

## «Автофикция/автофикшн» в русской литературе XXI века

В статье обсуждается понятие «автофикция<sup>1</sup> / автофикшн» в западном и русском литературоведческом и литературно-критическом дискурсе. Предпринимается также попытка классификации современной русской автофикции на два основных типа в зависимости от того, понимается ли она как особый жанр или же как особый модус письма, применимый на разных и порой довольно сложно определяемых жанровых основах. Предметом моего анализа является только первый тип автофикций, к которому принадлежат произведения, рассматриваемые мною как трансформации традиционной автобиографической и мемуарной жанровой парадигмы.<sup>2</sup>

**Ключевые слова:** автобиография, автофикция/автофикшн, автофикциональный модус письма, Дмитрий Пригов, Оксана Васякина

## »Autofiction« in 21<sup>st</sup> Century Russian Literature

The article discusses the term autofiction in Western and Russian literary studies and criticism. It also attempts to classify contemporary Russian autofiction into two basic types, depending on whether it is understood as a separate genre or as a special mode of writing applicable on various, sometimes difficult-to-determine genre bases. The analysis focuses only on the first type of autofiction, which I consider as a transformation of traditional autobiographical and memoiristic genre paradigms.

**Keywords:** autobiography, autofiction, autofictional mode of writing, Dmitri Prigov, Oksana Vasyakina

Одну из наиболее значительных трансформаций традиционной мемуарно–автобиографической прозы в русской литературе последних двух десятилетий 21 века всё чаще обозначают термином «автофикшн», «автофикция», «самосочинение». Автором термина *autofiction* считается французский писатель и теоретик литературы Серж Дубровский, желавший этим неологизмом на обложке своего романа *Fils* (1977) подчеркнуть жанровое и стилистическое новаторство своей прозы (подробнее об этом см. Левина-Паркер 2010). Здесь он определил автофикцию следующим образом: «Перед вами — вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн (*autofiction*), доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового» (цит. по Левина-Паркер 2010: 13).

---

<sup>1</sup> В русском языке нет устоявшегося варианта написания заимствования *autofiction*: пишется и как *автофикшен*, и как *автофикшн* с пропуском е в последнем слоге. Лучше использовать слово *автофикция*, которое ближе духу русского языка, кроме тех случаев, когда сами писатели, литературные критики и литературоведы используют термин автофикшен/автофикшн.

<sup>2</sup> Статья написана в рамках проекта "Русские литературные трансформации с 1990 по 2020" Хорватского фонда науки (TRANSFORMI IP-2020-02-2441).

Доверить «язык авантюры авантюре языка» по сути значит беллетризировать свой жизненный опыт, т.е. описать его языком художественной прозы, следуя при этом логике свободных ассоциаций, звуковых совпадений и образности выражения, а не строгой хронологии «абсолютно достоверных событий и фактов». Фикциональность по Дубровскому относится только к риторическо–языковой организации автофикционального текста, не касаясь в принципе его референциальности. Можно сказать, что его понимание фикциональности во многом совпадает с якобсоновским понятием литературности. Совершенно другую позицию, для которой характерно гораздо более широкое понимание *фикциональности*, отстаивают Жерар Женетт и Винсент Колонна. Понятие фикциональности в их интерпретации относится не только к литературности повествования, но и к онтологическому статусу повествовательного мира, который может быть полностью вымышленным, фиктивным и даже фантастическим. В качестве примера Женетт приводит такие произведения, как *Божественная комедия* Данте или повесть Борхеса *Алеф*, изображающих и то, чего нет и не может быть во внелитературной действительности, но в которых рассказчик и герой носят имена реального автора. Парадоксальный статус автофикции (автовымысла) Женетт выразил формулой: «Я автор, сейчас расскажу вам одну историю, которая со мной не приключалась, но герой которой — я» (Женетт 1998, II: 401). К расхождению между упомянутыми теоретиками привело как различное осмысление природы фикциональности, так и различное определение временных границ понятия автофикции. Так, в отличие от Дубровского, для которого автофикциями можно называть лишь произведения модернистской и современной литературы, Женетт и Колонна употребляют этот термин без временных ограничений по отношению ко всем литературным периодам.

Исходя из вышеприведенного, нетрудно убедиться, сколь непросто определить объём и содержание понятия *автофикции* и достичь согласия в его употреблении. Концептуальное единство в этом вопросе не было достигнуто не только в среде французских исследователей, но и за пределами французских академических кругов. Однако, вопреки этому, нигде не отказались от его употребления. Автофикция как литературоведческое и литературно–критическое понятие (ср. Bloom 2019; Gronemann 2019), а также как тип литературной практики вскоре вышла за пределы французского культурного круга, распространившись, между прочим, и в русской среде.

Прежде чем заняться русской автофикцией, коротко затрону ещё один важный вопрос, касающийся различий между автобиографией и автофикцией. Не является ли автофикциональное лишь скрытым измерением любой автобиографии, задаётся вопросом, к примеру, Мартина Вагнер-Эгельхааф? Не кроется ли оно в каждой автобиографии как «латентная сила, которая может быть активирована различными способами и в различной степени» (Wagner-Egelhaaf 2022: 26)? По мнению немецкой исследовательницы, следовало бы, по сути, отказаться от попыток определить автофикцию как особый жанр, отличающийся от автобиографии, да и сам термин желательно было бы заменить субстантивированным

прилагательным *автофикциональное*. Согласно этому автофикциональное понимается как универсальная концептуальная матрица с переменными параметрами, которая как таковая становится «флексибельным орудием критики» (Wagner-Egelhaaf 2022: 23), в одинаковой мере применимым как, например, к автобиографическим запискам Гёте *Поэзия и правда* 19-го века, так и к роману Анни Эрно *Годы* 21-го века.

Здесь важно избежать двух ловушек, на которых указывает и М. Вагнер-Эгельхааф. Это ловушка панфикционализма (ср. Zipfel 2020) — убеждения, выдвинутого постструктуралистской философией, согласно которому любой текст, включая автобиографию, фикционален, так что в конечном итоге теряется любое различие между фикциональностью и фактуальностью отдельных текстов. В реальных жизненных ситуациях за пределами литературно-теоретических сфер подобное отождествление и взаимосмещение фикционального и фактуального повествования может иметь драматические последствия и потому нежелательно (ср. Schaeffer 2014). Вторую ловушку следует усматривать в слишком широком употреблении любого литературоведческого понятия, включая и понятие автофикции, поскольку при разрастании его содержания или временных границ, оно теряет чёткость, становясь семантически размытым и, таким образом, бесполезным.

В целом большинство современных исследователей не склонно ни слишком жёсткому, нормативному разграничению автобиографии и фикциональных жанров, предписываемому «ранним» Лежёном в его *Автобиографическом пакте* (1975), ни её полному отождествлению с автофикцией. Автобиографию как достоверное описание жизни какого-либо реального лица, протекающей в рамках конкретного исторического, социального и культурного контекста, как правило относят к фактуальным жанрам. Правда, в своих классических формах она демонстрирует немалую долю конструированности, следуя в изложении биографических данных принципу хронологии и связывая их в когерентное повествовательное целое. Кроме того, поскольку автобиография помимо документов и фактов опирается и на ненадёжную личную память, она вынуждена мнемонические лакуны восполнять воображением. А это значительно размывает границы, отделяющие автобиографию от автофикции (ср. Schwalm 2014). Автофикция же, в отличие от автобиографии, принадлежит не к фактуальной, а фикциональной литературе и потому вопрос правдивости для неё не на первом плане. Автофикциональный автор стремится быть искренним, а это не то же самое, что говорить правду. Он стремится освободиться и от всех остальных правил классической автобиографии, прежде всего от принципа хронологии и сюжетного связывания мотивов в цельный рассказ. Автофикция по сравнению с автобиографией во всяком случае подразумевает большую степень творческой свободы и в этом смысле сама себе приписывает значимую роль в эстетическом обновлении современной прозы, одновременно провозглашая очередную смерть традиционного романа.

Насколько мне известно, статья Маши Левиной-Паркер *Введение в самосочинение: autofiction* (2010) — первый случай упоминания и подробного анализа

этого понятия на русском языке. Длительное время она оставалась единичным случаем. Статья, правда, и так касалась исключительно французской культуры без каких бы то ни было признаков того, что употребление понятия «самосочинение» можно распространить и на русскую литературу. Термин стал более широко употребляться в русской среде лишь в конце второго и начале третьего десятилетия XXI века, точнее говоря, после перевода на русский язык в 2019 году сочинений двух классиков западного автофикшна: первого тома шеститомного романа *Моя борьба* (2009–2011) норвежского писателя Карла Уве Кнаусгора и романа *Я люблю Дика* (1997) американской писательницы Крис Краус — прозаической смеси личного опыта, фикции, философии и постмодернистской теории.

Среди восторженных поклонниц этого нового литературного тренда нашлось немалое количество молодых русских писательниц, в числе которых особо выделяются имена Марии Цирулёвой, Арины Бойко, Дарьи Митякиной, Ольги Брейнингер и мн. др. Все они приняли автофикшн не только как интригующую теоретическую проблему, но и как удобную модель для собственного творчества. Правда, Мария Цирулёва в статье *Утолить жажду реальности* (2018) ещё не пользуется понятием автофикшна, хотя довольно основательно занимается Карлом Уве Кнаусгором как самым значительным представителем этого нового типа автобиографической прозы. Поистине невероятную популярность норвежского писателя по обе стороны Атлантики Цирулёва объясняет прежде всего пресыщенностью читательской публики традиционным романом. В отличие от традиционного романа, *Моя борьба* — гибридный текст на грани фикшна и нон-фикшна, написанный «намеренно не отредактированным языком, гиперреалистично и сверхподробно» (Цирулёва 2018). Как таковая *Моя борьба* способна удовлетворить потребности современного читателя, а именно, утолить его жажду реальности. В этой оценке Цирулёва ссылается на анти-фикшн манифест *Жажда реальности* (2010) американского писателя Дэвида Шилдса, подвергшего нападкам традиционный роман как устаревшую литературную форму, несовместимую с читательскими запросами в XXI веке. «Мы ценим деятелей искусств по степени их свободы от условностей» (Shields 2011: 198), — заявляет Шилдс, а среди современных писателей это все те, кто стремится к «намеренной безыскусности: всему, что ‘сыро’, имея видимость необработанного, нефilterованного, нецензурированного, непрофессионального» (Shields 2011: 5).

Комментируя *Мою борьбу*, Цирулёва обращает внимание и на, казалось бы, предельную искренность норвежского писателя. Вообще, по её мнению, появлению нового литературного тренда в англофонной среде 90-х годов прошлого века способствовала и эссеистика Дэвида Фостера Уоллеса, т.е. его прокламирование так называемой новой искренности. Требование искренности, которую позже будут отстаивать почти все автофикционалисты, Уоллес сводит к призыву писателям отречься от постмодернистского цинизма и иронии, затуманивающих значение, и вместо этого проявить простоту, недвусмысленность и прямоту, не страшась собственной банальности, сентиментальности, анахроничности, наивности и т.п. (ср. Foster Wallace 1993).

С учётом того, что тезис о так называемой новой искренности автофикциональных писателей стал широко принятым клише (ср. Герасимова 2021; Каменская, Бойко 2022; ), следует подчеркнуть, что ни в одной из многочисленных русских статей об автофикции не упоминается Д. А. Пригов и его концепция новой искренности, которая, кстати, довольно сильно отличается от концепции Уоллеса. В разговоре с Алёной Яхонтовой о своём новом интересе к прозе, Пригов сказал следующее: «Первая моя книга прозы — *Живите в Москве* — по жанру мемуары и ‘фэнтези’, вторая — *Только моя Япония* — это записки путешественника. А третья будет в форме исповеди. Все три романа — это как бы испытание трёх типов европейского искреннего письма — мемуаров, записок путешественника и исповеди»<sup>3</sup> (Пригов, Яхонтова 2010: 72). По Пригову, «в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо ‘новой искренностью’» (цит. по Монастырский 1999: 64–5). Совершенно в духе постмодернистской иронии Пригов считает искренность в литературе лишь одной из многочисленных традиционных литературных условностей. Ведь коль скоро постмодернизм поставил под вопрос идею субъекта как одну из крупнейших современных фикций, точнее, коль скоро аннулировал модель субъекта, по которой есть некое глубинное, внутреннее Я, отличное от поверхностного, внешнего Я, то искренность как «совпадение между демонстрируемыми (поверхностными — Ж.Б.) и истинными (глубинными — Ж.Б.) чувствами» этого Я (цит. по Kelly 2010: 132) становится безосновательной и беспредметной, т.е. превращается в чистую дискурсивную игру. В этом смысле новая искренность в квазимемуарах Пригова *Живите в Москве* (2000) и новая искренность в романе *Рана* (2021) Оксаны Васякиной — совершенно разные вещи, поскольку русская писательница в своей прозе реабилитирует идею авторской субъектности и уникальности авторского телесно-эмоционального опыта.

Все вышеупомянутые энтузиастки автофикшена приводят более или менее одинаковый набор его характеристик. Так, они указывают, во-первых, на жанровую гибридность автофикциональных произведений, во-вторых, на их укоренённость как в реальном личном опыте, так и в воображении, в-третьих, на избегание фабульно-сюжетных конструкций и игнорирование любых заранее заданных нарративных правил. Они также подчёркивают принадлежность этих произведений кругу художественной литературы, несмотря на необработанность их языка и крайнюю шаткость их нарративной структуры. И, наконец, они указывают на терапевтическую и политическую функции автофикшна. Дело в том, что, по замечанию Митякиной, «в российском контексте, где так много стигматизированных и табуированных тем, очень важно говорить о маргинализированном опыте публично» (цит. по Осипян 2022). Кстати, русский автофикшен особенно часто

<sup>3</sup> Вместо романа в жанре исповеди Пригов написал романизированную биографию своей жены *Катя Китайская* (2007), которую издательство «Новое литературное обозрение» опубликовало уже после его смерти.

обнажает личностный опыт женщин, подвергавшихся насилию или переживших какой-либо иной вид травмы.<sup>4</sup>

В условиях цифровизации культуры и демократизации авторства такая свободная манера письма существенно повлияла на буйный расцвет русского автофикшна. Практически это означает, что любой, желающий себя опробовать в роли автора автофикционального текста, имеет немало возможностей это реализовать, по меньшей мере в формате постов в социальных сетях и коротких рассказов, размещённых в интернете (ср. Ермолин 2022). Публицист Борис Куприянов провозгласил автофикшн новым вирусом, который «распространяется слишком стремительно», претендуя на «доминантность, на полный и тотальный контроль над литературным полем» (Куприянов 2022). И хотя, по словам Куприянова, «адепты автофикшна утверждают, что сегодня можно писать только так» (там же) современную литературную сцену в России формируют и другие варианты автофикциональной литературы, значительно отличающиеся от только что описанной. Я имею в виду прозу, которую её исследователи, литературоведы и литературные критики лишь постфактум провозгласили автофикциональной. Однако, это не означает, что при убедительных аргументах и вышеупомянутая проза не могла бы рассматриваться в ракурсе автофикциональности. Оксана Васякина, по сути, единственная из интересующих меня в данный момент русских авторов, которая сама теоретически осмысленно позиционировала себя как автофикционалиста.

Отстаивая своё право творческой свободы, русская автофикциональная литература демонстрирует большое разнообразие своих форм. И всё же я разделила их на две большие группы, отталкиваясь от мысли, что автофикцию можно понимать и как особый жанр, и как особый модус письма (ср. Ferreira-Meyers 2018: 13; Wagner-Egelhaaf 2022: 23), проявляющийся на очень разных и порой довольно сложно определяемых жанровых основах. В рамках данной статьи я ограничу свой интерес только на первую группу автофикциональных текстов, рассматриваемых мною как трансформации традиционной мемуарно-автобиографической жанровой парадигмы. Все эти произведения возникали в разгар поворота к нон-фикшн литературе, который, согласно Липовецкому, наблюдается в российской словесности начиная со второй половины 1990-х (ср. Липовецкий 2008: 572). Однако, в отличие от традиционной мемуарной и автобиографической прозы, автофикциональные тексты не только осознают свою фикциональность, но и нередко выталкивают её на первый план.

Здесь нелишним будет ещё раз подчеркнуть, что, собственно, является фикциональным в автофикциях. В научной литературе, как мы видели выше, даются два принципиально различных ответа на этот вопрос. С одной стороны, понятие

---

<sup>4</sup> Есть критики, провозглашающие этот жанр «дефолтно женским» (Мильчин 2021), а самые резкие среди них считают, что русский автофикшн лишь «литература утешения», не обладающая ни одной другой функцией кроме терапевтической (Куприянов 2022).



фикционального относится ко всем приёмам,<sup>5</sup> характерным для художественной фикциональной литературы в её оппозиции к фактуальной литературе (Дубровский). С другой стороны, понятие фикциональности относится не только к художественности текста, но и к вымышленности изображаемого автором мира (Женетт). Дальнейшая дифференциация автофикции внутри этого первого класса текстов могла бы, таким образом, основываться на осознании разницы между фикциональностью дискурса и фиктивностью изображаемых предметов (ср. Шмид 2008: 27–39). Большинство русских автофикций, которые можно поместить в первую классификационную группу, при всей яркости стиля почти лишены фиктивных элементов, производя впечатление верного показа действительности, основанного на фактах. Здесь имеется в виду проза Наталии Мещаниновой, Марии Степановой, Аллы Горбуновой, Оксаны Васякиной, Еганы Джаббаровоной и др., короче, проза, которая, несмотря на минимальную долю вымышленных элементов в своей текстовой структуре, тем не менее принадлежит сфере фикциональной, художественной, а не фактуальной литературы.

Несколько особое место в рамках этого класса автофикций занимает проза Д. Пригова, точнее, его квазимемуары *Живите в Москве* (2000). При всей точности биографических сведений указанное произведение явно удаляется от реальной жизни, поскольку в нём биографический ряд постоянно прерывается включением неомифологических (2021) и фантастических мотивов. Здесь оно рассматривается как автофикциональная модификация мемуарной парадигмы в духе Жерара Женетта и его понимания автофикции. Напомню, что по мнению французского литературоведа в автофикциональном произведении всё может быть предоставлено фантазии автора, кроме имени гомодиегетического рассказчика, которое должно совпадать с именем автора. Так, в четвёртой главе повествовательное Я отождествляется с поэтом Приговым (Пригов 2009: 158), а в шестой — с мальчиком Димой (Пригов 2009: 329).

Однако, проблема состоит в том, что, по точному замечанию Ямпольского, «тексты Пригова избегают устойчивой модальности. [...] то они шутка, то эксперимент, то пародия, или, вернее, — то не шутка, то не пародия и т. д.» (Ямпольский 2016: 61, 63). Можно сказать, парафразируя Ямпольского, что *Живите в Москве* и автофикция, и не автофикция, а, может быть, и — игра в автофикцию. Так, паратекстовым подзаголовком «Рукопись на правах романа» Пригов наводит читателя на мысль о том, что *Живите в Москве* является фикшном. Однако в предуведомлении Пригов характеризует своё произведение как нон-фикшн, как попытку записывания собственных запоминаний о реальном прошлом. «Тем более что вспоминать намного легче, чем что-то придумывать из ума, придавая этому вид жизнеподобия», — утверждает он там же (Пригов 2009: 8).

Как бы то ни было, Пригов на протяжении шести глав своего произведения в более или менее хронологической последовательности повествует о своей

<sup>5</sup> Чаще всего упоминается несобственно-прямая речь, т.е. инсценировка чужого сознания, что является недопустимым в фактуальном тексте (ср. Шмид 2008: 34–6).

личной жизненной истории, развёртывающейся на фоне истории Москвы и тесно с ней связанной. Повествование охватывает период русской истории, начиная со сталинских и послесталинских времён и заканчивая кратким упоминанием о будущем правлении Горбачёва и перестройке, остающейся, правда, за пределами повествовательного мира романа. Притом автор, воспринимая себя прежде всего как хранителя коллективной памяти, проявляет внимание преимущественно к явлениям и событиям, вызывающим большой общественный резонанс при некотором безразличии к анализу чисто личных семейных отношений. Все члены семьи, подобно друзьям и знакомым, упоминаются в романе как правило в роли участников или наблюдателей значимых общественных ритуалов и событий — похорон известных москвичей, празднования государственных праздников, спортивных соревнований, фестивалей и прочих мероприятий, которые рассказчик всегда выдвигает на первый план.

Однако, важно подчеркнуть, что Пригов заведомо подрывает референциальную иллюзию, дополняя реконструкцию прошлого главным образом неомифологическим содержанием. Так, Москву, по его замыслу, помимо родственников, друзей и соотечественников, время от времени заселяют, вернее осаждают, и фантастические неомифологические существа, как воюющие фантомы, инопланетяне, эльфы, цветы–людоеды, живые мертвецы и подобные им чудовища, являющиеся, по сути, вестниками хаоса. Москва в романе Пригова предстаёт одновременно и как реальный город с подлинной топографией, и как мифическое место, совершенно лишённое реальных пространственных отношений как внутри, так и за пределами своих границ. Пригов во всяком случае описывает жизнь столицы в терминах древних космогонических и эсхатологических мифов, точнее говоря, он актуализирует древнюю архетипическую схему, ключевую для всех мифологий мира — а именно архетип борьбы космоса с хаосом. В его воспоминаниях Москва представляется как пространство категорической противопоставленности космических и хаотических сил, становясь поприщем пожаров, землетрясений, потоков, эпидемий; она претерпевает нашествие насекомых, агрессивных ползучих растений, враждебных пришельцев из космоса и других чудовищных персонификаций хаотических сил. После потрясений катастрофических размеров и всех «рецидивов хаоса» (Мелетинский 2000: 223) жизнь тем не менее всегда возрождается заново и устанавливается космический порядок.

Принимаясь за создание своего первого прозаического произведения, Пригов, по собственному признанию, ставил перед собой совершенно определённую цель: прояснить, испытать один из трёх типов европейского искреннего письма — мемуары. При этом его желание опробовать свои силы в подобном типе дискурса вообще не подразумевало полного его «влипания»<sup>6</sup> в мемуарный код. В отличие от большинства мемуаристов с притязаниями на художественность, он не сплавляет, но намеренно и не без иронии сопоставляет воспоминание и вымысел, стараясь ни одному из них не отдавать преимущества. Вместо принятия одного модуса

---

<sup>6</sup> Под словом «влипание» Пригов подразумевает «погружение в определённый стиль или дискурс до полной идентификации с ними». (цит. по Монастырский 1999: 192)



он выбирает мерцательную стратегию: «Есть, правда, некая, как я её называю, гносеологическая уловка мерцания. Не принимать окончательного решения, а как бы мерцать между двумя полюсами, оставаясь в зоне неразрешимости» (Пригов 2009: 11–2). С учётом того, что «гносеологическая уловка мерцания» действительно позволяет Пригову остаться «в зоне неразрешимости», *Живите в Москве* не поддаётся однозначному определению. И всё же это не означает, что Пригова нельзя рассматривать и как одного из интереснейших случаев русского автофикшна *avant-lettre*.<sup>7</sup>

Среди наиболее значимых современных трансформаций классической автобиографической парадигмы выделяется роман Оксаны Васякиной *Рана* (2021),<sup>8</sup> благодаря которому она в 2022 году стала лауреатом престижной литературной премии НОС. В отличие от Пригова, произведение которого здесь постфактум провозглашено автофикцией, Васякина полностью осознаёт жанровую новизну своего прозаического первенца и с готовностью определяет его термином «автофикшн».

К написанию романа помимо собственного жизненного опыта Васякину подтолкнули и западные литературные образцы. Однако, по мнению литературного критика Галины Юзефович, иностранный образец она смогла наполнить чисто русским содержанием: «Рассказывая о своём и материнском жизненном опыте, она (Васякина, прим. Ж.Б.) не пытается механически уложить его в усреднённые мировые паттерны и клише — и благодаря этому вызывает мгновенное и острое сопереживание и узнавание» (Юзефович 2021). В смысле местного колорита особенно интересны страницы, посвящённые мотиву проклятия семьи матери по женской линии, рисующие атмосферу духовного убожества и суеверий, и вообще какой-то тоскливой женской покорности судьбе в сибирском захолустье в конце прошлого и начале нынешнего столетия. Дело в том, что все женщины в этой семье имели скверные браки или любовные связи, в которых терпели унижения и подвергались физическому насилию. Побои, бедность и безрадостное существование приводили к унынию и к ранней смерти. Когда мама заболела раком, её фотографию показали дальней родственнице-знахарке из глухой деревни, которая «сказала, что на маму ‘сделано’, и не единожды. Все ноги и руки у неё запутаны чёрной ниткой, как дымом, вся она чёрная и скоро умрёт» (Васякина 2021: 45). Мама и сама поверила, что на ней проклятие, и не одно. Так, поняв, что её дочь лесбиянка, она только спрашивала себя, «кто её сглазил». И жизнь бабушки Валентины или сестры матери Светы, умершей от туберкулёза в 38 лет, были не лучше жизни матери, и потому не удивляет, что несчастные женщины поверили в проклятие, не зная, как и почему оно на них пало. Одна только рассказчица

<sup>7</sup> Предшественниками русского автофикшна могут считаться в начале 20 века В.Розанов, а в 70-х и 80-х годах Э.Лимонов — приведём только два наиболее ярких примера автофикциональной литературы до появления самого понятия.

<sup>8</sup> Два следующих своих романа Васякина посвятила отцу (*Степь*, 2022) и тетке Светлане (*Роза*, 2023), как ключевым фигурам наряду с матерью в её детстве. Вместе с *Раной* эти романы образуют своеобразную трилогию. Но, несмотря на это, из-за ограниченного объема статьи, они останутся за пределами моего аналитического интереса.

после многочисленных предположений сделала трезвый вывод: «Есть социальное неблагополучие, плохая экология, алкоголь и дурные паттерны поведения. Нет никакого проклятия» (Васякина 2021: 46).

У Васякиной нет ни романтизации семейной жизни, ни романтизации родных мест и Сибири, а советский дискурс о покорении человеком первозданной природы совершенно отступает перед дискурсом о экологической ответственности человека за загрязнённость окружающей среды в нынешнее время. Перед читателем развёртывается реальная картина безысходной жизни 90-х годов прошлого века в маленьком захолустном городе Усть-Илимске в тайге, из которого писательница благодаря своему таланту уехала навсегда, чтобы вернуться лишь на короткое время, привезя урну с прахом матери.

*Рана* написана от первого лица, и при этом совпадение рассказчицы и одновременно героини с автором текста нигде не ставится под сомнение. Как и в большинстве автофикций и здесь речь идёт не о сюжетной прозе и тем более не о романе воспитания, прослеживающем как Васякина стала поэтессой. По словам самого автора, это скорее «жанр записок [...] “самый удачный жанр для женского письма» (Васякина 2021: 153).<sup>9</sup> Дело в том, что, по её мнению, жанр записок даёт возможность распахнутого взгляда и честного вопрошания» (там же: 153–4). Этими словами рассказчица словно обязуется быть предельно искренней, следуя одному из главных императивов современной автофикции. Искренность Васякиной местами шокирующая. Дело в том, что писательница касается и отдельных табуированных тем, как, например, болезнь, умирание и смерть, вообще телесность в её различных — и неприглядных — проявлениях, причём ей особенно интересна проблематика женской сексуальности. Открытым описанием своего телесного опыта и внутренних телесных переживаний героиня *Раны* подтверждает связь своего сознания с реальным, чувственным миром. Одновременно её настаивание на телесности, точнее, на неразрывности чувственного и интеллектуального начал, является гарантом подлинности и автентичности изображаемой реальности.

Помимо подробного описания последних дней матери, а затем и административно-прагматических проблем, которые необходимо было решать после её смерти, читателю предлагаются и эмоциональные и интеллектуальные переживания героини в процессе оплакивания матери. Воспоминания о детстве и взрослении переплетаются с её размышлениями о личной и творческой идентичности, а также о природе литературного и художественного творчества вообще. Васякина словно стремится своим письмом разяснить три важных аспекта своей жизни — отношение к собственной телесности, собственному творчеству и прежде всего к своей матери.

Мать для Васякиной, выражаясь метафорически, «неотъемлемая рана» (там же: 34), так что и посвящённая ей проза играет терапевтическую роль исцеления

---

<sup>9</sup> Вообще, основатель этого жанра записок не женщина, а мужчина — Василий Розанов. Ср. *Уединенные* (1912), *Опавшие листья* (1913–1915).

этой раны. Важным шагом на этом пути безусловно является демистификация матери. Дело в том, что для героини в детстве мать как «настоящая женщина» была недостижимым идеалом, объектом восхищения и вожделения, который постоянно ускользал от неё, сохраняя эмоциональную дистанцию. Как «настоящая женщина», уже тяжелобольная, лёжа в кровати, мать каждый раз перед приходом врача клала под ночную рубашку искусственную грудь, прекрасно зная, что врач понимает эту подмену. Она прихорашивалась и надевала золотые украшения, стремясь понравиться мужчинам, которые ей, как «настоящей женщине», были всегда важнее собственной дочери: «Она не любила именно меня. А я её обожала, обожала до судорог. Но со временем обожание переправилось в тихую, глубокую корневую обиду и боль. Ещё потому, что она хотела и умела любить мужчин, а меня не хотела и не умела» (там же: 87).

Свои болезненные воспоминания о матери, а также о своей жажде материнской любви, Васякина сопровождала эссеистскими ссылками на сходный опыт и творческую практику известных писательниц, художниц и теоретикесс феминизма, таких как Люс Иригарей, Элен Сиксу, Юлия Кристева, Луис Буржуа и многие другие. При этом её интерпретации чужих идей и художественных произведений довольно свободны, подчиняясь требованиям собственного повествования. Эссеистские пассажи приближают эту прозу к одному из подвидов автофикциональной литературы, названной в англофонной среде *autotheory* / автотеорией.<sup>10</sup> Особенно интересны комментарии Васякиной художественных произведений, посвящённых смерти родителей и близких людей, как, например, фотографии умершей Сьюзан Зонтаг и умершего отца Энни Лейбовиц, силиконовая скульптура умершего отца Рона Мьюека, портрет умершей матери Дафны Тодд.

В целях осмысления и приближения читателю общечеловеческого опыта смерти близких, Васякина опирается не только на чужие художественные произведения, но и на чужие стихи (Геннадия Айги, Елены Шварц и др.). Впрочем, в свой прозаический первенец Васякина включила и собственные стихи на ту же тему, так что большую часть третьей главы *Раны* занимает её *Ода смерти*. В сущности стихи появляются в *Ране* всегда, когда надо описать самые сильные эмоции автора, — чувства, связанные с любовью и смертью, Эросом и Танатосом. По словам героини стихи это «работа скорби и радости» (там же: 134). Во всяком случае, внедрение стихов в прозаический текст делает жанровую гибридность *Раны* ещё более заметной. И сама сознавая своеобразие своей прозы, писательница искренне признаётся: «Я ищу опору в практиках других писательниц, мне страшно, что моя книга какая-то корявая, неправильная, косая. Она не вписывается в общее представление о литературе» (там же: 250).

<sup>10</sup> Autotheory — гибридный жанр, в котором личные рассказы соединяются с академическим дискурсом, прежде всего дискурсом так называемой «критической теории». Подробнее об этом см.: Clare (2020); Wiegman (2020); среди наиболее значительных представителей этого подвида автофикции можно отметить, например, Крис Краус (*Я люблю Дика*, 1996) и Мэгги Нельсон (*Аргонавты*, 2015).

Однако, поскольку Васякина свой прозаический первенец в подзаголовке всё же определила как роман, она оправдала употребление этого паратекстового сигнала, последовательно опираясь на нарративные рамки путешествия. А это её произведению при всей его жанровой гибридности придаёт определённую структурированность и смысловую целостность. Дело в том, что Васякина описывает путь, который преодолела после смерти своей матери от города Волжска в Волгоградской области на юге России, через Москву до своего родного Усть-Илимска в Сибири. Там она организует похороны матери и полагает урну с её прахом в семейную могилу, в родную землю. Сюжет *Раны* более или менее совпадает с маршрутом этого долгого путешествия.

*Рана* заканчивается короткой главой, выходящей за нарративные рамки путешествия и сводящейся к длинной апострофе — прямому обращению писательницы на Ты к покойной матери. По её замыслу, этот риторический жест должен был привести её к эмоциональной разрядке и душевному очищению, одним словом, к катарсису. Одновременно финальная глава является и оммажем Люс Иригарей, одной из самых значительных представительниц феминистской теории, зачастую проблематизирующей в своих текстах именно вопрос разорванных связей между матерью и дочерью в патриархальном укладе современной культуры.

Вторую большую группу русских автофикшнов образуют произведения, в которых автофикциональные элементы не обладают жанропорождающим статусом. Автофикциональность в этом случае понимается как модус письма, возможный в различных жанрах и жанровых комбинациях. Так, в современной русской литературе автофикциональные элементы возникают на текстуальных основах, которые с точки зрения жанра можно определить как путевые заметки, дневниковые записи, бытовые зарисовки, а могут появиться и на гибридных жанровых основах, в которые могут вплестаться вставки из своих и чужих литературных произведений, писем, фотографии, рисунки, документы, то есть, практически всё, что автор посчитает необходимым. Из-за ограничений в объёме, в данной статье я приведу лишь несколько примеров, чтобы сложилась общая картина!

В автофикциональном модусе написаны многие произведения Александра Стесина, в том числе и его сборник краткой прозы *Нью-йоркский обход* (2019),<sup>11</sup> за который ему в 2020 году также присуждена литературная премия «Нос». *Нью-йоркский обход* — это сборник рассказов о пациентах и персонале в госпиталях Нью-Йорка, в которых Стесин работал врачом-онкологом. Последняя часть сборника «Анирвачания. Нью-Йорк — Нью-Дели» посвящена путешествию автора в Индию. Жанровый синкретизм своих зарисовок сознает и сам Стесин, который касательно *Нью-йоркского обхода* утверждает: «перечитывая написанное, понимаю, что получается еще одна из моих ‘фирменных’ вещей: смесь травелога с мемуаром на фоне медицинской тематики» (Стесин 2020: 252). Как «смесь травелога с мемуаром» — выражаясь словами Стесина — можно рассматривать и прозаический сборник Дмитрия Данилова *Пустые поезда 2022 года* (2024),

<sup>11</sup> Ср. также его сборники краткой прозы *Вернись и возьми* (2011) и *Африканская книга* (2020).

содержащий цикл очерков о путешествиях автора по глухим железнодорожным веткам современной России. Автофикциональный модус упомянутых очерков отражается в том, что взгляд автора устремлён не только на окружающий мир и его достопримечательности, но и на самого себя и свою внутреннюю жизнь. Гиперреалистические описания всего, что видно из окна поезда, а также происходящего в вагоне перемежаются с авторскими воспоминаниями о детстве и матери. Особенно интересны авторские описания изменённого состояния сознания, которое у него почти всегда возникает в поездках по железным дорогам.<sup>12</sup> Следующий пример, в котором понятие автофикции лучше понимать как модус, а не жанр — это сборник прозы Аллы Горбуновой *Лето* (2022).<sup>13</sup> В этой жанрово гибридной прозе чередуются дневниковые записи с философскими эссе, лирические исповеди с описанием природы, воспоминания с протоколированием снов. И наконец, автофикциональность как модус письма — нередкое явление и в сочетании с так называемой филологической прозой, зачастую являющейся прозой филологов о других филологах, о писателях, литературоведах или просто интересных людях, географических местах и явлениях, с которыми соприкасался прозаик. Примером могут послужить так называемые виньетки Александра Жолковского,<sup>14</sup> сборник заметок *Случаи из языка* (1998) Льва Рубинштейна<sup>15</sup> или же «филологический роман» *Довлатов и окрестности* (1999) Александра Гениса.

Разумеется, разделение современной русской автофикциональной литературы на две указанные категории имеет чисто условный характер, поскольку для произведений обоих типов в одинаковой степени характерны, во-первых, ономастическая тождественность автора, рассказчика и протагониста, во-вторых, тематическая фокусированность на личности автора и его ретроспекции и, в-третьих, нечёткая нарративная структурированность и жанровая гибридность. Эти два типа русских автофикций более или менее сходным образом воспринимала и читательская публика, и критика. В первый период своего появления они приковывали внимание и вызывали одобрение, а в настоящее время с термином «автофикшн» связываются скорее отрицательные, чем положительные ассоциации (ср. Басинский 2022). Нередко он ассоциируется с нарциссоидной, банальной и лишённой всякого интеллектуализма (ср. Куприянов 2022) массовой литературой, которой так и не удалось заменить роман, как об этом заявлялось вначале. И всё же, как и в случае всех литературных явлений, охватываемых одним обобщающим понятием, всегда будут встречаться произведения, не только уникальные в своём роде, но и заслуживающие стать частью какой-нибудь будущей истории русской литературы. Во всяком случае, восхищение в настоящее время могут вызвать

<sup>12</sup> Ср. также его роман с автофикциональным уклоном в форме дневниковых записей *Горизонтальное положение* (2010).

<sup>13</sup> Ср. также её сборник рассказов *Конец света, моя любовь* (2020)

<sup>14</sup> Значительная часть виньеток Жолковского публиковалась в журналах *Звезда*, *Вопросы литературы*, *НЛО*, *Новый мир*, но выходили они и отдельными сборниками.

<sup>15</sup> Прозаические тексты Льва Рубинштейна публиковались в отдельных сборниках, а также в журналах *Итоги*, *Политбюро*, *Еженедельный журнал* и в газете *Коммерсант*.

только те автофикциональные произведения, которые помимо «искренности» отличает ещё и дополнительная и, несомненно, высокая художественная ценность.

## ЛИТЕРАТУРА

- Myra BLOMM, 2019: Sources of the Self(ie): An Introduction to the Study of Autofiction in English. *English Studies in Canada* 45/1–2. 1–18.
- Ralph CLARE, 2020: Becoming Autotheory. *Arizona Quarterly* 76/1. 85–107.
- Karen FERREIRA-MEYERS, 2018: Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and readers only? *Autofiction in English*. Ред. Hywel Dix. Palgrave Macmillan. 27–48.
- David FOSTER WALLACE, 1993: E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction* 13/2. 151–194.
- Claudia GRONEMANN, 2019: Autofiction. *Handbook of Autobiography*. Ред. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: De Gruyter. 241–6. В сети. Дата доступа 2. 11. 2024.
- Adam KELLY, 2010: David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Ред. David Hering. Los Angeles, Austin: Sideshow Media Group Press. 131–46.
- Jean-Marie SCHAEFFER, 2014: Fictional vs. Factual Narration. *Handbook of Narratology*. Ред. Peter Hühn et al. Berlin, München, Boston: De Gruyter. 179–96. В сети. Дата доступа 2. 11. 2024.
- Helga SCHWALM, 2014: Autobiography. *Handbook of Narratology*. Ред. Peter Hühn et al. Berlin, Boston: De Gruyter. 14–29. В сети. Дата доступа 2. 11. 2024.
- David SHIELDS, 2011: *Reality Hunger. A manifesto*. New York: Vintage Books.
- Martina WAGNER-EGELHAUF, 2022: Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction. *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Ред. Alexandra Effe, Hannie Lawlor. Palgrave Macmillan. 21–40. [В сети](#).
- Robyn WIEGMAN, 2020: Introduction: Autotheory Theory. *Arizona Quarterly* 76/1. 1–14.
- Frank ZIPFEL, 2020: Panfictionality/Panfictionalism. *Narrative Factuality. A Handbook*. Ред. Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan. De Gruyter (Revisionen 6). 127–32.
- Павел БАСИНСКИЙ, 2022: Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы. *Российская газета* 20. 2. 2022. [В сети](#). Дата доступа 2. 11. 2024.
- [Pavel BASINSKI, 2022: Total'naja pobeda žanra avtofikšn budet označat' smert' literatury. *Rossijskaja gazeta* 20. 2. 2022. [V seti.](#)]
- Оксана ВАСЯКИНА, 2021: *Рана*. Москва: Новое литературное обозрение.
- [Oksana VASJAKINA, 2021: *Rana*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]
- Михаил ГАСПАРОВ, 2001: *Записки и выписки*. Москва: Новое литературное обозрение.
- [Mihail GASPAROV, 2001: *Zapiski i vypiski*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]
- Александр ГЕНИС, 1999: *Довлатов и окрестности*. Москва: Вагриус.
- [Aleksandr GENIS, 1999: *Dovlatov i okrestnosti*. Moskva: Vagrius.]
- Ася ГЕРАСИМОВА, 2021: Что такое автофикшн и кто его боится? *Мнения Тасс* 25. июня 2021. [В сети](#). Дата доступа 2.11. 2024.
- [Asja GERASIMOVA, 2021: Čto takoe avtofikšn i kto ego boitsja? *Mnenija TASS* 25 ijunja 2021. [V seti.](#)]



- Алла Горбунова, 2022: *Лето*. Москва: Издательство АСТ.  
[Alla GORBUNOVA, 2022: *Leto*. Moskva: Izdatel'stvo AST.]
- Дмитрий Данилов, 2024: *Пустые поезда 2022 года*. Москва: Издательство АСТ.  
[Dmitrij DANILOV, 2024: *Pustye poezda 2022 goda*. Moskva: Izdatel'stvo AST.]
- Евгений Ермолин, 2022: Автофикшн как медийная стратагема. *Верхневолжский филологический вестник* 2/29. 71–9. [В сети](#).  
[Evgenij JERMOLIN, 2022: Avtofiksň kak medijnaja stratagema. *Verhnevolžskij filologičeskij vestnik* 2/29. 71–9. [V seti](#).]
- Жерар Женетт, 1998: Вымысел и слог. *Фигуры. В 2-х томах* 2. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых. 342–451.  
[Gérard GENETTE, 1998: Vymysel i slog. *Figury. V 2-h tomah* 2. Moskva: Izd.-vo im. Sabašnikovyh. 342–451.]
- Александр Жолковский, 2008: *Звёзды и немного нервно*. Москва: Время.  
[Aleksandr ŽOLKOVSKIJ, 2008: *Zvězdy i nemnogo nervno*. Moskva: Vremja.]
- Лиза Каменская, Арина Бойко, 2022: Манифест в защиту автофикшена. *The Village* 22 февраля 2022. [В сети](#). Дата доступа 2. 11. 2024.  
[Liza KAMENSKAJA, Arina BOJKO, 2022: Manifest v zaščitu avtofiksěna. *The Village* 22 fevralja 2022. [V seti](#).]
- Борис Куприянов, 2022: Почему автофикшн не нужен. *Горький* 17 февраля 2022. [В сети](#). Дата доступа 2. 11. 2024.  
[Boris KUPRIANOV, 2022: Počemu avtofiksň ne nužen. *Gor'kij* 17 fevralja 2022. [V seti](#).]
- Маша Левина-Паркер, 2010: Введение в самосочинение: autofiction. *НЛО* 2010/3. 12–40. [В сети](#).  
[Maša LEVINA-PARKER, 2010: Vvedenie v samosočinenie: autofiction. *NLO* 2010/3. 12–40. [V seti](#).]
- Марк Липовецкий, 2008: *Паралогии*. Москва: Новое литературное обозрение.  
[Mark LIPOVECKIJ, 2008: *Paralogii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]
- Елеазар М. Мелетинский, <sup>3</sup>2000: *Поэтика мифа*. Москва: «Восточная литература» РАН.  
[Eleazar MELETINSKIJ, <sup>3</sup>2000: *Poëtika mifa*. Moskva: «Vostočnaja literatura» RAN.]
- Константин Мильчин, 2021: Автофикшн и смерть романа. Дискуссия о постлитературе. *Ad Marginem* 1. июля 2021. [В сети](#). Дата доступа 2. 11. 2024.  
[Konstantin Miľčín, 2021: Avtofiksň i smert' romana. Diskussija o postliterature. *Ad Marginem* 1. ijulja 2021. [V seti](#).]
- Андрей Монастырский (ред.), 1999: *Словарь терминов Московской концептуальной школы*. Москва: AD MARGINEM.  
[Andrej MONASTYRSKIJ (red.), 1999: *Slovar' terminov Moskovskoj konceptual'noj školy*. Moskva: AD MARGINEM.]
- Алиса Осипян, 2022: Вымысел себя: как автофикшн захватил современную литературу. *РБК Тренды*. [В сети](#). Дата доступа 2. 11. 2024.  
[Alisa OSIPIAN, 2022: Vymysel sebja: kak avtofiksň zahvatil sovremennuju literaturu. *RBK Trendy*. [V seti](#).]
- Дмитрий Пригов, <sup>2</sup>2009: *Живите в Москве*. Москва: Новое литературное обозрение.  
[Dmitrij PRIGOV, <sup>2</sup>2009: *Živite v Moskve*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]

- Дмитрий ПРИГОВ, Алена ЯХОНТОВА, 2010: Отходы деятельности центрального фантома. *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)*. Сборник статей и материалов. Ред. Евгения Добренко и др. Москва: Новое литературное обозрение. 72–8.
- [Dmitrij PRIGOV, Alena JAХONTOVA, 2010: Othody dejatel'nosti central'nogo fantoma. *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007)*. Sbornik statej i materialov. Ред. Evgenija Dobrenko i dr. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 72–8.]
- Александр СТЕСИН, 2020: *Нью-йоркский обход*. Москва: Новое литературное обозрение.
- [Aleksandr STESIN, 2020: N'ju-jorskij obhod. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]
- Лев РУБИНШТЕЙН, 1998: *Случаи из языка*. СПб: Издательство Ивана Лимбаха
- [Lev RUBINŠTEJN, 1998: *Slučai iz jazyka*. SPb: Izdatel'stvo Ivana Limbaha.]
- Мария ЦИРУЛЁВА, 2018: Утолить жажду реальности: Манифест ненависти к традиционному роману и его последователи. *Горький* 28. июня 2018. [В сети](#). Дата доступа 13. 1. 2025.
- [Marija CIRUL'ĖVA, 2018: Utolit' žaždu real'nosti: Manifest nenavisti k tradicionnomu romanu i ego posledovateli. *Gor'kij* 28. ijunja 2018. [V seti](#). Data dostupa 13. 1. 2025.]
- Вольф ШМИД, 2008: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры.
- [Wolf SCHMID, 2008: *Narratologija*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.]
- Галина ЮЗЕФОВИЧ, 2021: «Рана» Оксаны Васякиной — роман о переживании утраты. *Медуза* 3. июля 2021. [В сети](#). Дата доступа 2. 11. 2024.
- [Galina JUZEFOVIČ, 2021: «Rana» Oksany Vasjakinoj — roman o pereživanii utraty. *Meduza* 3. ijulja 2021. [V seti](#). Data dostupa 2. 11. 2024.]
- Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ, 2016: *Пригов. Очерки художественного номинализма*. Москва: Новое литературное обозрение.
- [Mihail JAMPOL'SKIJ, 2016: *Prigov. Očerki hudožestvennogo nominalizma*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.]

## POVZETEK

Članek najprej predstavi pojem avtofikcija v zahodnem ter ruskem literarnovednem in literarnokritičnem diskurzu, nato pa skuša sodobno rusko avtofikcijo razvrstiti v dve osnovni skupini, in sicer glede na to, ali avtofikcijo pojmuje kot samostojen žanr (D. Prigov, M. Stepanova, O. Vasjakina) ali kot poseben modus pisave, ki se lahko uvede v različnih ter pogosto zelo težko opredeljivih žanrskih okvirih (A. Stesin, D. Danilov, A. Gorbunova, A. Žolkovskij, A. Genis in dr.). V članku je kot predmet analize izbran prvi tip avtofikcije, kamor sodijo dela, ki jih je mogoče obravnavati kot transformacijo tradicionalne memoarske in avtobiografske žanrske paradigme.

V tem okviru sta nato kot dva različna primera te transformacije obravnavani deli *Živite v Moskvi* Dmitrija Prigova in *Rana* Oksane Vasjakine. V primeru Prigova gre za konceptualno poigravanje z diskurzivnimi modeli memoarske iskrenosti, ki jih avtor načrtno in ne brez ironije sooča z očitno fiktivnimi in mitološkimi elementi. Tako nastanejo *spomini*, ki preizprašujejo samo naravo memoarov kot enega od diskurzivnih modelov literarne *iskrenosti*. *Rana* Vasjakine pa je v svojem odnosu do memoarne tradicije primer drugačne vrste besedila, ki avtofikcijo

---

z njenim zavračanjem narativne memoarnosti vidi kot edini način za vzpostavljanje *nove iskrenosti* v odnosu do samega avtorja ter seveda tudi bralca.

V sklepnem delu članka je nato zgolj na kratko predstavljeno nekaj avtorjev in del, ki bi jih bilo mogoče umestiti v drugo skupino del, v katerih je v ospredju avtofikcija kot modus pisave, ob čemer je izpostavljeno, da je sama delitev na dve skupini lahko zgolj pogojna, saj so za dela v obeh skupinah v enaki meri značilni 1.) onomastična istovetnost avtorja, pripovedovalca in junaka, 2.) tematska osredotočenost na osebnosti avtorja ter njegovi introspekciji ter 3.) nejasna, zabrisana narativna strukturiranost in žanrska hibridnost.