

УДК 821.161.1

**NON-FICTION ИЛИ AUTOFICTION?: ОБ ОДНОЙ ТЕНДЕНЦИИ
В РУССКОМ РАССКАЗЕ РУБЕЖА XX–XXI вв.**© **Имхелова Светлана Степановна**

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Бурятский государственный университет
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6
E-mail: 223015@mail.ru

В статье рассматривается тенденция в новейшей прозе, названная autofiction, которая по форме напоминает документально-автобиографическое повествование non-fiction, но отличается от него художественным вымыслом, при котором совершается перенос авторского внимания с фигуры автобиографического героя-повествователя на фигуру биографического автора, демонстрирующего сам процесс разворачивания повествования. Вот почему в прозе autofiction можно наблюдать равенство автора, повествователя и персонажа. На материале рассказов конца 1990-х — начала 2000-х гг. показано, как благодаря своей пространственно-временной свободе такой герой может оказаться на границе между реальностью живых людей и миром мертвых. В рассказах «Видение» В. Распутина и «Три путешествия. Возможность мениппеи» Л. Петрушевской ослаблены реалистические мотивировки, ведь ситуация «невывымышленного» героя, оказавшегося в ином измерении, не всегда переводима на язык традиционного искусства. Но, в первую очередь, она связана с усилением «творческого хронотопа» (Бахтин). Процесс создания вымышленной реальности происходит в сознании личности незаурядной, обладающей творческим даром и потому способной проникать в иные миры.

Ключевые слова: autofiction; автобиография; вымысел; тождество автора, повествователя и героя; трансцендентная реальность; саморефлексия.

Для цитирования

Имхелова С. С. Non-fiction или autofiction?: об одной тенденции в русском рассказе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Бурятского госуниверситета. Сер. Филология. 2020. Вып 1. С. 34–42.

Проза non-fiction, т. е. документально-автобиографическая, и повествование fiction, т. е. основанное на вымысле, — два крайних полюса в современной прозе. Н. Иванова в статье «По ту сторону вымысла» писала: «Non-fiction есть все, что не fiction, но остающееся в пределах художественного письма (в пределах интеллектуально-художественного дискурса)» [3, с. 7]. Яркий пример — произведения 1990-х гг. «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова, «Альбом для марок» А. Сергеева, «Мемуарные виньетки» А. Жолковского, где автобиографически достоверное повествование приводит к тождеству автора, повествователя и персонажа.

Родственна произведениям non-fiction проза, которую принято называть автофикциональной, прозой autofiction. Термин autofiction активно используется западными литературоведами, начиная со статьи французского литературоведа С. Дубровски в сборнике 1988 г., изданном в Париже под названием «Автобиография / правда / психоанализ» [5, с. 275]. Направление это отличается от «невывымышленной» прозы и продолжает традицию произведений XX в., где рассказ ведется

от лица автобиографического героя и при этом автор на документальной достоверности не настаивает, определяя жанр произведения как роман или повесть, рассказ или поэму. Назовем такие произведения 1920–1930-х гг., как «Конармия» И. Бабеля, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Театральный роман» М. Булгакова, «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, где герои носят вымышленные имена, но обязательно тесно соотнесены с личностью и жизнью биографического автора. Позднее, в постмодернистскую эпоху, герою такой автофикциональной прозы демонстративно присвоено имя автора: это «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, «Это я – Эдичка» Э. Лимонова, «Ремесло» и «Наши» С. Довлатова, «Душа патриота, или различные послания Ферфичкину» Е. Попова; еще позднее, в конце 1990-х — начале 2000-х гг., романы «Трепанация черепа» С. Гандлевского, «Марбург» С. Есина, «Вор, шпион, убийца» Ю. Буйды, «Грех» З. Прилепина выводят героя — не просто alter ego автора, но обязательно носящего его имя. «Я»-повествование в них соотносится с автобиографическим контекстом и создает в автобиографическом «Я» иллюзию равенства автора, повествователя и героя.

Перволичное повествование, которое использует в художественном дискурсе приемы документально-автобиографической прозы, т.е. приемы non-fiction, или, наоборот, экстраполирует вымысел на автобиографический текст, — это и есть проза autofiction. Л.Я. Гинзбург определяла такие произведения как автопсихологическую прозу [2, с. 315–316]. То есть уже нет доминирующей тенденции зашифрованного, «тайного» присутствия автора в мире текста, а есть тяга к намеренной экспликации авторского участия в вымышленном сюжете.

Проза autofiction ставит перед исследователем ряд вопросов: как подлинность автобиографии (собственной «реальной жизни» автора) становится «литературой», вымышленной реальностью повествования; каким образом автобиография в такой прозе обретает сюжетобразующий потенциал, ведь в автобиографической прозе необходимо умение вычленить сюжет из текучей, хаотичной действительности. Такой сюжет блестяще продемонстрирован в «Других берегах» В. Набокова, и это сюжет литературный, где автопсихологический герой познает себя, свое непрерывно становящееся «Я», которое постоянно ускользает в повествовании, и часто непонятно, кто этот «Я»: биографический автор или вымышленный герой с автобиографической привязкой.

Востребованность подобных произведений понятна. Проблема границ «Я» и «не-Я», несовпадения «реального» и «воображаемого» «Я», опознания собственного «Я» только в «Другом» и через «Другого» (в терминах Ж. Лакана и П. Рикера) — одна из центральных в философии и эстетике XX в. В современной культуре представление о раздробленности «Я», недостижимости тождества субъекта сознания с самим собой, утрате аутентичности стало едва ли не общим местом. И здесь проза autofiction представляет собой процесс авторефлексии, обращения писателя к различным формам личностной и творческой саморефлексии для осмысления собственного «Я» как художника, творческой личности.

Особенности такой прозы чаще всего проявляются в романе, где мнение и знание «Я» повествователя может постоянно изменяться на протяжении текста [5, с. 285]. В малой же эпической форме уровень компетенции автофикционального героя одинаков во всех эпизодах до самого финала-пуанта. Интересно сравнить примеры, взятые из различных, даже противоположных рядов литературного

процесса — рассказы традиционалиста В. Распутина «Видение» (1997), «В непогоду» (2003) и модернистский рассказ «Три путешествия. Возможность мениппеи» (2001) Л. Петрушевской, поэтика которых предельно сближена с особенностями прозы autofiction.

Надо сказать, что к autofiction в жанре рассказа Распутин обращался и раньше, в рассказе «Что передать вороне» (1981). Был подобный опыт еще и в повести «Вниз и вверх по течению. Очерк одной поездки» (1972): герой — молодой писатель едет на родину после затопления его родной деревни и размышляет о творчестве, писательстве, но у него вымышленное имя Виктор и рассказ ведется в объективной манере от лица повествователя. Но именно в рассказах перволичной формы тематизация процесса творчества у Распутина зримо выступает как поиск личностной самоидентификации, придает повествованию видимость повествования документально-публицистического, эссеистического, такого как в очерках писателя «Вопросы, вопросы» (1987–2007), «Откуда есть-пошли мои книги» (1997).

В рассказе «Видение» признание героя является одновременно признанием автора, как в очерке или эссе: «...мало ли понастроил я картин за тысячи часов, отданных фантазии, и как знать, не наступает ли такой момент, когда фантазия способна разыгаться не по вызову, не от умственных усилий, а самостоятельно и, осмелев, сделать меня своим героем» [11, с. 448]. Вместе с тем создается впечатление, что перед нами фрагмент не очерка, а постмодернистского повествования, основанного на творческой рефлексии автобиографического героя.

Рассказы «Видение» и «В непогоду», хотя и отличаются от повести «Вниз и вверх по течению» перволичной формой, в то же время все они — это повествования о процессе творчества, и в их центре герой, не просто находящийся в состоянии творческой саморефлексии, но еще и постигающий тайну жизни и смерти. Во время поездки по Ангаре герой повести-очерка вспоминает начало своего писательства, свой первый рассказ об умирающем старике, первые критические высказывания в свой адрес, и в его памяти возникает также сон, где ему привиделся некто прозрачный, т. е. умерший, который высказывал предупреждение «не ходить дальше своих сил», не писать о том, «чего ты не можешь знать», т. е. о смерти. Здесь автобиографическая отсылка к началу творческого пути — рассказу «Старуха», написанному писателем в 1961 г., обращает внимание на основополагающий для Распутина мотив тайны жизни и смерти, связанный с волнующей писателя биографической темой «прощания с Матерой». И. И. Плеханова, говоря о метафизическом, иррациональном характере распутинского творчества, заметила, что поездка на затопленную родину в повести «Вниз и вверх по течению» воспринимается как путешествие в иной мир [9, с. 182].

В более поздних повествованиях Распутина вновь проявляется эта особенность — акт творческой рефлексии соседствует с размышлениями о пограничном, переходном состоянии между жизнью и смертью. В рассказе «В непогоду» герой-писатель признается: «К уходу, к этому священному и окончательному событию, к событию, прекращающему твое земное бытие, надо подготовиться. Не в гости идешь. Подвести итоги, выслушать чистосердечное сказание о твоей жизни, тобою же сказанное... Что же после этого пугаться, если веришь, что после

оставляемых трудов и детей-внуков уходишь ты из бытия во всебытие, в единое и вечное крепление, которым держится земная жизнь?» [10, с. 434].

В сознании героя рассказа «В непогоду» неразрывно сосуществуют мир живых и иное измерение, когда он ведет разговор с предками, прежде всего, с оставшимися под пучиной вод на затопленных ангарских кладбищах. Их присутствие в звуках бушующей стихии сродни общению в бодрствующем сне Виктора, героя «Очерка одной поездки», с душами умерших или в видении героя из рассказа «Что передать вороне», встречающего по дороге в иной мир души и голоса умерших друзей. Эти произведения, осмысляющие как большие общественные вопросы, так и бытийный, метафизический опыт, объединены общим содержанием одной и той же авторефлексии.

Творческой рефлексией занят и автобиографический герой-повествователь в рассказе «Видение» (1997). Рассказ начинается с размышлений о старости и конечном пределе человеческой жизни, которые навеяны часто слышимым по ночам неведомым, загадочным звоном (звуком, сигналом, зовом), «ищущим отгадки». Герой рассказа – писатель, 30 с лишним лет занимающийся сочинительской работой и подчинивший себя внутренней работе, работе воображения, фантазии, обращенной «вовнутрь»: «И глаза мои все чаще обращаются вовнутрь, чтобы различить прощальный пейзаж» [10, с. 446]. Задумавшись в предвидении о собственном уходе из жизни, герой-рассказчик сразу заявляет о своем двойственном местонахождении: «Когда я проваливаюсь в кресле чуть не до пола, мне кажется, что я удобно устраиваюсь в себе» [10, с. 449], т.е. нахождении на границе между двумя реальностями, соответствующими двум уровням реализации его «Я» – привычному миру и реальности возможного перехода в иное измерение. Эта идентификация считается наиболее глубокой степенью самореализации, где «Я», по мнению философов, способно обрести такое состояние личности, которое можно определить как «вечную возможность самой себя» [13, с. 248].

Пространство комнаты для героя переходит в «суженный, вытянутый вперед мир, окружающий уходящую дорогу» (ср. дорогу, уходящую в горизонтальную даль в рассказе «Что передать вороне»). Дорога эта, находящаяся среди природных объектов – как на какой-то нарисованной, сказочной картине, ведет туда, где начинается другая, новая дорога, где картина меняется, как в замедленном фильме: вот старичок выходит на обочину дороги, взглядываясь в даль в ожидании чего-то, вот колдовской силой сонно переливается речка, на берегу которой дорога пропадает. Возможность своего одновременного присутствия в кресле и в пространстве представленного мира рождает второе видение, позволяющее герою ощущать себя в этом мире: «...я начинаю видеть себя выходящим на простор и сворачивающим к речке, где стынут березы... Я стою среди них и думаю: видят ли они меня, чувствуют ли? А может быть, тоже ждут?» [11, с. 451]. Герой-рассказчик видит себя идущим среди берез к мостику – своеобразному переходу за черту земной жизни, не решающимся перейти через него и ступить «на белые и круглые крапчатые камни» на другой стороне речки, где теряется дорога. Он только сидит на боковине мостика, борясь с желанием перейти на ту сторону. Та и другая стороны речки освещены светом, рассказчик чувствует, что этим светом озарен и он. «"Хорошо, хорошо", – нашептываю я, и мне чудится, что под это слово я должен светиться точкой, заметной издали» [11, с. 451–452].

Описание этого необычного «видения» пронизано радостью героя от возможности/невозможности переступить мостик-порог, и это состояние близко к некоей просветленности. Для героя (как и для читателя) загадочна эта радость, загадочно и то, является ли отражением жизненной реальности героя мир, на который нельзя наглядеться (авторский комментарий и здесь отсутствует, кроме неясной фразы: «Мне не хочется искать ответа, хорошо это или плохо»): то ли это готовность слиться с открывающимся/неоткрывшимся миром («точно тут-то и есть твои вечные отчие пределы»), то ли ощущение невозможности сделать последний решающий шаг.

Как и в начале своего пути автобиографический герой Распутина не слушает предупреждений и критических упреков, так и позже, когда наступает близость «конечных пределов», он по-прежнему испытывает желание оказаться перед лицом этой тайны. И важно, что окончательный переход через эту границу не произошел благодаря воле самого создателя «представления» — автора и героя. Все дело в творческой наполненности самого воображаемого «путешествия»: здесь и радость от возможности понять неведомую тайну, стоит только решиться, и понимание неокончателности жизненного пути, незавершенности творческого потенциала.

Авторская рефлексия в «Видении» передает изумление героя от духа тайны, которая навеяна не раз услышанным зовом, призывающим к акту творческой рефлексии, который и предоставляет возможность прикоснуться к трансцендентному. Возможность эта переживается как откровение о себе, художнике, как принципиальное и неоспоримое подтверждение своего творческого дара. Но герой останавливается перед этой границей, в чем можно увидеть недостаточную проявленность процесса самоидентификации художника. Об этой некоей незавершенности движения «Я» к вечному, трансцендентному писал В. Курбатов применительно к рассказу писателя 1982 г. «Век живи — век люби» [4, с. 186]. На наш взгляд, в рассказе «Видение» налицо художническая интуиция Распутина: все, что оказывается в зоне творческой рефлексии, содействует иррациональной тайне, подчиняется нелинейной логике — логике высшего порядка. Видения и сны, предчувствия и озарения оправданы у писателя именно творческой природой автобиографического героя.

Примечательны в этом смысле рассказы Л. Петрушевской конца 1990-х — начала 2000-х гг., вошедшие в книгу «Где я была. Рассказы из иной реальности» (2002). Реальность в них незаметно сливается с «царством мертвых», обнаруживая своеобразное преломление идеи романтического двоемирия в противопоставлении и одновременном слиянии «здесь» и «там», бытия и небытия. Петрушевская не стремится дать читателю целостное представление ни о реальной действительности, ни о таинственном потустороннем мире. На передний план выходит встреча героев с неизведанным «царством», взаимопроницаемость двух «царств»: оказывается, что запредельное и инфернальное не просто проникло в наш реальный мир — соседство с миром людей темных мистических сил, ужасающих и одновременно манящих, является вполне органичным, законным и почему-то даже неувидительным. Петрушевская никогда не делает различия между миром небесным и миром земным, миром сказочным, архаичным, и миром реальным, цивилизованным.

Но не только таинственное и потустороннее проникает в реальный мир, напротив, еще чаще сам человек проникает в «тот» мир, на «тот» свет. Например,

в рассказе «Три путешествия, или Возможность мениппеи» как раз говорится о переходах из одного «царства» в другой и делается предположение, что герои, перемещающиеся во взаимоисключающих пространствах, «ни живы ни мертвы, или и то и другое вместе», как пишет О. Лебедушкина в статье «Книга царств и возможностей» [6, с. 202].

Рассказ «Три путешествия, или Возможность мениппеи» имеет подзаголовок «Заметки к докладу на конференции “Фантазия и реальность”», и это указание на научный характер повествования разрушается, поскольку в центре внимания писательницы оказываются мистические переходы, «путешествия» из мира реального в загробный мир. Параллельно с первым путешествием старого человека в мир, откуда не возвращаются, о котором рассказывает повествователь, автор рассказа помещает два путешествия героини, имеющей несомненный автобиографический облик, размышляющей о будущем докладе во время заграничной поездки на тему «трансмарша» — момента перехода из одного мира в другой. Реальное путешествие (третье) — это поездка с пьяным водителем автомобиля по горной дороге и воображение скорой гибели, которая приведет на страницы некой новой «Божественной комедии» и «подарит» встречу с умершими писателями-классиками на террасе дома творчества. А другое (второе) путешествие приведет к встрече с умершей женщиной Сантой, их разговору о покое и тишине, которым героиня позавидует как обретенному счастью, тогда как собеседница с сомнением отнесется к такому пониманию счастья, после чего выяснится, что и Санта, и дети, чьи голоса все время слышались героине-рассказчице из подвала или подземелья, — это погибшие во время землетрясения люди.

Повествование в рассказе приближено к почти документально-эссеистическому жанру, и героиня призвана воплощать самого автора — писательницу, которая приглашена на конференцию с докладом и которая может напрямую обращаться к своему читателю, самому «тонкому и чувствительному». Дает героиня-автор и определение жанру своего рассказа — мениппея, которое напрямую попадает под определение М. М. Бахтина: мениппея — это жанр «экспериментирующей фантастики», предполагающий «трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю» [1, с. 192, 201]. И действительно, героиня рассказа, представляющаяся читателю известным автором, находится и на Земле, где боится стать жертвой автокатастрофы, и на Олимпе, где в воображении рисует встречу с Толстым, Чеховым, Буниным, и, наконец, спускается в преисподнюю, где общается с погибшей в землетрясении женщиной.

Важнейшей особенностью жанра мениппеи, по Бахтину, является неограниченная свобода сюжетного вымысла, необходимого для создания исключительной ситуации, для испытания философской идеи. И рассказ Петрушевой строится на резких контрастах и оксюморонных сочетаниях, на игре верха и низа, на смешении стилей, прозаической, поэтической и научной речи (доклад, который пишется опять же в воображении героини). В настоящей мениппее изображаются необычные, аномальные психические состояния человека (бредовые, суицидальные), раздвоение личности, страшные сны, страсти, граничащие с безумием, т. е. все то, что характерно для других циклов писательницы, прежде всего цикла «В садах других возможностей».

В «Трех путешествиях» можно обнаружить автопереклички с предыдущими рассказами Петрушевской: в тезисах своего доклада героиня указывает на умение человека, незаметно перешедшего границу жизни и смерти, отталкиваться от предметов и летать, что напоминает финал рассказа «Два царства», где этим умением начинает обладать умирающая героиня; в путешествии по странному дому героиня-повествователь видит кучу тряпья, от которой «несло мерзостью, тоской, даже ужасом», совсем как в рассказе «Черное пальто», героиня которого совершила путешествие в загробный мир на грузовике с безумным шофером и в странном доме тоже обнаружила кучу тряпок, которые, когда она села на них, зашевелились, «как живые, как будто змеи», и чудом вернулась оттуда, отказавшись от самоубийства в последний момент. А вот путешествие старого человека в мир смерти выглядит вполне самостоятельным и мало похожим на стиль рассказов писательницы, полных причудливого соединения бытовых и бытийных реалий, правда, и здесь есть перекличка с рассказом из цикла «Песни восточных славян», связанная с пропажей кота Мишки и его поисками, напоминающими вину героя и плач его маленькой дочери из рассказа «Жена». Здесь же, в повествовании о первом путешествии, звучит иная интонация — почти поэтическая торжественность речи рассказчицы, радующейся встрече героя со своим любимым котом, давным-давно исчезнувшим из жизни хозяина «на этом свете» и наконец воссоединившимся с ним «на том».

Рассказ «Возможность мениппеи. Три путешествия» предлагает игру с различными литературными дискурсами и по праву может называться повестью, но по жанрово-стилевой доминанте представляет малую форму, потому что в центре единственная сюжетная линия и одна и та же повествовательная ситуация: три путешествия существуют только в воображении героини-писательницы, и перед читателем разворачивается ее творческая рефлексия, процесс непосредственного сочинения текста рассказа. Ведь только в творческом сознании может так причудливо соединиться рассказ об одном старом человеке, возникший и продолжившийся в момент дикой ночной поездки на автомобиле с пьяным водителем за рулем и, закончившись, смениться повествованием о другом путешествии в привидевшийся во время автомобильной езды волшебный город, посещение которого очень напоминает сновидение о мире, где реальность соседствует с загробным миром. Недаром в рассказах Петрушевской поездка ее героев за границу или в другой город невольно совпадает с мечтой о «заграничном рае», куда, например, попадает женщина Лина, разлучившаяся с сыном и мамой после операции и освободившаяся от боли и тягот земного «ада» («Два царства»), или Нина, героиня рассказа «Бог Посейдон», утонувшая во время крушения прогулочного катера и обретшая райский сад «других возможностей», «голубую мечту» в виде роскошных апартаментов на дне моря. Сознание рассказчицы и в новых рассказах-«путешествиях» сливается с авторским чувством, соединяющим одновременно облегчение и горечь по отношению к тем, кто наконец обрел тишину и покой вместо суматошного будничного «ада». Только голос, разумеется, звучит по-другому в повествовании «Трех путешествий»: оно лишено сказовых интонаций, наполнено авторским чувством так, что напоминает публицистическую или мемуарно-эссеистическую манеру рассказывания в книгах Петрушевской «Девятый том» или «Маленькая девочка из “Метрополя”».

Образ райского сада «оказывается средоточием конечного маршрута человеческой души» [8, с. 89], когда совершается переход из мира земного в потусторонний мир, из плана реального в план ирреальный. Но этот переход совершается только в воображении творческой личности: как читатель узнает в финале, героиня откажется от поездки с пьяным водителем и пригрезившаяся гибельная дорога с ним окажется выходом к «жанру литературы», позволяющему оказаться на границе между жизнью и смертью, смоделировать путешествие, невозможное в невымышленном дискурсе прозы non-fiction.

В то же время и у Распутина, и у Петрушевской придуманная (вымышленная, фикциональная) версия путешествия («дороги») в иное измерение может быть рассмотрена как документальная хроника индивидуальной жизни автора-писателя. А следование биографическим данным «Я»-повествователя не закрывает онтологической, бытийной уникальности рассказанных историй. И дело здесь не в достоверности созданного симбиоза автора / повествователя / персонажа (героя), а в опоре на готовность читателя принять установленные правила игры.

Одной из ключевых особенностей постмодернистского повествования типа autofiction М. Липовецкий называет тематизацию процесса творчества через мотивы сочинительства, жизнестроительства и указывает на высокую степень репрезентативности «внеаходимого» автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор самого произведения [7, с. 45–46]. Проза autofiction открывает широкие возможности для использования такого рода литературной игры, приводящей к синтезу художественного и нехудожественного, поскольку документально-биографический дискурс в такой прозе трудно отделить от беллетристически-вымышленного.

В рассказах, о которых шла речь, герой, тождественный автору, в поисках гармонической цельности пытается прикоснуться к тайне трансцендентного перехода, и окажется, что «акт трансценденции неотделим от написания текста, он совершается именно в процессе сочинения» [7, с. 76]. В рассказах В. Распутина можно увидеть процесс создания «текста» как воспроизведения героем-писателем «обесловленных голосов» людей, ушедших за грань наличной реальности, как попытка выйти к бытийной тайне, душам людей, которые уже приобщились к бытийному сознанию, «ведающему простую из простых, но недоступную нам тайну мира, в котором мы остановились» [12, с. 384]. Выход за пределы происходит и в рассказе Л. Петрушевской, где героиня-писательница выступает создателем собственного нового «текста», который приходит как бы сам собой, без принуждения. Оба писателя интуитивно понимают, что сам процесс «написания текста» позволяет чудесным образом прикоснуться к тайне жизни и смерти.

Таким образом, тождество автора и героя, введение автореминисценций и автоиллюзий, встраивание биографических фактов и деталей в вымышленную реальность — эти приемы в прозе autofiction не более чем художественная условность. Главным остается творческий акт героя такой прозы как акт прикосновения к трансцендентному. Особенности рефлексии автора / повествователя / героя в проанализированных произведениях свидетельствуют о способности творческой личности преодолеть границу, отделяющую ее от иной реальности, неизведанной и непознаваемой, и дух этой трансцендентной тайны тесно связан с тайной притягательности настоящего искусства.

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1979. 341 с.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Сов. писатель, 1971. 464 с.
3. Иванова Н. По ту сторону вымысла // Знамя. 2005. № 11. С. 3–8.
4. Курбатов В. Предчувствие // Наш современник. 1992. № 1. С. 186–191.
5. Кучина Т. Перволичные повествовательные формы в русской прозе конца XX — начала XXI века // Проблемы неклассической прозы: сб. статей. / сост. Е. Б. Скороспелова. М.: Макс Пресс, 2016. Вып. 2 С. 275–313.
6. Лебедушкина О. Шахерезада жива, пока... : о новых сказочниках и сказках // Дружба народов. 2007. № 3. С. 198–211.
7. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. 317 с.
8. Монгуш Е. Д. Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевой: дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2014. 180 с.
9. Плеханова И. И. Александр Вампилов и Валентин Распутин: диалог художественных систем: монография. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2016. 329 с.
10. Распутин В. Г. В непогоду // Дочь Ивана, мать Ивана: Повесть, рассказы. 2-е изд, доп. Иркутск: Издатель Сапронов, 2005. С. 417–444.
11. Распутин В. Г. Видение // Дочь Ивана, мать Ивана: повесть, рассказы. 2-е изд, доп. Иркутск: Издатель Сапронов, 2005. С. 445–453.
12. Распутин В. Г. Что передать вороне // Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Молодая гвардия, 1984. С. 78–97.
13. Эпштейн М. Философия возможного. СПб.: Алетея, 2001. 334 с.

NON-FICTION OR AUTOFICTION? ON ONE TREND
IN RUSSIAN STORY OF THE TURN OF THE 21st CENTURY

Svetlana S. Imikhelova

Dr. Sci. (Phil.), Prof. of Russian and Foreign Literature Department,
Buryat State University
6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia
E-mail: 223015@mail.r

The article reviews the trend in modern prose, called autofiction, which resembles in its form a documentary-autobiographical narrative of non-fiction, but differs from it in artistic approach, with the author's attention being transferred from the figure of the autobiographical hero-narrator to the figure of a biographical author who unfolds narrative. That's why in autofiction prose you can observe the equality of the author, narrator and character. On the material of short stories of the late 1990s and early 2000s, it is shown how, thanks to his space-time freedom, such a hero can be on the border between the reality of living people and the world of the dead. In the stories "Vision" by V. Rasputin and "Three Travels. The possibility of a menippea" by L. Petrushevskaya realistic motivations are weakened, since the situation of a "non-industrial" hero who finds himself in a different dimension is not always translated into the language of traditional art. But, first of all, it is connected with the strengthening of the "creative chronotope" (Bakhtin). The process of creating a fictitious reality takes place in the mind of an outstanding person, possessing a creative gift and therefore capable of penetrating into other worlds.

Keywords: autofiction; autobiography; fiction; the identity of the author, narrator and hero; transcendental reality; self-reflection.