, но и связанной с ним так или иначе теоретической дискуссии, проложить четкую границу между которыми становится все сложнее. Кризисное состояние как постоянная девиация — именно так можно обозначить процессы, затронувшие не в последнюю очередь и жанровую систему.

Дестабилизация жанровых форм сопутствует французскому литературному процессу по меньшей мере с конца XIX века. Впрочем, постепенное расшатывание жанрового канона идет в различных направлениях и не всегда объясняется простым отказом от прескриптивной поэтики: если модернисты и новороманисты в той или иной степени обновляют жанровую форму, по-прежнему оставаясь в ней и работая с ней, то сюрреалисты попросту нивелируют само понятие, вводя собственную веерную иерархию, разграничивающую, с одной стороны, литературу и с другой — поэзию, подразумевающую различные средства выражения, включая и живопись [Murat 2001: 24].

Столь рано наметившееся пренебрежение к категории жанра (вплоть до полного устранения) не могло, впрочем, объясняться только внутренними факторами или установкой на эксперимент. Хронология жанровых трансформаций во французской литературной практике подсказывает, что одной из вероятных точек сближения различных концепций, связанных так или иначе с обновлением жанровых моделей, послужил постоянно пересматриваемый статус пишущего субъекта: это и погружение автора в текст у Андре Жида, и поиск «себя» через концепцию автоматического письма у Бретона, и влиятельнейшая концепция «смерти автора» Барта-Фуко, и, наконец, новый статус фикционального пишущего «я» в гибридных жанрах с конца 1970-х годов.

На всем протяжении XX века французская литература пыталась настойчиво расшатать жанровый канон, неустанно рефлексируя по поводу создаваемого прецедента. Стремление к настойчивому нарушению жанровых границ — от Гонкура до Бретона, от Роб-Грийе до Дубровского — продолжается вплоть до настоящего момента и подогревается регулярными конференциями, симпозиумами и семинарами. В 2001 году Ж.-М. Шеффер в предисловии к сборнику с характерным названием «Распад жанров» («Éclatement des genres») обрисовывает современную ситуацию во французской литературе в терминах «разрушение», «кризис», «девиация», «неклассифицируемое нагромождение», «распад». Впрочем, термин «распад» звучит в критической мысли уже давно: к нему обращаются чуть ли не все значительные теоретики от Надо до Бланшо, что лишь подтверждает нормативность кризисного состояния жанровой системы.

В большей степени трансформациям оказывается подвержен жанр романа — экспериментальное пространство большинства авторитетных практик французского авангарда. Разумеется, литературный процесс всегда оставался неоднородным, и наряду с явным родовым экспериментированием продолжали развиваться сравнительно устойчивые видовые жанровые модели: исторический, философский, детективный романы. Вместе с тем подорванная в конце XIX века репутация романа как вышедшей из употребления формы, не способной более отра-

жать идеологический и функциональный поиск, обусловливает его постоянные трансформации и приводит в конечном счете к созданию гибридных жанровых форм в 70-х годах XX века.

Полемика вокруг гибридных жанров

Дискуссия вокруг гибридных жанров возникает в связи с выходом в 1977 году романа Сержа Дубровского «Сын» и распространением неологизма autofiction (автофикшн, самосочинение). Появление текста создает небывалый прецедент не столько в плане самого продукта, сколько в плане разросшейся вокруг него интеллектуальной дискуссии. Роман Дубровского заявил о возможной гибридизации форм романа и автобиографии, до сей поры считавшихся принципиально не смешиваемыми.

Впрочем, строгое разграничение автобиографии и романа было теоретически провозглашено незадолго до появления романа Дубровского: в 1975 году Филипп Лежен публикует «Автобиографический пакт», в котором пытается установить формальные критерии различения «романа от первого лица» и автобиографической прозы [Lejeune 1975: 357]. В сетке этих критериев оказывается знаменитая «пустая клетка», она образуется на пересечении критериев идентичности/неидентичности нарратора и протагониста в романном и автобиографическом пактах. Предельно схематизируя, «пустая клетка» предписывает невозможность наррации вымышленных событий от грамматического первого лица в автобиографии и, наоборот, невымышленных, реальных событий в романной прозе. Именно на заполнение этой лакуны и был направлен автофикциональный проект Дубровского (см.: [Левина-Паркер 2010; Lejeune 1975; Battiston, Weigel 2010]). В романе «Сын» писатель провозглашает принципиальную вымышленность излагаемых им автобиографических событий и, как следствие, гибридную жанровую природу создаваемого им текста. В результате разгоревшейся полемики гибридный жанр стал центральной темой французской литературной дискуссии 1980—1990-х

годов и вплоть до настоящего момента продолжает вызывать интерес в среде французских интеллектуалов.

Безусловно, жанровая гибридность не была изобретением французского авангарда 1970-х, а теоретическая рефлексия о природе явления выходит за рамки французской новой критики как в национальном, так и в хронологическом аспектах. Литературная традиция знает немало примеров того, как гибридность проявляла себя в качестве неослабевающего источника творческой активности. Так, во франкоязычной литературе XV века в романах Жана Сервиона, Жана Баньона или Антуана де ла Саль переплетались элементы исторической прозы и рыцарского романа, а «Житие протопопа Аввакума» можно считать первым образцом русского самосочинения. Эталонными примерами синтеза вымышленного и автобиографического начал в модернизме служат мемуары Владимира Набокова или Андрея Белого; в частности, при попытке их аналитического сопоставления с хронологически более поздним письмом французских автофиционалистов (см. работу о концептуальной близости мемуаров Белого и поэтики Дубровского: [Левина-Паркер 2015]). Теоретическое измерение проблемы также задолго предвосхищает французскую рефлексию: отголоски размышлений о природе жанровой гибридности можно в известной степени встретить в трудах как Бахтина, так и русских формалистов, считавших, что в каждом произведении прослеживается «историческая борьба жанров».

Вместе с тем вопрос стоит не столько о природе самого явления, сколько о границах его масштабирования. Справедливо заметить, что сами французские теоретики пытаются объяснить причины, по которым проблема жанрового кризиса принимает особенную остроту во французской критике. Ж.-М. Шеффер, к примеру, в характерном распаде жанров усматривает запоздалую, но закономерную реакцию на классицистическую норму, предписывающую строгое соблюдение жанрового канона.

Сложно установить, возник ли роман Дубровского как сознательное нарушение предписания жанровой чистоты или как стихийное следствие отказа от натурализма и установки на фикционализацию в конце 1970-х годов. Поч-

ти детективное расследование истоков появления термина «autofiction» в различных вариантах рукописи «Сына», изучение длительной полемики Дубровского и Лежена, сличение зачастую противоречащих друг другу свидетельств самого автора составляли и составляют значительную часть работ, посвященных феномену автофикшн в современной франкоязычной критике. По мнению одних теоретиков, гибридный жанр возник как исключительно французский феномен. По мнению других, идея гибридности была занесена во Францию из Соединенных Штатов, где велась дискуссия по поводу назревшей необходимости разграничения терминов «novel» и «fiction». Как замечает Ф. Гаспарини, неслучайным оказывается тот факт, что автор «Сына» преподавал в Соединенных Штатах, где с 1960-х годов фокусом литературной критики становится постепенное вытеснение термина «novel» термином «fiction», к которому молодые авторы эпохи прибегали все чаще, чтобы обозначить свои нарративные эксперименты по обновлению романной формы и обнажению процессов повествования в самом повествовании [Gasparini 2008: 10—11]. Одно несомненно: возникнув под пером Дубровского, прецедент вызвал реакцию как в литературной практике, так и в сопутствующей ей критике, подтверждая потребность французской интеллектуальной мысли в идее гибридности.

История дискуссии вокруг гибридных жанров с годами меняет акценты: если в 1980—1990-х годах главный вопрос заключался в том, является ли гибридность симптомом постструктуралистской новой критики или же она воскрешает издревле существующую форму, спорадически появляющуюся в те или иные эпохи (полемика, развернувшаяся вокруг диссертации Венсана Колонна, обнаружившего автофикшн в мировой литературе со времен Данте), то в настоящее время акцент смещается в сторону поиска психологических, антропологических и социологических источников массового распространения фикционализированной автобиографии, столь прочно обосновавшейся в литературе с конца 1970-х годов. В этой связи нельзя не вспомнить, что еще в конце XIX века Эдмон де Гонкур в знаменитой анкете писателей, посвящен-

ной роману, обозначил курс на сближение романа с дневником, биографией и мемуарами по причине необходимости документального начала в прозе:

> Что мы ищем, так это документ <...> Мы хотим, чтобы нас трогала искренность и правда <...> Я считаю, что самая совершенная форма книги для живописания и рассказа о жизни — это дневник, мемуары; и чем больше мы будем читать, тем большее значение мы будем придавать автобиографиям [*Enquête*... 2005: 200].

В течение века акценты между полюсами «роман — автобиография» диаметрально смещались. Если в 1880-х годах значение придавалось истинности повествуемых событий, то авангард конца XX века обозначил прямо противоположную тенденцию: отказ от правдивости, невозможность повествования о реальном, заведомо безуспешная попытка рассказа о себе — такими на первый взгляд представляются философские основания гибридного проекта. Однако гетерогенность текстов, создаваемых внутри автофикционального движения, заявляет о том, что их измерение отнюдь не так однозначно.

Самосочинение, по-видимому, остается единственным жанром, в котором критическая дискуссия зачастую оказывала куда более значительное влияние, чем сам продукт. Долгое время автофикшн воспринимался сугубо как умозрительный жанровый конструкт, предназначенный для того, чтобы создавать прецедент в среде интеллектуалов. Вслед за Дубровским на арену самосочинения выходит целая плеяда авторов: Дельфин де Виган, Мари Даррьесек, Хлое Делом, Эрве Гибер, Камий Лоранс, Рене де Секкати, Филипп Форест и др. Многие из них, как и отец-основатель, являются профессиональными литераторами, преподавателями литературы в университетах, критиками и эссеистами. Справедливо отметить, впрочем, что каждый автофикционалист интерпретирует жанр по-своему, вычерчивая наиболее приемлемую для себя линию образцов во французской литературе. Помимо «Сына» Дубровского в палитру самосочинения вовлекается целая серия показательных текстов: оказывается,

Арагон, Барт, Сендрар, Селин, Дюрас, Жене, Роб-Грийе, Кено также в свое время создавали автофикшн. Естественным образом строгое понимание термина размывается, и неслучайно одним из главных усилий современной критики становится задача развести чистый автофикшн и широкое понимание фикционализированной автобиографии [Lecarme 2004].

Как замечает Филипп Гаспарини, посвятивший истории жанра автофикшн специальную монографию, термин на сегодняшний момент продолжает обозначать «место эстетической неопределенности, остающееся одновременно пространством рефлексии» [Gasparini 2008: 7]. Факт того, что идея гибридности, возникнув в 1970-х годах, до сих пор остается «пространством рефлексии», сам по себе свидетельствует о некоторой тайной удовлетворенности, с которой французская критика подогревает предмет собственного исследования. По мнению М. Левиной-Паркер, представившей многогранный обзор истории жанра на русском языке, весь проект стал своего рода альтернативой для «концептуально вялой» постколониальной теории, не способной оживить «беспокойную» и «приученную к успеху» французскую интеллектуальную мысль [Левина-Паркер 2010]. Идея, несомненно, развивающая откровенность Филиппа Гаспарини, который находит «нечто успокоительное» в данном феномене — поскольку литература, оказывается, еще способна вводить новые концепты в культурное пространство и открывать вокруг них полемику, превосходящую круг узких специалистов [Gasparini 2008: 7].

Кризис гибридности

Продление автофикциональной дискуссии, как и факт того, что проект сорокалетней давности продолжает привлекать молодых писателей, не в последнюю очередь объясняется тем, что гибридные жанры постоянно мутируют. Симптом явно свидетельствует о вхождении новоизобретенной жанровой системы в критическую стадию, сколь бы парадоксальным ни представлялось говорить о кризисе

форм, которые сами в свое время стали результатом кризиса жанровой системы. Пытаясь избежать естественного спада, идея гибридности в настоящий момент завоевывает новые пространства путем смешения различных чистых жанровых форм. Показательным в данном отношении становится появление новых склеенных по установленному алгоритму жанров: «докуфикшн» (docufiction) — смешение романа и свидетельства (F. Bon, «Daewoo»), «экзофикшн» (exofiction) — вымышленная биография реально существующей исторической личности (J. Echenoz, «Ravel») и др. Более того, следуя идее гибридности, появляются тексты, претендующие на смешение уже не столько жанров, сколько дискурсов. Так, писатель Филипп Вассе создает в 2010-х годах серию так называемых «Личных дневников», смешивающих, в его случае, дискурс литературный и научно-экономический. Его концепция, в частности, изложена в «Предуведомлении» к роману «Личный дневник хищницы» («Journal intime d'une prédatrice»):

> Цель все та же: описать неконтролируемый расцвет экономической глобализации. Для этого книга <...> смешивает реальных и вымышленных персонажей. Зачем это делается? Разве не достаточно было бы документального рассказа, если цель — изложить факты? Обращение к вымыслу позволяет учесть фантазмическую часть реальных процессов и не отделять действия индивидов от представлений, которые им сопутствуют.

Столь явно искусственное приращение гибридных форм не может не напоминать «вечную игру» (Витгенштейн), заключающуюся в создании новых знаков в процессе отражения предшествующих: тревожный симптом того, что идея гибридности, в свою очередь, входит в стадию кризиса, требующую изобретения все новых знаков, чтобы оставаться на плаву. Складывается впечатление, что гибридный проект оказывается заложником собственного алгоритма: главным образом из-за шаткого положения Субъекта в пространстве аккумулируемых смыслов. Гибридная форма навязывает игровой канон интерпретирования уже в силу того, что читатель сталкивается с тек-

стом, отрицающим даже установку на подобие реальности: слово *fiction* автоматически ее разрушает. Как следствие, проект гибридных жанров оказывается пойман в изобретенную им самим ловушку смыслообразования, поскольку любая гибридизация подрывает возможность интерпретации Субъекта вне контекста его фикционализации.

Наряду с созданием новых гибридных разновидностей, внутри исходного жанра самосочинения назревает внутреннее противоречие. Игровая интерпретация не свидетельствовала бы о конфликте в системе гибридных жанров, если бы создаваемые в рамках данной жанровой модели романы оправдывали намерение заполнить «пустую клетку» в таблице Ф. Лежена. Но это не так: гибридный жанр оказался довольно гибким пространством для сосуществования различных текстов, в том числе предельно далеких от подобной амбиции. Так, например, эталонными автофикциональными текстами считаются романы Эрве Гибера: «Другу, который не спас мне жизнь» (1990), «Исповедальный протокол» (1991) и «Человек в красной шапке» (1992) — образцы автобиографической прозы больного СПИДом человека, созданные на краю гибели. Существование автофикциональной прозы, преломляющей личную травму, свидетельствует о том, что развитие гибридного жанра идет в различных направлениях, и стратегии создания автофикционального письма можно обобщить в рамках одной модели лишь с известными оговорками. Если в момент своего возникновения гибридные жанры действительно несли на себе печать некоторой условной игры (неслучайно Ж. Женетт называет автофикшн жанровым «монстром», родившимся из очевидно парадоксального намерения сделать центральным персонажем письма «одновременно себя и не-себя» [Genette 1991: 84]), то в настоящий момент гибридный жанр осязательно продвигается в новом направлении. И это движение все меньше напоминает игру или пародию на канон.

Одним из возможных векторов развития автофикшн, противопоставленным магистральной установке большинства создаваемых внутри данной жанровой модели текстов, становится романный проект писателя Филиппа

Фореста. Центральное усилие данного проекта — противопоставление самосочинению в широком смысле и попытка обоснования «я-романа» как особого варианта фикционализированной автобиографии.

«Я-роман» Филиппа Фореста

Форест-романист вошел во французскую литературу в 1997 году с романом «Вечный ребенок» («Enfant éternel»), удостоенным приза «Фемина». К тому моменту он уже известен как профессиональный литератор, критик, автор книг и эссе, посвященных Камю, Соллерсу, Джойсу, Кафке, Борхесу, Бютору, Роб-Грийе, движению сюрреализма и монументальной истории «Tel Quel» [Forest 1992a; 1992b; 1994; 1995a; 1995b]. Приход в большую литературу знаменует перелом, связанный с личной травмой: в возрасте четырех лет от рака умирает единственная дочь писателя, и трагедия становится событийным ядром всей его последующей прозы. С тех пор романный проект Фореста направлен на то, чтобы описать травматический опыт, заново интерпретировать пережитую травму, конвертировать ее в практику письма (романы «Вся ночь» (1999), «Саринагара» (2004), «Все дети, кроме одного» (2007), «Кот Шредингера» (2013) и др.). Своеобразный «язык траура» (écriture de deuil) накладывает отпечаток и на эссеистические опыты Фореста: центральной темой его критических работ после потери становятся проблема трансформации реальности в тексте (сборник эссе «Роман, реальность и другие эссе», 2006) и поиск жанровых оснований для отражающей эту потерю литературной практики.

«Я»-повествование, преломление автобиографического опыта в ряд последовательных литературных экспериментов, интерес к рефлексивным практикам письма внешне ставят Фореста в один ряд с классическими автофикционалистами. Однако здесь назревает интересный раскол: самопозиционирование Фореста расходится с общепринятым пониманием самосочинения. В то время как теоретик автофикшн Филипп Гаспарини однозначно относит Фореста к лидерам течения, сравнивая его с Дуб-

ровским и Федерманом и даже посвящая ему главу в своей книге 2008 года, сам писатель противопоставляет себя движению и обосновывает собственную концепцию «я»-повествования. Свою прозу он относит к жанру «я-романа», или «романа Себя» («Roman du Je»), а весь проект им осмысливается как «возвращение “я” во французскую прозу» — именно так озаглавлена первая глава сборника эссе и статей 2001 года, которую Форест издает в соавторстве с Клодом Гогеном в университете Нанта [Forest 2001].

По мысли Фореста, вопреки известной концепции «смерти автора», «я» никогда полностью не исчезало из литературы. «Нет ничего проще, — настаивает он в одном из эссе по теории романа, — чем объявить моду на самосочинения следствием вхождения западных обществ в постисторическую эпоху, когда вследствие крушения “больших нарративов” в постмодернизме литературе не остается ничего, кроме как любоваться вариантами “я” в литературном зеркале. На самом деле, “я” в литературе — это не только нарциссическая практика, позволяющая индивиду уйти от реальности, но и “настоящая поддержка в выражении правды и свободы”» [Forest 2006: 113].

Форест находит отклик своей фикционально-автобиографической концепции в японской литературе начала XX века, так называемом *shôsetsu*, «я-романе», или «эго-романе». Обращение к японской литературе ознаменовано для Фореста сближением с писателем Кензабуро Оэ, чей персональный опыт оказывается близок опыту французского романиста: в произведениях Оэ интерпретируется переживание травмы отцом ребенка-инвалида. Установка на ценности другой культуры и выстраивание собственной пантеистической иерархии автобиографических жанров для Фореста объясняется формулой «Каждая литература грезит о другой. Или, иными словами, она переизобретает ее в зеркальном отражении, где собственное лицо всегда можно обнаружить в лице другого» [Forest 2014: 70]. Как теоретик и критик, Форест относится со скепсисом к идее новоизобретенности автофикшн французской литературой последней трети XX века. Как писатель-практик, он находит в японском жанре «я-романа» отражение собственных писательских задач.

Несмотря на то, что сам Форест не выстраивает строгих критериев различения автофикшн и «я-романа» (а для Гаспарини «я-роман» и вовсе является лишь одним из его возможных наименований), сама литературная практика Фореста подсказывает акценты, вписывающие его автофикциональную прозу в традицию заимствованного японского жанра. Преломление в письме травматического опыта, отказ от нарциссизма, фрагментарность повествования, принципиальная незавершенность и постоянное («серийное») прописывание себя в отношении к травматическому опыту — одни из возможных штрихов, характеризующих «я-роман». В то же время своеобразие жанра не исчерпывается поверхностными техниками писательского ремесла и кроется в более глубоких слоях текста — в некоторой до-текстовой стратегии, которая нуждается в литературной практике для описания пережитой травмы.

В первую очередь, «я-роман» — это обращение к пережитому опыту, прописывание его на ощупь, продвижение в поисках вербализованной практики, которая смогла бы выразить траур в письме. Эти поиски переводят проблему жанровой идентификации в этическую плоскость.

Как представляется, одним из своеобразных идентифицирующих признаков «я-романа» становится особый онтологический статус события, реализуемый одновременно и на глубинном уровне — как нечто, предшествующее тексту, — и на уровне разворачиваемой в тексте пружины, этот текст порождающей. Примером того, как переосмысливается статус события в «я-романе», может послужить последний роман Фореста «Наводнение» («Crue»), вышедший в издательстве «Gallimard» в 2016 году.

«Наводнение»: от нового события к новому жанру

В центре романа — протагонист, пытающийся рассказать историю. Место действия — один из европейских городов, о названии которого сознательно умалчивается. Отмеченный глубоким трауром после смерти дочери и матери, мужчина возвращается в квартал, в котором провел

свое детство и который с тех пор отмечен странной строительной метаморфозой. Погруженный в собственную рефлексию, он постепенно начинает замечать, что в квартале наряду с вещественными преобразованиями происходит метаморфоза метафизическая: город отмечен печатью исчезновения. Постепенно исчезает все, с чем нарратор-протагонист пытается выстроить подобие социального контакта: его странный сосед-оракул, излагающий теории о пустоте, женщина, которую он любит, даже его собственный кот. А затем, вследствие непредсказуемого наводнения, и сам город постепенно уходит под воду. Наводнение естественным образом обретает черты мифологического потопа, но, в отличие от библейского Ноя, протагонист истории не получает надежды на спасение. Когда вода отступает, оказывается, что реальность осталась не более и не менее проницаемой, чем была до затопления, и человек по-прежнему не в силах объяснить причины, обрекающие его на движение в пустоте. Попытка понять — единственное, что ему остается; для этого он пытается рассказать историю: «Больше, чем страдание, люди не переносят свою неспособность придать ему смысл. Они готовы погибнуть, лишь бы знать, почему».

Внешне проза Фореста носит все признаки автофикционального письма: типичная для самосочинения триада тождественности «автор — нарратор — протагонист», отсылка к реальному опыту, смешанному с вымышленными событиями, широкий спектр авторефлексивных приемов наррации (от авторских вторжений — до *mise en abyme*). Вместе с тем эти признаки обретают статус всего лишь поверхностных условий, которые служат для некоторой глубинной текстовой задачи. «Событие рассказывания» не является самоцелью или поводом для письма, но, напротив, становится попыткой восстановления порядка вещей, который субъект способен восстановить и осмыслить только путем многократного рассказывания о нем. Отсюда — необходимость в серийности, в репрезентации «я», в ослабленной фабуле. При этом «я-повествование» проявляет себя более чем скромно: авторефлексивная дистанция между «я-пишущим» и конструируемым Автором (разумеется, мнимая) преследует цели прямо противоположные нар-

циссическому «я-повествованию». В романе Фореста обезличенный протагонист становится удобной формой нарратции, необходимым условием для реконструкции места и времени для взаимодействия между его рефлексией о мире и пустотой, этим миром порожденной:

> Свое имя я скрою <...> Ожидая, что это свидетельство может стать книгой, я подпишусь псевдонимом. А лучше, если получится, я попрошу какого-нибудь писателя одолжить мне свое имя. Такого писателя, чтобы был немного на виду, если таковые еще остались и если он согласится <...> Я смешаю события моей жизни с некоторыми фактами, которые я у него позаимствую. Или, наоборот, сделаю так, чтобы вымысел нельзя было отличить от настоящих событий. Я буду действовать с осторожностью. Меня никто не упрекнет. Я спрячусь за ним. Если все пойдет плохо, он всегда может сделать то же самое и сказать, что это к нему не имеет отношения. Что это просто роман. Я, как и все, знаю писательскую трусость. И в этом смысле я не строю никаких иллюзий.

Основным событием текста становится, таким образом, непрестанный монолог человека, пытающегося заполнить лакуны реальности попыткой рассказа о них. Смешение автобиографического и фикционального начала представляется необходимым условием для свидетельства, пусть даже заведомо обреченного на провал. При этом фабульные события, образующие ткань текста, наделяются особым статусом: они не являются ни сингулярными, ни фрактальными [Тюпа 2016: 13—14]. Нарратор не только многократно возвращается к одним и тем же событиям, но и сами события не претендуют на то, чтобы быть выхваченными из потока реальности: это как раз не представляется возможным. Скорее, они представляют собой проекцию некоторых архетипических ситуаций — исчезновение, потоп, смерть ребенка, — которые приобретают различную реализацию в материи текста: от знаменитого вопроса Джакометти («Кого бы вы спасли при пожаре, Рембрандта или кота?») до конкретных происшествий (исчезновение кота в «Наводнении»). Узловые точки, которые стягивают повествование вокруг себя и в роли которых выступают

события в романе классического типа, в прозе Фореста настойчиво повторяются из произведения в произведение, образуя нить отсылок, из которых складывается попытка найти ответ на тревожно звучащий вопрос. Само измерение события при этом не может не трансформироваться: событие становится скорее заданным самому себе вопросом, чем описанием существующих в реальности трансформаций. Попытка этого описания заведомо безнадежна. «Я пытаюсь понять, это моя мания», — говорит протагонист истории. Однако единственно доподлинная суть вещей, в которой он отдает себе отчет, — это существующая в реальности пустота.

Наррация, которая выстраивается вокруг этой пустоты, специфична: ее задача — восполнить лакуны в реальности и попытаться если не объяснить их, то хотя бы о них рассказать. В этом аспекте интересно провести параллель между нарративной тактикой Фореста и концепцией «связывания» повествования, изложенной Л. Дэлленбахом в статье «Литература как разрыв (проблема рецепции фрагментарного текста: Бальзак и Симон)» [Dällenbach 1982: 8]. По мысли Дэлленбаха, текст совершенно естественно должен содержать в себе разрывы. Играя с французскими омофонами «je lis» (я читаю) и «je lie» (я связываю), исследователь утверждает, что акт чтения сводится к восстановлению разорванных в процессе наррации событий — и установка на это связывание реализуется совершенно разнообразно в зависимости от идеологического контекста или авторской поэтики: от настойчивого присутствия нарратора, пытающегося объяснить причины и следствия событий и освобождающего таким образом читателя от необходимости достраивать их в воображении («полюс Бальзака»), — до предельного самоустранения нарратора из этой цепочки и полной свободы рецептивной активности («полюс Симона»). Представляется, что наррация Фореста, внешне близкая к «полюсу Бальзака», интегрирует одновременно два усилия. Во-первых, текст «излишне связывает» события по причине отсутствия этих связок в реальности: нарратор их не понимает. Пытаясь связать их в письме, рассказчик постоянно возвращается к одним и тем же ситуациям, прописывая их серийно и в лишенной хронологии последова-

тельности. Но при этом его настойчивые вторжения в нарратив могут объясняться еще одной установкой, не менее значимой в онтологическом плане: проза Фореста не рассчитана на читателя, она не пытается выстроить какую бы то ни было стратегию чтения. Излишнее связывание — это маркер того, что фикциональная автобиография рассказывается главным образом для того, чтобы быть рассказанной и, как следствие, быть осмысленной; она лишена игрового измерения и не преследует цели эпатировать читателя, создать дополнительный знак в жанровых модуляциях или разрушить предписанные нормы. Она конвенциональна автобиографии в том смысле, что содержит в себе установку на приближение к реальности. В то же время она отступает от нее вследствие признания невозможности рассказа о реальности — и потому приближается к измерению фикшн. На пересечении онтологической и этической проблематики (которая влияет на эстетические параметры, но не предшествует им) возникает проект, обозначенный Форестом как «я-роман».

На высказывание Мориса Надо о кризисе романа Ролан Барт иронично замечает, что его больше тревожит отсутствие кризиса: это состояние, в котором ничего не производится. В данном отношении гибридные жанры не подают ощутимых поводов для беспокойства — за последние несколько десятилетий палитра самосочинений заняла более чем значительное место в галерее французской литературы. Вместе с тем разнонаправленные тенденции современного жанрового производства свидетельствуют об ограниченности идеи гибридности для развития романа: замыкаясь на себе, гибридность обречена на провал. Если опыт совмещения романа с автобиографией стал значительным шагом на пути его эволюции, то этот шаг не может быть интерпретирован исключительно как отказ от прежних конвенций и изобретение принципиально нового слова в постоянно обновляющейся жанровой иерархии. Поиск этических и онтологических оснований для вернувшегося в литературу «я» нуждается в новых теориях, которые смогли бы совместить взрывающую каноны гибридную поэтику с трансформацией событийного, персо-

нального и культурного опыта; сопоставить ее с другими национальными и культурными практиками. Романный проект Филиппа Фореста представляется одной из наиболее обоснованных попыток такого рода на современном литературном горизонте пишущей Франции.

Литература

Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: автофикшн // Новое литературное обозрение. 2010. № 3 (103). URL: http:// magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html (дата обращения: 20.10.2017).

Левина-Паркер М. Версии Я в мемуарах Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сб. ст. / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 251—275.

Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016.

Battiston R., Weigel P. Autour de Serge Doubrovsky. Paris: Orizons, 2010.

Dällenbach L. Lecture comme suture (Problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balsac et Claude Simon) // *Dällenbach L.* Problèmes actuels de la lecture. Paris: Claucier-Guenaud, 1982. P. 35—47.

Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891) / Jean-Marie Seillan (dir.). Amiens: Centre d'études du roman et du romanesque, 2005.

Forest Ph. Camus. Vanves: Marabout, 1992a.

Forest Ph. Philippe Sollers. Paris: Éditions du Seuil, 1992b.

Forest Ph. Le mouvement surréaliste. Paris: Vuibert, 1994.

Forest Ph. Histoire de «Tel Quel». Paris: Éditions du Seuil, 1995a.

Forest Ph. Textes et labyrintes: Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet. Paris: Éditions Inter-Universitaires, 1995b.

Forest Ph. Les romans du Je / Textes réunis par Philippe Forest et Claude Gaugain. Nantes: Éd. Pleins feux, 2001.

Forest Ph. Le roman, le réel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.

Forest Ph. Retour à Tokyo. Nantes: Éditions nouvelles. Lormont: Editions Cécile Defaut, 2014.

Gasparini Ph. Autofiction: une aventure du langage. Paris: Éd. du Seuil, 2008.

Genette G. Fiction et diction. Paris: Éd. du Seuil, 1991.

Lecarme J. Origines et évolution de la notion d'autofiction // Le Roman français au tournant du XXIe siècle / Blanckeman B., Mura-Brunel A., et Dambre M. (dir.). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. P. 13—23.

Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. Paris: Éd. du Seuil, 1975.

Murat M. Comment les genres font de la résistance? // L'éclatement des genres au XXe siècle. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. P. 21—34.

Nadeau M. Où va la litterature? // *Barthes R.* Œuvres complètes. In 5 vols. Vol. 3. Paris: Ed. du Seuil, 1995. P. 57—62.

References

Battiston, R., Weigel, P. (2010). *Autour de Serge Doubrovsky*. Paris: Orizons. (In French).

Dällenbach, L. (1982). Lecture comme suture (Problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balsac et Claude Simon). In: L. Dällenbach, *Problèmes actuels de la lecture*. Paris: Claucier-Guenaud, pp. 35-47. (In French).

Seillan, J.-M., ed. (2005). *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*. Amiens: Centre d'études du roman et du Romanesque. (In French).

Forest, Ph. (1992a). *Camus*. Vanves: Marabout. (In French).

Forest, Ph. (1992b). *Philippe Sollers*. Paris: Éditions du Seuil. (In French).

Forest, Ph. (1994). *Le mouvement surréaliste*. Paris: Vuibert. (In French).

Forest, Ph. (1995a). *Histoire de 'Tel Quel'*. Paris: Éditions du Seuil. (In French).

Forest, Ph. (1995b). *Textes et labyrintes: Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*. Paris: Éditions Inter-Universitaires. (In French).

Forest, Ph. and Gaugain, C., eds. (2001). *Les romans du Je*. Nantes: Éd. Pleins feux. (In French).

Forest, Ph. (2006). *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes: Allaphbed. (In French).

Forest, Ph. (2014). *Retour à Tokyo*. Nantes: Éditions nouvelles. Lormont: Editions Cécile Defaut. (In French).

Gasparini, Ph. (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éd. du Seuil. (In French).

Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Éd. du Seuil. (In French).

Lecarme, J. (2004). Origines et évolution de la notion d'autofiction. In: B. Blanckeman, A. Mura-Brunel and M. Dambre, eds., *Le Roman français au tournant du XXI-e siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 13-23. (In French).

Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil. (In French).

Levina-Parker, M. (2010). The introduction to self-consciousness: autofiction. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, [online] 103. Available at: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html [Accessed 20 Oct. 2017]. (In Russ.)

Levina-Parker, M. (2015). Versions of 'Self' in Andrey Bely's memoirs. In: K. Kriveller and M. Spivak, eds., *Andrey Bely: Autobiographism and biographical practice: Collected papers*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 251-275. (In Russ.)

Murat, M. (2001). Comment les genres font de la résistance? In: M. Dambre, ed., *L'éclatement des genres au XX-e siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, pp. 21-34. (In French).

Nadeau, M. (1995). Où va la littérature? In: R. Barthes, *Œuvres complètes (5 vols). Vol. 3*. Paris: Éd. du Seuil, pp. 57-62. (In French).

Tyupa, V. (2016). *Introduction to comparative narratology*. Moscow: Intrada. (In Russ.)

A crisis of hybrid genres: Philippe Forest and the return of the 'I-novel' to French literature

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-243-263

Larisa E. Muravyova

Candidate of Philology
National Research University — Higher School of Economics (Nizhny Novgorod)
(25-12 B. Pechorskaya St., Nizhny Novgorod, 603155, Russia;
email: lemuravieva@hse.ru)

Abstract: The article analyses the disintegration of hybrid genres, a major trend that has been taking shape in French literature in recent decades. Having exhausted the resources for hybridization of genres and survived the 'death of the author' period, French literature is searching for new ways to rejuvenate and refresh its genre forms. One option is convergence with other national literary tradition, in order to reconsider its own genre hierarchy and establish a new status of the writing individual between the autobiography and the novel. Particularly interesting in this regard is the attempt to overcome a genre crisis by the French writer Philippe Forest (born in 1962), who draws on the traditions of French avant-garde novels and the Japanese 'I-novel' (*shôsetsu*). The new genre distinguishes itself through special narration forms, the particular meaning of an event, and a certain balance between the imaginary and factual in Forest's prose.
Keywords: P. Forest, 'I-novel', autofiction, hybrid genres, French literature.

The article was received on 30 Aug. 2017.
The publication was supported by a grant ATLAS from The Maison des Sciences de l'Homme Foundation (Paris) and The Centre for Franco-Russian Research (Moscow).