

DOI 10.18522/2415-8852-2022-2-134-149

УДК 821.133.1

## ОТКАЗ ОТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: ЭКЗОФИКШН МАРИ ДАРЬЕСЕК И КАМИЙ ЛОРАНС<sup>1</sup>

**Лариса Евгеньевна Муравьева**

кандидат филологических наук, старший преподаватель Факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: L.muravieva@spbu.ru

ORCID: 0000-0002-0411-6655

**Аннотация.** Современная французская литература отмечена расцветом гибридных жанров. Статья посвящена изучению романов, относящихся к одному из ведущих в современной французской литературе гибридных жанров – экзофикшн. В основе экзофикциональных текстов лежит апроприация чужого опыта и вживание в чужую историю. Вместо цепи событий, организующей традиционный биографический роман, в экзофикциональном нарративе на первый план выходит заполнение лакун личным опытом повествователя, вместо репрезентации – «перцептивная автономия нарратора» (С. Леконт Дотиль). Основными мотивами экзофикциональной прозы становятся как исследование чужой биографии и работа с архивом, так и аффективность, обнажающая связь рассказываемой истории с опытом субъекта. Основным фокусом предлагаемого в статье исследования становятся два романа современных французских писательниц: «Быть здесь – уже чудо» Мари Дарьесек (“Être ici est une splendeur”, 2016) и «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица» Камий Лоранс (“La petite danseuse de quatorze ans”, 2017). В центре повествования обоих романов оказывается история биографической личности – немецкой художницы-экспрессионистки Паулы Модерзон-Беккер и танцовщицы парижской Оперы Мари Женевьев ван Гётем, позировавшей Дега для знаменитой впоследствии скульптуры. Оба текста обнаруживают как схожие тематические зоны, – в частности, реконтекстуализацию социальных и гендерных проблем и переосмысление статуса женщины в искусстве, – так и общие нарративные и жанровые конвенции. Это и гибридизация – смешение романа, биографии, эссе и исследования; и особый статус внутридигетического нарратора; авторефлексивные стратегии письма; и проблематизация границы между реальным и вымышленным. Однако особую роль играет отказ от репрезентации, подчеркивающий сингулярное измерение экзофикционального нарратива. В статье анализируются романы К. Лоранс и М. Дарьесек и выявляются признаки гибридного жанра экзофикшн, особым образом работающего с опытом «вчувствования» (Einfühlung). В ходе анализа романов исследуются эстетические, этические и нарративные стратегии, избираемые писательницами для работы в гибридном жанре. В итоге показывается, каким образом экзофикшн работает с отказом от репрезентации и как это поддерживается оптикой «женского письма».

**Ключевые слова:** экзофикшн, нарратив, гибридные жанры, французская литература, Мари Дарьесек, Камий Лоранс

<sup>1</sup> Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на 50-й Международной научной филологической конференции имени Л.В. Вербицкой (Санкт-Петербургский государственный университет).

Современная французская литература отмечена расцветом гибридных жанров. Вслед за беспрецедентно популярным автофикшном на книжный рынок выходят все новые жанровые гибриды, и в настоящее время наблюдается бум особого литературного явления, совмещающего черты биографии, романа и архивного исследования. Несмотря на обилие наименований, за ним узурально закрепилось название «экзофикшн» (фр. *ex* – ‘вовне’, ‘снаружи’ + *fiction* – ‘вымысел’) – неологизм, введенный писателем Филиппом Вассе в 2011 г. и подразумевающий вымышленное повествование о жизни реально существовавшего человека или исторической личности [Vasset].

В отличие от романизированных биографий или биографических романов, в основе текстов, относящихся к экзофикшн, лежит апроприация чужого опыта и особого рода «вчувствование» в чужую историю. Вместо цепи событий, организующей традиционный биографический роман, в экзофикциональном на первый план выходит заполнение лакун личным опытом повествователя. Основными мотивами становятся как исследование биографии персонажа через работу с архивом, так и аффективность, обнажающая связь рассказываемой истории с опытом

рассказывающего субъекта. Во французском литературоведении эта тенденция рассматривается в нескольких ключах. В философской оптике – как симптом «феноменологического поворота» в романе. В жанровом отношении – как гибрид, объединяющий черты биографии, романа, эссе, детектива, и даже социологического или научного исследования. В нарративном – через поиск особых энактивистских средств, конструирующих данную модель.

Для размышлений об этом жанровом явлении я обращаюсь к двум текстам современных французских писательниц: «Быть здесь – уже чудо» Мари Дарьесек (“Être ici est une splendeur”, 2016) и «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица» Камий Лоранс (“La petite danseuse de quatorze ans”, 2017). В центре повествования в обоих случаях оказывается биография исторической личности – немецкой художницы-экспрессионистки Паулы Модерзон-Беккер и танцовщицы парижской Оперы Мари Женевьев ван Гётем, позировавшей Дега<sup>1</sup>. Оба текста обнаруживают как схожие тематические зоны – в частности, реконтекстуализацию социальных и гендерных проблем и переосмысление статуса женщины в искусстве, – так и общие нарративные и жанровые конвенции.

---

<sup>1</sup> «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица» (1881) – название скульптуры Эдгара Дега, для которой ему позировала 14-летняя Мари-Женевьев ван Гётем.

Кроме того, писательниц объединяет литературный скандал, в котором они выступили главными фигурантками. В 2007 г. в журнале “La Revue littéraire” вышла статья Камий Лоранс «Мари Дарьесек, или синдром кукушки», в которой она обвинила свою коллегу по цеху «в психическом плагиате», в том, что та украла

ее личный автобиографический сюжет<sup>1</sup>. При этом практически одновременное обращение к новому жанру сближает литературные поиски Дарьесек и Лоранс и заставляет по-новому переосмыслить как вектор развития экзофикшна, так и проблему аутентичного опыта в современной литературе.

---

<sup>1</sup> Камий Лоранс (настоящее имя – Лоранс Рюэль (Laurence Ruel), р. 1957) – французская писательница, лауреат премии «Фемина», член Гонкуровской академии. Ее первые четыре романа наследуют классической «фикциональной» традиции, однако после пережитой в 1994 г. травмы (смерть новорожденного ребенка в результате врачебной ошибки) Камий Лоранс обращается к жанру автофикшна. Первый автофикциональный роман «Филипп» (“Philippe”, 1995), посвященный этой трагедии, Лоранс публикует в издательстве “P.O.L”. В 2007 г. в этом же издательстве выходит роман Мари Дарьесек «Том умер» (“Tom est mort”), в котором развивается тема смерти ребенка. Камий Лоранс, знакомясь с текстом этого романа, обнаруживает, что не только сюжетный ход, сама история словно бы скопированы с ее личной травмы, но и то, что в романе Дарьесек присутствуют те же самые образы, метафоры, ритмическое строение фраз, которые Лоранс использовала в своих текстах (“Philippe”, “Cet absent-là”). Своими впечатлениями Лоранс делится в статье «Мари Дарьесек, или синдром кукушки», открывшей одну из самых интересных литературных дискуссий во французской теории последнего десятилетия: «Хотя ни одно предложение не цитируется в точности, многие отрывки из “Филиппа”, а также из “Того, кого нет” и нескольких других моих романов, где я вспоминаю о потерянном ребенке, легко узнаваемы: предложения или мысли, сцены или ситуации, ритм, синтаксис, всегда слегка измененные, но явно вдохновленные моим личным опытом и моим повествованием об этом опыте» [Laurens 2007]. Подобные переключки, не дотягивающие до откровенных заимствований, но легко угадывающиеся автором, Лоранс называет «психическим плагиатом». При этом она отдает себе отчет в том, что литературе свойственна интертекстуальность. Главный пункт обвинения Лоранс заключается в следующем: в отличие от нее, Мари Дарьесек не пережила личный опыт потери ребенка, поэтому не имела права писать о нем в первом лице. Лоранс, угадывая многочисленные скрытые аллюзии на свои тексты как форму письма скорби (“écriture de deuil”), обвиняет Дарьесек в том, что та воспользовалась ее опытом письма для того, чтобы создать воображаемый конструкт, основанный на чужом переживании. Фактически, конфликт двух писательниц, обнажив свойственные концу XX в. антимиметические настроения, возвел их в степень абсолюта, поставив вопрос об определении литературности не через мимесис, а через аутентичность воссоздаваемого в тексте опыта. Конфликт Лоранс и Дарьесек медиатизировался, многократно цитировался в современных размышлениях о плагиате и разбил сторонников на два лагеря [Barnes]. Так, издатель “P.O.L.” П. Ошаковский-Лоренс принял сторону Дарьесек и отказался печатать дальнейшие романы Лоранс. Однако важнейшим аспектом этой полемики, повторюсь, стала проблема литературности, переосмысленная в связи с проблемой аутентичности.

### Феминизированная биография?

Пожалуй, первое, что объединяет два текста, – это попытка создания «феминизированной биографии», или высказывание о роли и статусе женщины в культурных институтах конца XIX в.

Так, «Быть здесь – уже чудо» – история немецкой художницы Паулы Модерзон-Беккер (1876–1907), которая осталась в тени европейского модернизма, хотя искусствоведы считают ее предшественницей экспрессионизма. Она входила в знаменитый кружок художников из Ворспсведе, где дружила с Кларой Вестхофф, Райнером Марией Рильке, Генрихом Фогелером и Отто Модерзоном, ставшим впоследствии ее супругом. При жизни художница не имела успеха, выставлялась лишь дважды и продала всего три картины. Она умерла в возрасте тридцати одного года после родов, а ее последними словами были: «Как жаль!» В нацистской Германии творчество Паулы было признано дегенеративным, а часть работ была уничтожена.

Об этих биографических данных читатель может получить представление, прочитав обратную обложку, но сам роман – о другом. История художницы, рассказанная Мари Дарьесек, далека от того, чтобы стать историей неуспеха или непризнанного таланта. Буквально по заветам Э. Сиксу, это история женщины, женщиной и рассказанная [Sixous].

В подзаголовке названия книги фамилия мужа сокращена до заглавной буквы М. («*Vie*

*de Paula M. Becker*» – деталь, досадно упущенная в русском переводе), и уже эта деталь задает феминистскую направленность романа-исследования:

«У женщин нет фамилий – только имена. Они будто бы берут фамилии в долг, для них это непостоянный, эфемерный признак. Они находят опору в чем-то другом. И то, как они утверждают себя в этом мире, их “пребывание здесь”, их творчество, их подпись – все носит эту печать. В мужской мир они проникают со взломом» [Дарьесек: 38].

Проникновение в мужской мир «со взломом» (*par effraction*) как нельзя лучше описывает линию становления Паулы: это и эстетические разногласия с мужем, Отто Модерзоном, который принадлежал скорее консервативной традиции пейзажистов (Дюссельдорфская Академия художеств), в то время как сама Паула, вдохновленная Сезанном, чуть ли не предвосхитила кубизм. Это и обучение в то время, когда женщинам практически нельзя было учиться живописи, особенно работе с обнаженной натурой; между тем Паула берет уроки живописи, а позже записывается в Академию Коларосси в Париже и посещает курсы анатомии в Высшей школе изящных искусств. Это и – как пишет Дарьесек – тот факт, что Паула стала первой женщиной, не поддавшейся очарованию Рильке, что привело к тому, что в отместку поэт женился на ее лучшей подруге Кларе Вестхофф.

Наконец, это отсутствие признания работ Паулы «в мире художников-мужчин».

В романе Дарьесек буквально артикулируется постановка феминистских вопросов: и о финансовой зависимости Паулы, которая, даже оставив мужа, была обязана запрашивать у него деньги на аренду комнаты в Париже; и о социальном статусе, накладывающем отпечаток на род занятий женщины в конце XIX в. Несмотря на то, что Паула из буржуазной среды, ее семья была достаточно бедной, и всеми силами художница пыталась избежать участи быть отправленной работать гувернанткой в Париж – участи, постигшей ее старшую сестру. Это и вопрос о материнстве: Паула не хотела иметь детей и при этом умерла от последствий родов.

Нестандартную судьбу художницы-модернистки Дарьесек выписывает завороченно: в конечном счете восхищенный голос повествовательницы буквально перекрывает голос самой Паулы, доносящийся из цитируемых дневников, переписки или свидетельств о ней ее ближнего круга. При этом Дарьесек не пытается вписать историю Паулы в нарративную модель непризнанной женщины-гения или провозвестницы будущих веяний в живописи, но словно бы формирует оптику женского взгляда, противопоставленного доминирующей маскулинности в искусстве конца XIX в.

Воплощением образа мужского персонажа, обладающего большими правами и в то

же время абсолютно несостоятельного, оказывается не столько консервативный супруг Паулы Отто Модерзон, сколько друг семьи поэт Рильке – гуляющий по ворпсведским пустошам, погружающийся по ночам «в дивный мир фантазий о собственной жизни, полный принцесс и привидений, мумий из болот и черного молока», поэт, «автофационализирующий» свою жизнь (еще одна деталь, упущенная в переводе) и в итоге отказывающийся Пауле в поддержке, когда та оказывается одна в Париже без средств к существованию. Одновременно идеализирующий и объективирующий взгляд Рильке на женщину Дарьесек описывает почти саркастически:

«У Рильке есть очень четкое представление о том, какой должна быть девушка. Она должна быть не только доброй и святой, прекрасной и чистой, но еще и одновременно блондинкой и брюнеткой» [Там же: 39].

Этому взгляду противопоставляется буквально безудержная творческая энергия Паулы, словно бы компенсирующая ущерб социальной объективации женщины. Несмотря на то, что первое появление женщин-художниц засвидетельствовано в конце XVIII в., в эпоху *fin de siècle* этот род занятий все еще оставался наполовину нелегитимным. Компенсация связывается не только с невероятной продуктивностью Паулы, но и с создани-

ем провокативных автопортретов в ее позднем творчестве, в частности, она становится первой художницей, написавшей себя обнаженной. И в этом жесте нет ни мифологизирующих, ни эротизирующих коннотаций, это не богиня и не «Олимпия»: это жест преодоления гендерного ограничения в эпоху, когда женщина не имеет права писать обнаженную натуру, и в своем исследовании цветоформы начинает писать себя: «Женщин пишут. За этим безликим пишут кроются все те, кто столетиями смотрит мужскими глазами» [Там же: 111].

Вариант «феминизированной биографии» можно обнаружить и в романе Камий Лоранс «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица». Роман посвящен модели знаменитой скульптуры Дега Мари ван Гётем и, шире, жизни девочки-подростка, зарабатывающей на жизнь в Парижской опере в конце XIX в. Скульптура, созданная в 1879–1881 гг. и вызвавшая скандал на выставке импрессионистов; восковая фигура, зоофизиогномически напоминающая скорее зверька, чем девочку, выставленная в стеклянной клетке и одетая в настоящую пачку и парик; скульптура, обладающая колоссальной популярностью, скрывает за собой трагическую историю безвестной модели, практически не оставившей следов.

Камий Лоранс изображает жизнь девочки-подростка – ребенка из бедной семьи бельгийских эмигрантов. Как свидетельству-

ют немногочисленные документы, Мари ван Гётем работала в Парижской опере в качестве *le petit rat de l'Opera*, танцовщицы-фигурантки низшего ранга. Социальный статус «оперной крысы», описанный, в частности, Бальзаком, Золя и Готье, хорошо известен: это была изнурительная низкооплачиваемая работа для девочек, имевшая два потенциальных исхода: маловероятный – дослужиться до более высоких должностей в балетном мире, и более вероятный – стать проституткой. В первых двух частях романа Лоранс вместе с читателем исследует Париж бедняков 1880 г., весьма далекий как от Парижа Оперы, так и выставочного Парижа, где Дега демонстрировал свои скульптуры. Лоранс также проводит исследование мира искусства и условий жизни художников того времени, центральное место в котором занимает Дега. Писательница досконально реконструирует искусствоведческий контекст, и не случайно в ее романе особое место занимают исторические свидетельства и искусствоведческие комментарии, в частности, Валери, Гюисманса, Ренуара, Даниеля Алеви.

Но все эти слои – социальный, исторический, искусствоведческий – опровергаются в третьей и четвертой главах романа, в которых убедительный тон научного исследования начинает давать сбой, намеченные вопросы подвисают без ответа, красочно нарисованный Париж конца прошлого века оказывается полустертой картинкой с зия-

ющими пятнами, а повествование оборачивается отчаянными поисками, сигнализирующими о невозможности высказывания. За этой транзитивностью стоит тщетная попытка достоверно реконструировать биографию Мари после 1881 г., о которой искусствоведы предусмотрительно умалчивают: следы теряются в архивных актовых книгах.

В этих двух модусах письма – убедительно-аргументативном в первой половине текста и тревожно-аффективном во второй – скрывается установка на два способа реконструкции истории Мари. Первый модус неизбежно предполагает реконструкцию через исследование творчества Дега. Писательница далека от того, чтобы, как Дарьесек, эксплицитно рассматривать в художнике представителя типичной маскулинности в искусстве XIX в. Однако она упрямо задает вопросы, подводящие к необходимости реконструкции «неудобного прошлого»: зачем Дега искал черты Мари? Почему в его черновиках фамилия девочки была написана с ошибкой? Почему рецепция маленькой танцовщицы была связана с эротизирующим контекстом – не потому ли, что раз на скульптуру надеты настоящие пачка и лиф, значит, позировала она обнаженной?

Исторические свидетельства постепенно подводят к рассказу о катастрофе: за позирование оперным танцовщицам платили больше, чем за день, проведенный у балетного станка, однако прогулы занятий в Опере

карались выговорами, снижением зарплаты и отчислением. После одиннадцати пропусков Мари была уволена из театра, а ее старшую сестру Антуанетту арестовали за кражу, когда вся семья пыталась бежать обратно в Бельгию. После этого следы семейства ван Гётем теряются. Очевидный вывод о том, что Дега фактически спровоцировал крах жизни Мари и ее семейства, артикулируется в романе с трудом: эта мысль буквально повергает рассказчицу в шок. И она не претендует на достоверность: там, где в романизированной биографии могла бы возникнуть кульминация, в нарративе Камий Лоранс подвисает пустота неопределенности.

### **Критика репрезентации**

В основе двух историй – изображение насилия над женщиной (культурного, социального, профессионального) в творческой среде конца XIX в. Они принадлежат разным социальным кругам, обладают разным уровнем рефлексии, однако их объединяет одно – противостояние «миру мужчин» и непризнанность при жизни. Попытки реконструировать их биографию наталкиваются на проблемы этического характера: «имею ли я право рассказывать историю Мари?» – спрашивает себя Камий Лоранс. И чуть позже отвечает сама себе: «Я чувствую угрызения совести за то, что пишу о Мари, за то, что обращаюсь с Мари как с объектом» [Laurens 2017: 124]. Именно поиск этических основа-

ний, определяющих возможность высказывания, становится точкой легитимизации современной биографии и влияет на конструирование нарратива.

По моему убеждению, в романах Лоранс и Дарьесек избирается стратегия повествования, которую можно было бы назвать установкой на отказ от репрезентации в рамках нарративного дискурса. И этот отказ имеет скорее этические, нежели эстетические основания. Однако, прежде чем описать способы разрушения репрезентации в экзофикшн, необходимо сделать краткий теоретический экскурс.

Теория репрезентации довольно разветвлена, а сам термин понимается в тесной связи с вымыслом, мимесисом и симуляцией. Однако общим знаменателем различных подходов становится определение репрезентации как заместительного принципа, связанного как с «материальными факторами коммуникации» (Х. Гумбрехт), так и с работой воображения.

Так, К. Уолтон в книге «Мимесис как симуляция. Об основах искусств репрезентации» (“Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts”, 1990) утверждает, что репрезентация не есть мимесис или имитация реальности. Репрезентация – это практика «симуляции», «притворства» (“make-believe”), провоцирующая и вовлекающая реципиента в игру воображения. Репрезентация определяется им как медиальный но-

ситель, запускающий работу достраивания реципиентом отсутствующей реальности [Walton].

Весьма спорным моментом в теории Уолтона является эквивалентность вымысла и репрезентации: фактически Уолтон не разводит эти понятия и определяет одно через другое. Здесь важно заметить, что вымысел в работе Уолтона определяется скорее прагматически, в то время как репрезентация – семантически и инструментально. Вымысел (fiction) по Уолтону – это все то эмпирическое пространство, в котором работает художественная репрезентация, в то время как в non-fiction ее нет. Этот сложный момент объясняется отчасти многозначностью термина fiction в англоязычных исследованиях, которое определяет не столько акты вымысла, сколько мультижанровое пространство литературы и искусства, эти акты вымысла поддерживающее.

В более поздних концепциях репрезентации, в частности, в теории Ж.-М. Шеффера, постулируется идея, связывающая репрезентацию с практикой симуляции, иммерсивностью и производством воображения. Но, в отличие от Уолтона, Шеффер развивает представление о взаимосвязи репрезентации и мимесиса, проблематизируя отношения подобия, которые устанавливаются между репрезентацией и репрезентируемым объектом. По мысли философа, миметическое сходство должно устанавливаться не столько



между объектом и репрезентацией, сколько между репрезентацией и перцепцией объекта. Иными словами, репрезентация «вызывает» образ объекта [Schaeffer: 103–118]. Или, как утверждает М. Ямпольский, репрезентация стремится добиться «эффекта присутствия отсутствующего», той ситуации, в которой «отсутствие изображаемого замещается в ней иллюзией присутствия» [Ямпольский: 5].

Суммируя, можно констатировать своего рода триадическую зависимость, легко вписывающуюся в аристотелевскую матрицу: репрезентация определяется через объект как материальный носитель, его перцепцию автором и авторское воображение. Именно в понимании репрезентации как симуляции, как медиального носителя воображения будут рассмотрены далее тексты Лоранс и Дарьесек.

В обоих романах ничто не отдается на откуп авторскому воображению: в них нет процессов, запускающих писательский вымысел. Там, где в биографическом романе появился бы шов – объяснение, экспликация или домысливание – в экзофикшн остается зияющая лакуна.

Отказ от воображения, прежде всего, связан с установкой на достоверность и «работу памяти» в понимании П. Рикёра. Романистки придерживаются достоверности, следуя документальным источникам. В обоих текстах эксплицируется работа с архивом, свиде-

тельством, перепиской как первичной реальностью, хранящей в себе следы присутствия Паулы или Мари. В нарративном отношении романы отказываются от вымышленной событийности, предпочитая домысливанию строгие факты. В одном из интервью Мари Дарьесек описывает свою работу над биографией Паулы Беккер так: «Материал уже был. Его нужно было только организовать. <...> В самом начале у меня был соблазн придумать переходы или придумать объяснения. Но в этой биографии я предпочла, если не знаю, задавать вопрос или говорить, что я не знаю. <...> Я не хотела искать между строк» [Darrieussecq 2017].

В не меньшей степени это относится и к истории Мари, о которой сохранилось так мало свидетельств, что любой рассказ неизбежно трансформировал бы ее в вымышленную героиню. Однако Лоранс неотступно следует избранной установке на достоверность, и когда история Мари обрывается, ее сменяет история архивных поисков следов маленькой танцовщицы. Как замечает П. Рьендо, «отсутствие живых воспоминаний или хотя бы малейших свидетельств о Мари делает невозможной реконструкцию ее жизни без превращения ее в вымышленного персонажа» [Riendeau]. Именно от этого превращения Лоранс осознанно отказывается.

«Я была обязана рассказать ее жизнь так, как она, на мой взгляд, действительно прошла», – заявляет Мари Дарьесек. «Ни один

нарратив не может передать всей истины», – словно бы эхом отзывается Камий Лоранс.

### **Непроницаемая интермедиальность: режим непроизводства значений**

Оба романа связаны с особым режимом непроизводства значений, которое воплощается в интенциональном преодолении медиального опосредования. В тексте Мари Дарьесек это попытка увидеть за картинами образ непризнанной художницы, в романе Камий Лоранс – разглядеть за скульптурой трагедию женщины-ребенка. Оба текста стараются в жесте письма снять пласты медиальных репрезентаций – и оба проваливаются. Зоны интермедиальности, вместо того чтобы стать очагами смыслообразования, оказываются блокировками, приостанавливающими производство значений. Так, Дарьесек утверждает об отсутствии скрытых смыслов за формой и цветом на полотнах Паулы: «Есть картины. Этого достаточно» [Дарьесек: 90]. Лоранс описывает скульптуру, чтобы освободиться от контекстов – культурных, социальных и идеологических, создающих коннотацию юной модели Дега как порочного создания, будущей проститутки или воровки. Снимает эти напластования, чтобы добраться до самой Мари, но на этом останавливается. Текст словно бы пытается вскрыть интермедиальную репрезентацию изнутри, но она ему сопротивляется.

Картины и скульптура в обоих текстах остаются семантически непроницаемыми. Симптоматично то, что восковая фигура Мари ван Гётем в романе описывается как «мертвая репрезентация живого существа»:

«Один из первых посетителей выставки сравнил статую с египетской мумией, и никто не понял почему. И все же... в этой статуе есть элемент бальзамирования. Как и фотография, которой он [Дега. – Л. М.] также интересовался в те годы, и как зарождающийся кинематограф, скульптура фиксирует нечто из “того, что было”, и из чего, как подчеркивал Барт, проистекает то, чего “больше нет”. Однако если Барт говорит о фотографии: “<...> это живое изображение мертвой вещи”, то об этой восковой статуэтке можно сказать обратное: это мертвая репрезентация живого существа. <...> В этом гениальность этой работы, сила ее болезненного очарования: она выставлена на обозрение мертвая и живая перед этим миром» [Laurens 2017: 126].

В романе Лоранс репрезентация оказывается «мертвой»: как маска смерти, она искажает черты живой девочки, разрушает пропорции ее тела. Отказ от реального изображения – а Дега искажает черты Мари, с тем чтобы добиться эффекта изображения социального порока, – оборачивается крушением реальности: жизни Мари и ее семьи. Именно поэтому Камий Лоранс отказывается от нарративного дискурса, неизбежно вовлекающего в работу воображение, с тем чтобы

репрезентация не «разрушила» эту жизнь вторично.

Несмотря на то, что оба текста работают в точке интермедиального пересечения литературы и визуального, обе биографии парадоксальным образом создаются в режиме конструирования непроницаемости. Способ создания этой непроницаемости также можно отнести к отказу от репрезентации как производства воображаемого.

Так, в частности, мы не видим настоящей Мари ван Гётем: нарратор лишь рассказывает о том, что сохранились черновые этюды Дега, на которых изображена красивая девочка с круглыми щеками, широко распахнутыми глазами и глубоким взглядом, и что, возможно, они куда ближе передают истинную внешность балерины, но мы не знаем точно. Мы не видим и Паулы Модерзон-Беккер, несмотря на то, что осталось несколько ее прижизненных фотографий. В романе Дарьесек появляется описание одной из них, но оно быстро сменяется рефлексией:

«Я стараюсь понять, в чем же ее сила. Взгляд ее неясен. Он открытый и задумчивый. На фотографии – женщина, которая пишет в одиночестве и чьи картины не видны» [Дарьесек: 82].

Вместо того чтобы компенсировать эту непроницаемость литературными средствами, оба романа продолжают ее поддержи-

вать. Поскольку снять ее означало бы поддаться власти воображения.

Не менее любопытным оказывается еще один аспект: оба романа затрагивают провокативные манифестации в искусстве конца XIX в. И Дега, и Модерзон-Беккер – это новаторы, меняющие форму. Несмотря на то, что кризис репрезентации манифестируется в европейском искусстве еще в рамках романтизма [Ямпольский: 23], к концу столетия он начинает затрагивать преимущественно медиальные формы. Немецкая исследовательница Х. Штейерль понимает кризис репрезентации в искусстве как «освобождение цвета, формы, а затем и изображаемых объектов от ограничений, заданных рамкой» [Штейерль: 67]. Подобный подход на уровне нарративного дискурса можно обнаружить и в экзофикциональных романах: историческую личность, относящуюся к этой эпохе, автор отказывается помещать в рамку нарратива, биографического дискурса, персонажа или идеологического контекста. Вместо этого возникает авторефлексивный модус рассуждений об интимной связи между тем, кто рассказывает, и тем, о ком рассказывают, – модус, предполагающий исключительно сингулярное измерение, не претендующее на конструируемость истории и подрывающее контекстуализирующие рамки.

Вместо интермедиальной репрезентации в романах работает, скорее, интермедиаль-

ная имитация – попытка уподобить вербальный материал картине или статуе. Так, Лоранс сравнивает хаотичность и жанровую нестройность своего текста с бриколажем Дега, который набил статую четырнадцатилетней танцовщицы обломками кистей, тряпками, древесными опилками, ватой, стаканами и пробками, выполняющими функцию каркаса. А экспрессионистичная манера письма Дарьесек, с рублеными фразами и задыхающимся синтаксисом, уподобляется эмоциональным картинам Паулы М. Беккер.

В обоих текстах нарратор-исследователь имеет дело с медиальной поверхностью, которая в силу уже описанного кризиса репрезентации оказывается «непроницаемо прозрачной» (Г. Брех). С одной стороны, это происходит из-за очевидного акцента на самом медиуме – например, чистом цвете, смещающем понятие перспективы и глубины на картинах Паулы М. Беккер, или стеклянном кубе, в который заключена восковая статуя, разрушающая представление о долговечности мрамора в статуе Дега. С другой стороны – из-за импликации непрозрачности содержания, скрывающегося за медиальной поверхностью. Круг замкнулся: кризис репрезентации конца XIX в., сместивший акценты с содержания на медиум, сам, в свою очередь, стал медиумом непрозрачности, заточившим в себе историю творения и творца.

### Заключение

В статье была предпринята попытка описать стратегии отказа от репрезентации в творчестве современных французских писательниц Мари Дарьесек и Камий Лоранс. В своих феминистских проектах, посвященных изображению биографической личности – Паулы Модерзон-Беккер и Мари Женевьев ван Гётем, – писательницы избирают особую нарративную форму, отрицающую логику репрезентации как работы писательского воображения. Отказ от воображения связан с установкой на достоверность (опору на документальные источники) и «работу памяти» (П. Рикёр): в обоих текстах эксплицируется работа с архивом, свидетельством, перепиской как первичной реальностью, хранящей в себе следы присутствия Паулы или Мари. В нарративном отношении романы отказываются от вымышленной событийности, традиционной композиционной логики, заполнения лакун мотивировками и прочих симптомов романизированных биографий, предпочитая домысливанию строгие факты. Отказ от репрезентации поддерживается и особым типом интермедиальных отношений, конструирующих медиальную непроницаемость и, как следствие, особый режим *непроизводства значений*.

Анализ двух романов позволяет выявить общую модель: это отказ от принятой в биографическом жанре нарративной реконструкции жизни биографического

персонажа, отказ от попытки воссоздать иллюзию его существования как объекта нарративной репрезентации. Вместо иллюзии реальности экзофикшн предлагает восприятие рассказчика, вместо претензии на объективизацию – субъективную точку схождения двух сфер опыта: личного опыта нарратора и опыта реконструкции исторической действительности. Доминирующим принципом письма оказывается принцип неполноты, утверждающий этическую невозможность вообразить чужой событийный опыт, выходящий за рамки собственного.

Феминистская исследовательница Л. Иригарэй, развивая тезисы Мерло-Понти, противопоставляла мужской способ конструирования гендера через метафору взгляда женскому, конструируемому через метафору касания [Irigaray]. Если развить метафору Иригарэй, то тексты Мари Дарьесек и Камий Лоранс предстают примерами именно «женского письма», поскольку, отказываясь от объективизации чужой истории, они дискурсивно реализуют метафору прикосновения двух сфер опыта, на которых строится жанр экзофикшн.

### Литература

Дарьесек, М. Быть здесь – уже чудо: жизнь Паулы Модерзон–Беккер / пер. с франц. С. Яцык. М.: No Kidding Press, 2020.

Штейерль, Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999–2009 гг. / пер. с нем. Е. Ма-

ленинской. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021.

Ямпольский, М.Б. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Barnes, L. (2015). Truth, trauma, treachery: Camille Laurens vs. Marie Darrieussecq. *MLN*, 130 (4), 998–1012.

Cixous, H. (2010 [1975]). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.

Darrieussecq, M. (2016). *Être ici est une splendeur, vie de Paula M. Becker*. Paris: P.O.L.

Darrieussecq, M., Hirsch, J.-P. (2017, March 14). *Être ici est une splendeur, vie de Paula M. Becker [Interview]*. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=YGuuZY7\\_j4w](https://www.youtube.com/watch?v=YGuuZY7_j4w) (date of access: 30.01.22).

Irigaray, L. (1992). *Elemental passions*. London: Routledge.

Laurens, C. (2017). *La petite danseuse de quatorze ans*. Paris: Stock.

Laurens, C. (2007). Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou. *La Revue littéraire*, 32, 495–506. Retrieved from: <https://books.openedition.org/pul/3774> (date of access: 30.01.22).

Lecomte Dauthuille S. (2018). *Le motif improbable: le récit d'enquête français contemporain*, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin. (Doctoral Dissertation, Université Sorbonne Paris Cité, Paris). Retrieved from: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03270892> (date of access: 30.01.22).

Riendeau, P. (2021). Mémoire, vérité et archive dans *La petite danseuse de quatorze ans* de Camille Laurens, In E. Chevrette (Ed.), *Études françaises: mémoires, histoires et vérités dans la littérature française contemporaine*. 57 (2), 31–46.

Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris: Éditions du Seuil.

Vasset, P. (2011, February 19). *L'exofictif*. *Vacarme* 54. Retrieved from: <http://www.vacarme.org/article1986.html> (date of access: 14.05.21).

Walton, K. L. (1990). *Mimesis as make-believe on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

### References

Barnes, L. (2015). *Truth, trauma, treachery: Camille Laurens vs. Marie Darrieussecq*. *MLN*, 130 (4), 998–1012.

Cixous, H. (2010 [1975]). *Le rire de la Méduse et autres ironies* [The Laughter of the Medusa and other ironies]. Paris: Galilée.

Darrieussecq, M. (2020). *Byt' zdes' i seichas – uzhe chudo: zhizn' Pauly Modersohn-Becker* [Being here is everything: the life of Paula Modersohn-Becker] (S. Yacyk, Trans.). Moscow: No Kidding Press.

Darrieussecq, M. (2016). *Être ici est une splendeur, vie de Paula M. Becker* [Being here is everything: the life of Paula Modersohn-Becker]. Paris: P.O.L.

Darrieussecq, M. (2017, March 14). *Être ici est une splendeur, vie de Paula M. Becker* [Being here is everything: the life of Paula Modersohn-Becker] [Interview]. *Jean-Paul Hirsch*. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=YGuuZY7\\_j4w](https://www.youtube.com/watch?v=YGuuZY7_j4w) (date of access: 30.01.22).

Irigaray, L. (1992). *Elemental passions*. London: Routledge.

Jampol'skij, M.B. (2007). *Tkach i vizioner: ocherki istorii reprezentacii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [The weaver and the visionary: essays on the history of representation, or on the material and the ideal in culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Laurens, C. (2017). *La petite danseuse de quatorze ans* [The little fourteen-year-old dancer]. Paris: Stock.

Laurens, C. (2007). Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou [Marie Darrieussecq or the cuckoo syndrome]. *La Revue littéraire*, 32, 495–506. Retrieved from: <https://books.openedition.org/pul/3774> (date of access: 30.01.22).

Lecomte Dauthuille, S. (2018). *Le motif improbable: le récit d'enquête français contemporain, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin* [The improbable motive: the contemporary French investigative narrative, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère and Jean Rolin] (Doctoral Dissertation, Université Sorbonne Paris Cité). Retrieved from: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03270892> (date of access: 30.01.22).

Riendeau, P. (2021). Mémoire, vérité et archive dans *La petite danseuse de quatorze ans* de Camille Laurens [Memory, truth and the archive in «The little fourteen-year-old dancer» by Camille Laurens], In E. Chevrette (Ed.), *Études françaises: Mémoires, histoires et vérités dans la littérature française contemporaine*, [French studies: memoirs, stories and truths in contemporary French literature]. 57 (2), 31–46.

Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* [Why fiction?]. Paris: Éditions du Seuil.

Steyerl, H. (2021). *Po tu storonu reprezentatsii. Esse 1999–2009* [Beyond representation. Essays 1990–2000] (E. Maleninska, Trans.). Nizhniy Novgorod: Krasnaya lastochka.

Vasset, P. (2011, February 19). L'exofictif [The exofictive]. *Vacarme* 54. Retrieved from: <http://www.vacarme.org/article1986.html> (date of access: 14.05.21).

Walton, K.L. (1990). *Mimesis as make-believe on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

---

**Для цитирования:** Муравьева Л.Е. Отказ от репрезентации: экзофикшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 2. С.134–149. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-2-134-149

**For citation:** Muravieva L.E. (2022). The refusal of representation: exofiction by Marie Darrieussecq and Camille Laurens. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (2), 134–149. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-2-134-149

**THE REFUSAL OF REPRESENTATION: EXOFICTION**  
**BY MARIE DARRIEUSSECQ AND CAMILLE LAURENS**

Larissa E. Muravieva, PhD (Philology), Assistant Professor, Saint Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences (Saint Petersburg, Russia); e-mail: L.muravieva@spbu.ru

**A**bstract. Modern French literature is marked by the flowering of hybrid genres. The article is devoted to the study of novels belonging to exofiction, one of the leading hybrid genres in modern French literature. At the heart of exofiction is the appropriation of someone else's experience and the entering into someone else's personal narrative. Instead of the chain of events that organizes the traditional biographical novel, the exofictional narrative focuses on filling in the gaps with the narrator's personal experience, instead of representation, on the "perceptual autonomy of the narrator" (S.L. Dauthuille). The main motifs of exofictional prose are both the exploration of someone else's biography and work with the archive, as well as affectivity, which exposes the connection of the narrative to the subject experience. This article deals with two novels by contemporary French women writers: "Être ici est une splendeur" (2016) by Marie Darrieussecq and "La petite danseuse de quatorze ans" (2017) by Camille Laurens. At the center of the narrative of both novels is the story of a biographical character: the German expressionist painter Paula Modersohn-Becker and Marie Geneviève Van Goethem, a dancer at the Paris Opera who posed for Dega's famous sculpture. Both texts reveal similar thematic areas, in particular, the recontextualization of social and gender issues and the redefinition of the status of women in art, as well as common narrative and genre conventions. These include the hybridization between novel, biography, essay, and research; the special status of the intradiegetic narrator; self-reflexive strategies; as well as the problematization of the boundaries between real and fiction. However, the refusal of representation plays a special role, emphasizing the distinctive dimension of the exofiction. This article analyses the novels by C. Laurens and M. Darrieussecq and identifies genre characteristics of exofiction that works with the specific experience of "Einfühlung". In analyzing the novels, I explore the aesthetic, ethical and narrative strategies chosen by female writers to work in the hybrid genre. Finally, it is shown how exofiction works with the rejection of representation and how the optics of "women's writing" supports it.

**Key words:** exofiction, narrative, hybrid genres, French literature, Marie Darrieussecq, Camille Laurens

