

DOI 10.18522/2415-8852-2023-4-240-259

УДК 821

ПОЛИТИКИ АВТОРСТВА ПОСЛЕ «СМЕРТИ АВТОРА»: «АФГАНСКАЯ ФОТОВЫСТАВКА» УИЛЬЯМА Т. ВОЛЛМАННА¹

Александр Юрьевич Колесников

кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия)

e-mail: alik.kolesnikoff@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-0667-5095

Аннотация. В статье рассматривается книга Уильяма Т. Воллманна «Афганская фотовыставка» в контексте нарратологических дискуссий о границах и атрибутах вымышленных и фактографических повествовательных режимов. Теоретической рамкой исследования служат работы Ж. Женетта и Д. Кон, нарратологические модели которых, тем не менее, оказываются несколько ограниченными и не вполне релевантными проблематике постмодерна, что становится заметно с появлением неклассических нарратологических исследований на рубеже XX–XXI вв. (работы М.–Л. Райан, М. Флудерник и др.). Возможным дополнением к нарратологической перспективе может быть обращение к морально-политическому осмыслению вопросов эстетики, в связи с чем к анализу привлекаются работы Ж. Рансьера, а также классические работы, осмысляющие ситуацию постмодерна (Д. Харви и Ф. Джеймисон). Постструктуралистские теории авторства, минимизирующие роль автора в смыслопорождении и обеспечении подлинности (фактографичности) повествования, снимают комплекс этических вопросов, который, тем не менее, оказывается достаточно важным для самой ситуации постмодерна. Книга Воллманна выступает в качестве симптоматичного (хотя и не парадигмального) текста, на примере которого можно показать, что отношение автор-читатель носит двухсторонний характер временной неустойчивой сборки, конструируемой в процессе рецепции текста читателем для каждой конкретной пары автор-читатель, и не может приобрести универсальный характер общего правила. Фрагментарный и гибридный характер книги, отсутствие в ней стилистической однородности позволяют ей выступать в качестве более искренней попытки запечатлеть подлинную реальность, чем на это способны многие документальные и фактографические тексты этой эпохи, формирующие «объективность» за счет редукции субъективного авторского взгляда на ситуацию.

Ключевые слова: вымысел, политика эстетики, постмодерн, репрезентация, факт, этика авторства

¹ Статья выполнена в Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» (тема Н-457-99_2022-2023).

«Советский снаряд разорвался где-то рядом с ними. Молодому человеку стало холодно. Он осмотрелся. Все его спутники были счастливы. <...> в этот долгий момент, ради которого он и прибыл сюда, моджахеды стреляли; я не хочу, да и не нужно, говорить об этом что-то еще; они сражались, а я нет...» (здесь и далее перевод наш. – А. К.) [Vollmann 2013]. В этой кульминационной сцене незадолго до финала книги Уильяма Воллманна «Афганская фотовыставка, или Как я спас мир» (“An Afghanistan Picture Show, or How I Saved the World”, 1992) мы имеем дело с определенного рода неудачей, развернутой в двух регистрах — тематическом и повествовательном: с одной стороны, Молодой человек (“Young Man”), о поездке которого в Афганистан (и спасении мира!) читателю обещает рассказать название книги, терпит неудачу – в самый ответственный момент, ради которого и было задумано все предприятие, он оказывается неспособен к какому-либо действию, замирает в оцепенении в позиции наблюдателя; с другой стороны, сам рассказ о событиях прерывается («я не хочу <...> говорить об этом что-то еще»), а оставшиеся страницы книги рассказы-

вают о возвращении Молодого человека из Афганистана в США через Пакистан. Рассказ терпит неудачу в тот же самый момент, когда неудачу терпит тот, о ком ведется рассказ.

Стоит принять во внимание, что здесь разворачивается еще одно текстовое событие – на небольшом участке текста оказываются совмещены два различных повествовательных режима, – гетеродигетический и гомодигетический, – что можно было бы рассматривать в качестве неудачи или ошибки, как результат редакторской невнимательности или авторской небрежности, имей читатель дело с конвенционально устроенным текстом: репортажем или популярным романом. В случае с книгой Воллманна, однако, столкновение повествующего и повествуемого «Я»¹ производит в большей степени рецептивный эффект, который легко списать на игру авторскими стратегиями и смену масок, характерную для многих экспериментальных текстов этого периода (ассоциирующегося прежде всего с понятием постмодернизма). На протяжении всего текста «Молодой человек» конструируется в качестве своего рода «замещающего» персонажа, остранинно-

¹ Различение «повествующего» и «повествуемого Я» позволяет отличить повествователя (нарратора) как носителя повествовательной функции от персонажа, участвующего в повествуемых событиях. См.: [Шмид: 82–83].

го alter ego рассказчика, совершившего поездку в Афганистан в 1982 г¹. Переходя от «Молодого человека» к «Я» в пределах одного абзаца, Воллманн идентифицирует между собой разные временные позиции «Я»: прежнее «Я», о котором ведется рассказ, и нынешнее «Я», с позиции которого ведется рассказ.

Является ли эффект, достигаемый в результате этого столкновения, исключи-

тельно эстетическим или рецептивным, как было предположено выше, или же за ним скрывается какая-то другая, дополнительная, позиция? Ответ на этот вопрос предполагает этическую рамку – взгляд, помещающий книгу Воллманна и стратегии письма, примененные в ней, под пристальное внимание особого рода, казалось, чуждого самой ситуации постмодерна². Это дает возможность заново по-

¹ Ведущие подкаста Vollmannia Джордан Ротэкер и Райан Александер в выпуске, посвященном «Афганской фотовыставке» [Alexander, Rothacker], отмечают, что для описания обстоятельств поездки в Пакистан и Афганистан Воллманн «изобретает» отдельного персонажа, остранив эту «версию» себя, выделяя ее из числа всех прочих (события, хронологически предшествующие поездке, излагаются от первого лица, как и те эпизоды, которые происходят после возвращения «Молодого человека» в США). Учитывая, что повествование «от третьего лица» воспринимается как более романное, можно было бы сказать, что Воллманн сознательно «снижает» уровень достоверности, который этому тексту мог бы присвоить читатель, принимая во внимание, что перед ним текст, который может быть прочитан в качестве документального (репортаж, мемуары, путевые заметки и т. д.). Джордан Ротэкер приводит точку зрения самого Воллманна, согласно которой, если в тексте есть даже немного вымысла (fiction), то этот текст уже не может рассматриваться в качестве документального (non-fiction). Фикционализация этой части текста может быть не только следствием эстетического выбора, направленного на решение конкретной художественной задачи, но служить выполнению других задач, задавая режим восприятия текста со стороны читателя.

² Широко распространенным является представление о постмодерне как об эпохе, чуждой этическим вопросам, или, по крайней мере, вводящей в широкое распространение этический и моральный релятивизм. Еще Дэвид Харви отмечает, что постмодерн ставит акцент «на эстетике, а не на этике» [Харви: 181], однако, вопреки распространенному мнению о теоретиках этого явления, Харви видит в этом не позитивное движение, а указывает на проблематичность этических порядков внутри постмодерна: «происходит подчинение этики эстетикой, из которого проистекают горькие плоды харизматической политики и идеологического экстремизма» [Там же: 532]. И здесь открывается пространство для возможного переопределения позиции этики внутри социального поля постмодерна, возможность вернуть этический вопрос в поле теоретической проблематики и пересмотреть однозначность достигнутых ранее консенсусов.

ставить вопрос о различении факта (fact) и вымысла (fiction), а также определить, каким образом устроена механика подлинности и достоверности внутри культуры, структура которой, считается, отвергает саму эту проблематику, поскольку ее заботит «означающее, а не означаемое, медиум (деньги), а не месседж (общественный труд), он [постмодерн] делает акцент на фикции, а не на функции, на знаке, а не на вещи» [Харви: 181]. Ниже мы постараемся ответить на некоторые из поставленных вопросов, сместив фокус с нарратологических дискуссий о возможности различения факта и вымысла в сторону прагматики и политики авторства в ситуации после «смерти автора», в поле которых лежит вопрос об ответственности и этике авторства.

В предисловии к посмертному изданию эссе Х. Уайта ставится вопрос, который кажется теперь релевантным: «Как <...> рассказывать историю, если архив пронизан пустотами?» [Butler]. Ответ, данный Дж. Батлер, формулируется следующим образом: «последовательность, которая не оформлена в рассказ, или последовательность, которая отмечает потерю такого рода повествовательности, передает исторические страдания во фрагментированной форме и с необходимой образной силой» [Butler]. Сам Х. Уайт пишет об этом

в эссе о книге Примо Леви «Человек ли это?»: «для того, чтобы связывать различные способы видения, нам необходимо теоретически обдумать само видение, что означает, помимо прочего, что мы обязаны не принимать естественность видения как само собой разумеющееся», и добавляет: «Вот почему литература свидетельств, равно как и другие практики документации событий, поднимают такое количество теоретических и, вместе с тем, практических вопросов» [White]. Леви, задача которого была сформулирована им самим и заключалась в том, чтобы дать объективное, бесстрастное и научное описание того, что происходило в немецких концлагерях во время Второй мировой войны, решает ее (с не меньшей убедительностью и достоверностью, по мнению Уайта) при помощи стилистических средств и фигур речи, характерных прежде всего для художественной литературы, а не для бесстрастной, научной речи, идеал которой задается самим итальянским писателем. Видимое противоречие между режимом повествования и формулируемой задачей, формой репрезентации и ее содержанием, для Уайта оказывается несущественным, указывает на отсутствие необходимой связи между содержанием повествования и его статусом документального источника или исторического свидетельства, тем, каким образом это содержание оформ-

ляется в свидетельство и репрезентирует себя¹.

Эта позиция в целом оказывается близка послевоенной философии языка, которая находит выражение в работах (в числе прочих) Дж. Серля, который в статье «Логический статус художественного дискурса» (“The Logical Status of Fictional Discourse”, 1975) пишет: «Не существует никакого синтаксического или семантического свойства текста, которое позволило бы идентифицировать текст в качестве художественного произведения [work of fiction]»² [Серль: 39–40]. Идентификация текста в качестве художественного, таким образом, носит не строго объективный характер, а связывается с намерением автора, т. е. с его субъективной позицией по отношению к произведению. Это создает известные проблемы внутри парадигмы, где широкое распространение получила концепция «смерти автора» и учет авторских намерений если не оказывается лишенным всякого смысла, то, во всяком случае, крайне затруднен и со-

мнителен. Эта идентификация не столько опирается на эмпирические качества текста, сколько базируется на своего рода контракте, заключаемом между автором и читателем, а соблюдение условий этого контракта потребует определенного рода работы с обеих сторон, при этом всегда рискует стать частью изоцированной авторской игры по разрушению читательских ожиданий (которая не всегда может быть опознана в качестве таковой).

В 1980-е гг., когда литературный постмодернизм становится частью литературного истеблишмента и привлекает все больше внимания со стороны исследователей литературы и культуры, вопрос о разграничении документальных (nonfictional, factual) и художественных (fictional) стратегий письма становится вновь актуальным не только в результате появления большого количества произведений, подрывающих устойчивые границы между этими двумя модальностями (документальный роман (Т. Капоте), новая журналистика (Х. Томпсон и Н. Мей-

¹ В книге «Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века» (1978) Уайт стремился показать, каким образом язык исторической науки в период ее становления, т. е. тот самый беспристрастный и научный идеал, на котором настаивает Леви, формировался под воздействием литературных, в том числе романских, моделей повествования. См. в том числе рецензию К. Митрошенкова на переиздание русскоязычного перевода книги [Митрошенков].

² Серль продолжает: «[то, что делает текст художественным] это, так сказать, иллюкутивная установка, которую автор принимает по отношению к нему, и эта установка определяется совокупностью иллюкутивных намерений, которые имеет автор, когда он пишет или иным образом сочиняет данный текст» [Серль: 40].

лер), литература автофикшн (Д. Дидион)¹), но и в результате теоретического осмысления понятия авторства (Р. Барт и М. Фуко), попытки построения конструктивистской онтологии реальности (З. Шмид). Эти теории и практики шли вслед за обострением социальных и политических противоречий этого времени², вслед за широкими общественными дискуссиями об ответственности журналиста (и писателя как такового) перед читателем³.

Теоретически осмыслить эту проблему пытаются представители разных областей знания, привлекая для этого самые разные методологические перспективы [Bruner; Cohn 1989; Cohn 1990; Genette; Yacobi]. Так, Жерар Женетт, во многом отталкивающийся от текста Дж. Серля, пытается обнаружить условия, при которых суждение о фикциональном статусе текста становится вновь возможным. Если с текстуальной точки зрения оно действительно затруднено, хотя об-

наружение маркеров фикциональности кажется чуть менее проблемным, прагматика функционирования текста в среде и паратекстуальные маркеры (такие как издательское оформление и т. д.) могут решать эту задачу с разной степенью успешности. Близкой к Женетту является и позиция Д. Кон, которая говорит о принципиальной возможности такого суждения, которое будет основано не только на дискурсивных стратегиях, использованных в тексте (например, использование несобственно прямой речи, воспроизведение мыслей и чувств людей (не автора) будет свидетельствовать в пользу фикциональности текста), но и исходя из принципиально нереперенциального характера литературы вымысла и, как следствие, несовпадения между фигурами автора и нарратора [Cohn 1990].

Кон при этом признает, что количество пограничных случаев, особенно в связи с появлением большого количества игровых текстов, где автор и нарратор ономастически не-

¹ См. обобщающую статью О.С. Несмеловой и Ж.Г. Коноваловой: [Несмелова, Коновалова].

² Уместно вспомнить в этой связи реплику режиссера Ж.-Л. Годара, которую приводит Жак Рансьер: «вымысел – для израильтян, документальность – для палестинцев» [Рансьер: 75].

³ Исследователь Новой журналистики Дж. Поли пишет: «Американские репортеры, редакторы и издатели осознали интеллектуальную и этическую сложность своей работы в период фундаментальных социальных изменений и политических конфликтов. Журналисты прибегли к понятию интерпретации, чтобы определить свое отношение к коммунизму, гражданским правам, феминизму, Вьетнаму, бунтующей молодежи и сексуальной революции, чтобы признать культурный авторитет тех нарративов, которые они создают, и чтобы оправдать важность газетной журналистики на рынке СМИ, который подвергся существенной переконфигурации в результате появления телевидения, специализированных изданий и книг в мягкой обложке» [Pauly: 592].

различимы, неуклонно растет, и такие тексты представляют отдельную нарратологическую проблему, она считает эти случаи скорее маргинальными, исключениями, подтверждающими правило¹. Через тридцать лет после публикации статьи Д. Кон очевидно, что гибридные нарративы, размывающие – или отменяющие вовсе – границы фактографического и вымышленного, равно как и гибридные форматы, появившиеся за последние десятилетия в других видах искусства, «ставят под вопрос ставшие конвенциональными границы между фикциональными и фактуальными нарративами или другими формами (авто)репрезентации» [Rajewsky: 42]. Ограниченность подобного различия связана еще и с тем, что анализирует исключительно литературные (в широком смысле: вербальные и текстуальные) практики и с трудом мо-

жет быть транспонировано на другие медиальные среды, в которых дихотомия автор / нарратор может не играть существенной роли или вовсе отсутствовать². Культура постмодерна, с ее установкой на снятие ключевых дихотомий модерна, не просто указывает на проблемность разграничения фактографических (документальных) и вымышленных (художественных) дискурсов, но, релятивизируя само понятие факта и отказываясь от корреспондентской теории истины, настаивает на конструируемом характере самой реальности, наделяет вымышленным статусом не только всякое суждение о реальности, но и саму реальность [Schmidt]. В постклассической нарратологии это порождает теорию панфикциональности³, которая коррелирует и с постмодернистским видением истории, идей невозможности постижения прошлого,

¹ «Эти исключения из ономастического различия между нарратором и автором, как и само это различие, подтверждает правило: гомодиегетическая художественная проза [fiction] определяется присутствием воображаемого говорящего [speaker], встроенного в качестве персонажа в вымышленный [fictional] мир. Это «воплощенное Я» <...> возникает при помощи дискурса, который подражает языку реального говорящего, рассказывающего о своем прошлом. Таким образом, структуру фикциональной автобиографии легко визуализировать в виде воображаемого дискурса, напрямую цитируемого автором и явным образом предваряемого словами автора [inquitphrase]» [Cohn 1990: 794].

² Это хорошо заметно в случае с коллективным или распределенным авторством, что нередко встречается в кинематографе, особенно в современном. О различии фикциональных и фактографических дискурсов и их связи с медиальными средами см., например, работу М.-Л. Райан [Ryan 2020].

³ Внутридисциплинарная критика этой теории (т. е. осуществляемая изнутри самой нарратологической перспективы) представлена в другой работе Райан, где она утверждает: «Возможность гибридизации не обязательно означает, что две категории внутренне неразличимы: наличие оттенков серого в спектре от черного до белого не делает черный и белый одним и тем же цветом» [Ryan 1997: 165].

которое, согласно Ф. Джеймисону, дано нам в поп-образах и симулякрах¹.

К такому положению в теоретических построениях, пытающихся осмыслить современное состояние литературы, приводит не столько кризис жанра реалистического (и, в частности, исторического) романа, который отныне возможен лишь как стилизация, но не как попытка овладеть реальностью или изменить ее, сколько очередной кризис репрезентации, подобный тому, с которым западноевропейская литература и культура уже имели дело на рубеже XVIII–XIX вв. Дальнейшее развитие новой журналистики, рост популярности автофикциональных текстов, переход постмодернизма с позиций маргинального явления, существующего на периферии культуры, на позиции доминирующей

культурной парадигмы – все это не только становится вызовом для классической нарратологии, но и ставит целый ряд сложных вопросов, связанных с пониманием той конкретной исторической действительности, которую мы могли бы назвать нашей современностью (или непосредственно предшествовавшей ей). При этом формалистские теории, работающие с осмыслением литературных форм, сейчас оказываются в большем замешательстве, чем теории, пытающиеся предложить либо содержательный анализ новых произведений, либо уходящие от дихотомии формы и содержания через смену ракурса, с которого анализируются тексты.

Книга Уильяма Таннера Воллманна «Афганская фотовыставка, или Как я спас

¹ Так, в результате анализа романа Э.Л. Доктороу «Регтайм» Джеймисон приходит к следующему выводу: «И если тут еще остается какой-то реализм, то это “реализм”, который нужно извлекать из шока, вызванного столкновением с этим ограниченным и медленным осознанием новой, беспримечной исторической ситуации, где мы обречены искать Историю при помощи наших поп-образов и симулякров этой истории, которая сама останется для нас навеки недостижимой» [Джеймисон: 125].

² Это пятая по порядку публикации книга Воллманна, хотя, судя по всему, первая из задуманных, а первые черновики и наброски относятся к периоду сразу после возвращения из поездки в Пакистан и Афганистан. К тому моменту у Воллманна уже сложилась определенная репутация «литературного вундеркинда», которую спустя четыре года подтвердит влиятельный литературовед и критик Т. Леклер, когда назовет Воллманна в числе наиболее талантливых и многообещающих писателей нового поколения, наряду с Ричардом Пауэрсом и Дэвидом Фостером Уоллесом [LeClair]. Уже тогда Воллманн был известен гибридными текстами, совмещающими дискурсивные стратегии репортажной журналистики, антропологических исследовательских текстов и исторических нарративов XIX в. На протяжении 1980-х гг. книга получила несколько отказов в публикации, причем издатели аргументировали их либо невозможностью найти потенциального читателя для этой книги, что обеспечило бы ее успех и продажи, либо усложненной, фрагментированной формой, не вписывающейся даже в относительно свободные стандарты новой журналистики, ставшие к середине 1980-х гг. чем-то вполне привычным. М. Томпсон приводит выдержку из двух писем, полученных Воллманном от издателей. Так, О. Олни, комментируя отказ, пишет: «Вы хорошо пи-

мир»² вышла в 1992 г., примерно через год после завершения военной операции «Буря в пустыне», которая, хотя и не имела прямого отношения к Афганистану, вероятно оказала влияние на рецепцию текста. Так, в рецензии А. Кобак, вышедшей в “New York Times”, внимание уделяется не столько содержанию или форме текста, сколько последствиям, прежде всего внешнеполитическим, которые могло повлечь за собой описанное в книге путешествие «Молодого Человека» в Афганистан в разгар Холодной войны (например, обострение и так не простых отношений между США и СССР в начале 1980-х гг.) [Kobak]. Публикация книги к тому же могла показаться несвоевременной, учиты-

вая то, что будучи написанной с позиций, осуждающих вмешательство СССР во внутренние дела Афганистана, но опубликованная через 10 лет после описываемых в тексте событий, в момент, когда подобное вмешательство осуществляют в свою очередь военные США, она вполне могла рассматриваться в качестве скрытой критики внешней политики администрации Джорджа Буша-старшего.

Гибридный и фрагментарный характер «Афганской фотовыставки», в которой «политологический анализ» совмещается с «приключенческими мемуарами»¹, выдержки из интервью с афганскими беженцами и непосредственными участниками событий сочетаются с воспоминаниями

жете и можете представить события живым и элегантным способом, но смена точек зрения и стиля, резкие смены тональности и настроения, вкупе с достаточно свободной повествовательной манерой и тематической организацией [текста] делает, по нашему мнению, книгу скорее собранием фрагментов, а не цельной историей» (цит. по: [Thompson: 86]). В статье приведено еще одно письмо, подписанное Э. Уитби, более комплиментарное к форме книги, но выражающее сомнение в способности издателей найти подходящих читателей для книги и вывести ее на рынок. Кроме книги, Воллманн организовал серию одноименных фотовыставок, где были представлены фотографии, которые он сделал во время своей поездки (в самой книге фотографические изображения и другие документальные свидетельства отсутствуют, хотя фотография обладает способностью передавать факты едва ли не лучше других типов медиа – отметим, впрочем, что современные технологии, еще не ставшие в 1980-е гг. чем-то повсеместно используемым, позволяют манипулировать и фальсифицировать в том числе и с использованием оптических медиа (см.: [Ryan 2020])).

¹ В предисловии к переизданию 2013 г. читатель найдет следующие комментарии к политологическим способностям автора: «Мой единственный талант в качестве политического обозревателя – моя способность наблюдать и фиксировать очевидное» [Vollmann, 2013]. В том же предисловии содержится ироничное жанровое определение книги: «Когда я решил участвовать в событиях “Афганской фотовыставки”, а затем написать о них, я эгоистично предполагал себя в качестве протагониста этой трагикомичной саги о человеке добрейшей души [do-gooder’s saga]» [Vollmann 2013].

о детстве и предшествующим поездке событиям из жизни протагониста, цитаты из выступлений Л. Брежнева и статей В.И. Ленина с выдержками из «Философских исследований» Людвиг Виттгенштейна, а повествование от первого лица чередуется с повествованием от третьего лица, может сбить потенциального читателя с толку и привести в недоумение. Кроме того, в книге можно встретить рисунки и карты, сделанные от руки¹, а в финале книги, помимо списка использованных источников, хронологию событий из истории Афганистана с момента объединения афганских племен в единое государство в середине XVIII в. и до конца 1980-х гг. Каждая глава сопровождается сносками, в которых указывается источник цитирования или проясняются некоторые слова и события. Большая часть записей снабжена указанием на год описываемых событий (самая ранняя датировка – 1959 г., год рождения Воллмана, самая поздняя – 1987 г.), придавая книге скорее характер летописи, а не связного журналистского или исто-

рического повествования. Такая сниженная повествовательность², основанная на фрагментарности и смене повествовательных точек зрения, препятствует формированию целостного впечатления или какой-либо непротиворечивой и полной картины реальности, которую можно было бы ожидать от книги, затрагивающей острую геополитическую тему и претендующей, даже если только отчасти, на то, чтобы называться журналистским расследованием или документальным свидетельством.

Однако наиболее очевидным нарушением конвенциональных установок мемуарной или – шире – автобиографической и фактографической литературы становится чередование повествования от первого лица и повествования от третьего лица, при том что, судя по всему, речь идет об одном и том же человеке: события, которые непосредственно относятся к пребыванию повествуемого «Я» в Пакистане и Афганистане описываются с использованием повествования от третьего лица, т. е. стратегии, которая чаще ассо-

¹ М.-Л. Райан считает, что «рисунки от руки» являются разновидностью медиа, которое отменяет различие между фактом и вымыслом, поскольку подвергнуть их верификации проблематично, кроме того, они лишены точности, с которой фиксируют реальность механические оптические медиа (фотоаппарат или видеокамера) [Ryan 2020: 91–92].

² О классификации текстов по степени повествовательности см. обзор в предисловии М. Флудерник и М.-Л. Райан к книге “Narrative Factuality: A Handbook” [Fludernik, Ryan 2020].

цируется с классической романной формой XIX в.¹ Вместе с тем, читатель может отождествить «Молодого человека» с повествователем, поскольку участники описываемых событий обращаются к нему по имени Билл (письмо неназванного генерала, датированное 1984 г. во фрагменте, озаглавленном «Почему я потерпел неудачу») или Уилям («Ouilliam», как к нему обращаются знакомые на обратном пути из Афганистана; фрагмент, озаглавленный «В поезде»); в предуведомлении, датированном 1989 г. и подписанном W.T.V., читатель находит еще одно подтверждение этого тождества: «Что касается меня, на протяжении последнего десятилетия я много думал об Афганистане, но так ничего и не достиг; и Молодой человек превратился в Трид-

цатилетнего зануду [Thirty Years Bore]» [Vollmann 2013]. Таким образом, речь идет пусть о не полном и отчасти искаженном, но ономастическом совпадении автора, повествователя и протагониста, что характерно в первую очередь для автобиографии или жанров, имитирующих автобиографическое письмо².

Отстранение своего «прежнего Я» может рассматриваться и в качестве симптома постмодернистской структуры чувства, характеризующей шизофренической дискретностью³, и в качестве стратегии авторской игры, построенной на подрыве фактографического письма посредством введения в текст элементов романного (фикционального) дискурса: несмотря на наличие в тексте сигналов фактографиче-

¹ Ж. Женетт, хотя и указывает на не вполне удовлетворительный характер подобного методологического хода, пишет: «“автобиография от третьего лица” должна относиться скорее к фикциональным нарративам, чем к фактуальным, особенно если мы признаем, вместе с Б.Х. Смит, что фикциональность определяется в равной степени (или даже в большей степени) фикциональным характером повествования, как и фикциональным характером повествуемой истории» [Genette: 71].

² Женетт дает подробный разбор повествовательных стратегий, которые в случае с нефикциональным текстом могут быть сведены к двум: 1) Автор совпадает с Нарратором и совпадает с Персонажем (A = H = П): автобиография; и 2) Автор совпадает с Нарратором, но ни Автор, ни Нарратор не совпадают с Персонажем (A = H ≠ П) [Genette: 71–79].

³ Ф. Джеймисон пишет: «Если мы не способны объединить прошлое, настоящее и будущее высказывания, значит мы примерно так же не можем объединить прошлое, настоящее и будущее нашего собственного биографического опыта или психической жизни. Следовательно, при разрыве цепочки означающих шизофреник сводится к опыту чистых материальных означающих или, другими словами, к серии чистых и не связанных друг с другом моментов настоящего времени» [Джеймисон: 128].

ского характера письма (помимо уже обозначенных выше, можно назвать еще один пример, чей фактографический статус не проверяем, поскольку его верификация носит референциально-семантический характер, но указывает читателю на подлинность и фактическую точность цитируемых в тексте высказываний собеседников Молодого человека: речь идет о наличии в текстах таких предложений как «“Thank you,” the Young Man said, shutting off the tape recorder», «“Could you tell me a little about your operations?” said that oneman freakshow, the Young Man, switching on the tape recorder» [Vollmann 2013] и т. д.). В результате читатель имеет дело с фрагментированным, нелинейным, монтажным текстом, гибридно совмещающим фактуальные и фикциональные дискурсивные стратегии.

О чем свидетельствует неспособность различения факта и вымысла, реальности и искаженных фальсифицированных образов, которыми легко манипулировать?

Если Дж. Серль прав, утверждая, что окончательным гарантом подлинности описываемого в тексте опыта оказываются не формальные атрибуты текста, а автор, то какого рода ответственность возникает в ситуации после «смерти автора», когда всякая искренность, заявляемая автором, заранее компрометирует себя¹? («Новая искренность», о росте популярности которой любят говорить сторонники перехода от постмодернизма к метамодернизму, как правило, отличается от «старой» искренности тем, что приобретает исключительно дискурсивный характер, стараясь убедить читателя в искренности автора и чистоте его намерений). Именно здесь текст Воллманна оказывается показательным не столько в той части, где нарратор подчеркивает искренность своих намерений или заявляет о подлинности тех или иных фактов, но в том, что он не пытается притворяться тем, чем он не способен быть, – беспристрастным, объективным повествованием о том, что имело место, лишенном

¹ Э. Руттен, отвергая вопрос об «искренности» писателя задает другой: «как работает риторика искренности в его публичном самопозиционировании и восприятии читателей», предлагая рассматривать искренность в качестве феномена современности и «не столько как интратекстуальный мотив, сколько как эмоциональную технику, которую авторы и критики могут использовать при позиционировании себя и других на интеллектуальной арене» [Руттен: 57, 58]. В случае с Воллманном можно говорить о совмещении интратекстуальных и публичных стратегий, поскольку в интервью и эссе можно легко встретить те же риторические приемы убеждения читателей в своей искренности, которые встречаются и в его текстах.

искажений и неточностей¹. Сама гибридная форма книги оказывается более искренней попыткой передать события, чем любое фактографическое повествование.

Искренность, как и другие авторские намерения в отношении текста, довольно сложно поддается формализации и верификации (неслучайно англо-американская школа Новой критики считала неверной саму постановку вопроса о выявлении авторской интенции). Ее дискурсивный характер, к тому же, выводит этот вопрос за пределы эстетического суждения, возвращая его прагматике – сферам политического и морального. Вслед за Жаком Рансьером мы можем задать вопрос о политическом смысле, возникающем в момент, когда прежние механизмы различения факта и вымысла дают сбой, а устоявшиеся ориентиры не способны выполнять навигацию:

«Вымысел – это не создание воображаемого мира, противопоставленного миру реальному. Вымысел – это работа, осуществляющая диссенсус, то есть то, что изменяет способы чувственной презентации и формы высказывания, модифицируя рамки, масштабы или ритмы, строя новые взаимоотношения между видимостью и реальностью, единичным и общим, зримым

и его значением. Эта работа меняет координаты представимого: она меняет наше восприятие чувственных событий, наш способ соотносить их с субъектами, меняет то, как именно наш мир оказывается населен событиями и фигурами» [Рансьер: 64].

Итак, вопрос оказывается поставлен иначе: не «как различить факт и вымысел?» или «где провести границу между образом и реальностью?», а «что лежит в основании этого неразличения и какие (политические) последствия оно предполагает?». Проблему нельзя свести к кризису репрезентации или утрате миметической традиции в ситуации постмодерна. В условиях, когда сама реальность оказывается скрыта за несколькими уровнями опосредующих инстанций, объявляется вымыслом и описывается в терминах интересубъективного консенсуса, произведения искусства, которые «саботируют» работу по созданию этого консенсуса, приобретают характер политического искусства. Какой политический смысл, в таком случае, может быть обнаружен в том радикальном нарративном сломе, с которым сталкивается читатель в кульминационной сцене книги Уильяма Воллманна?

¹ В интервью Ларри Макэффри Воллманн, отвечая на вопрос о честности, говорит: «Честность в отношении красоты и жестокости людей была важным моментом во всех моих произведениях» [Воллманн].

В 1990 г. в журнале “Conjunctions” вышла статья “American Writing Today: A Diagnosis of the Disease”, в которой У. Воллманн не только ставит неутешительный диагноз литературе США на излете Холодной войны (в этом он окажется не одинок – тремя годами позже Дэвид Фостер Уоллес опубликует в каком-то смысле литературный манифест поколения, которое начало активно искать свое место на литературной сцене в конце 1980 – “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”), но призывает к радикальному пересмотру того, чем должен руководствоваться писатель, приступая к работе над текстом. На последней странице статьи он публикует свод правил, к которым призывает присоединиться и других писателей. Воллманн призывает соотечественников к тому, чего едва ли можно ожидать от писателя, имеющего репутацию постмодерниста, уже опубликовавшего к тому моменту игровой экспериментальный роман (“You Bright and Risen Angels”, 1987). В числе прочего Воллманн призывает к следующему: «3. Мы должны изображать важные человеческие проблемы», «6. Мы должны верить, что истина [truth] существует» и, наконец, «7. Нашей целью должно быть благо других в дополнение к нашему собственному» [Vollmann 1990: 358]. Можно было бы предположить, что Воллманн призывает нас к какой-то обновленной версии соцреализма, одна-

ко в статье, опубликованной в этом же журнале тремя годами позднее, – “Art and Politics” (1993) – он не только весьма едко высказывается в отношении традиционной социальной прозы, но и уточняет свои собственные позиции, формулируя еще ряд критериев, самым важным из которых называет следующий: «4. “Форма”, “содержание”, “художественная сила” и “политика” должны определяться самим художником [artist] и каждым отдельным человеком [each individual], составляющим его аудиторию» [Vollmann 1993: 352].

«Афганская фотовыставка» может быть прочитана как книга, которая выполняет два типа разнонаправленной работы. Сперва она подрывает устойчивые формы консенсуса, привычные границы вымысла и реальности, выполняя работу по производству того, что Ж. Рансьер называет диссенсусом. Но в то же время автор и читатель оказываются включены в прямо противоположную работу – поиск нового консенсуса, собирающего основания для себя каждый раз заново. Этот консенсус уже не может иметь характер общего чувства, разделяемого автором и всеми его потенциальными читателями, но каждый раз производится частным образом, оказывается временным и нестабильным. Он уже не может быть масштабирован и размножен, но только пересобран внутри каждой потенциальной пары автор – читатель.

Наконец, необходимо указать на еще один важный, во всяком случае с этической точки зрения, момент. Когда в кульминационной сцене книги происходит отождествление нарратора и персонажа (повествующего и повествуемого «Я»), Воллманн берет ответственность за все, что было описано в тексте и было связано с остранным alter ego писателя (Молодым Человеком). Эта этическая позиция, жест отчаянной искренности, одновременно оказывается жестом радикального доверия, приглашением для читателя деконструировать консенсус, попыткой если не преодолеть «смерть автора», то во всяком случае выбраться из-под авторской маски (похожие установки, реализуемые иначе, могут быть обнаружены и в некоторых других текстах Воллманна). Впрочем, мы обращаемся к тексту Воллманна не с целью показать его особое положение в истории литературы США (или указать на него в качестве поворотного текста постмодерна), сколько стремясь указать на симптом, который многими теоретиками 1980-х гг. и, особенно, их последователями остался не слишком замеченным, а именно существование этической проблематики и вопросов моральной ответственности непосредственно внутри парадигмы постмодернистской культуры.

Литература

Воллманн, У., Макэффри, Л. Ларри Макэффри и Уильям Воллманн: разговор

[Электронный ресурс]. URL: https://pollenpress.ru/2023/01/22/mccaffery_vollmann/ (дата обращения: 05.01.2023).

Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.

Митрошенков, К. Допустимое и недопустимое обращение с историей [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/reviews/dopustimoe-i-nedopustimoe-obrashhenie-s-istoriej/> (дата обращения: 14.08.2023).

Несмелова, О.О., Коновалова, Ж.Г. Новый журнализм: теоретические принципы и их художественное воплощение // Ученые Записки Казанского Университета. Гуманитарные Науки. 2011. Т. 153. № 2. С. 245–258.

Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / пер. с фр. Д. Жукова. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018.

Руттен, Э. Искренность после коммунизма: культурная история / пер. с англ. А. Степанова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

Серль, Д. Логический статус художественного дискурса / пер. с англ. А.Д. Шмелева // Логос. 1999. № 3 (13). С. 34–47.

Харви, Д. Состояние постмодерна: исследование истоков культурных изменений / пер. с англ. Н. Проценко. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021.

Шмид, В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.

Alexander, R., & Rothacker, J. (2022, February 17). Vollmannia (1). Retrieved from: <https://www.podparadise.com/Podcast/1610746244/Listen/1645045200/0> (date of access: 05.08.2023).

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1–21.

Butler, J. (2022). Foreword. Hayden White, modernism, practical knowledge. In R. Doran (Ed.), *The ethics of narrative. Essays on history, literature, and theory, 1998–2007* (Vol. 1). Ithaca and London: Cornell University Press. Retrieved from: <https://www.cornellpress.cornell.edu/book/9781501765056/the-ethics-of-narrative/> (date of access: 05.08.2023).

Cohn, D. (1989). Fictional versus historical lives: borderlines and borderline cases. *The Journal of Narrative Technique*, 19(1), 3–24.

Cohn, D. (1990). Signposts of fictionality: a narratological perspective. *Poetics Today*, 11(4), 775–804. <https://doi.org/10.2307/1773077>

Fludernik, M., & Ryan, M.-L. (2020). Factual narrative: an introduction. In M. Fludernik, & M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative factuality: a handbook*. Berlin: De Gruyter, 1–28.

Genette, G. (1993). *Fiction & diction* (C. Porter, Trans.). Ithaca and London: Cornell University Press.

Kobak, A. (1992, July 26). “An Afghanistan picture show.” *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/1992/07/26/books/an-afghanistan-picture-show.html> (date of access: 21.08.2023).

LeClair, T. (1996). The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 38(1), 12–37. <https://doi.org/10.1080/00111619.1996.9936496>

Pauly, J. J. (2014). The New Journalism and the struggle for interpretation. *Journalism*, 15(5), 589–604. <https://doi.org/10.1177/1464884914529208>

Rajewsky, I. (2020). Theories of fictionality and their real other. In M. Fludernik, & M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative factuality: a handbook*. Berlin: De Gruyter, 29–50.

Ryan, M.-L. (1997). Postmodernism and the doctrine of panfictionality. *Narrative*, 5(2), 165–187.

Ryan, M.-L. (2020). Fact, fiction and media. In M. Fludernik, & M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative factuality: a handbook*. Berlin: De Gruyter, 75–94.

Schmidt, S. J. (1984). The fiction is that reality exists: a constructivist model of reality, fiction, and literature (H. Hauptmeier, Trans.). *Poetics Today*, 5(2), 253–274. <https://doi.org/10.2307/1771932>

Thompson, M. (2011). William T. Vollmann, Tony Tanner, and the private extremes of an anti-journalism. *Literary Journalism Studies*, 3(1), 74–95.

Vollmann, W. T. (1990). American writing today: a diagnosis of the disease. *Conjunctions*, 15, 355–358.

Vollmann, W. T. (1993). Art and politics. *Conjunctions*, 21, 345–352.

Vollmann, W. T. (2013). *An Afghanistan picture show or, how I saved the world*. Brooklyn and London: Melville House.

White, H. (2022). *The ethics of narrative. Essays on history, literature, and theory, 1998–2007* (R. Doran, Ed.) (Vol. 1). Ithaca and London: Cornell University Press. <https://www.cornellpress.cornell.edu/book/9781501765056/the-ethics-of-narrative/>

Yacobi, T. (1981). Fictional reliability as a communicative problem. *Poetics Today*, 2(2), 113–126. <https://doi.org/10.2307/1772193>

References

Alexander, R., & Rothacker, J. (2022, February 17). *Vollmannia* (1). Retrieved from: <https://www.podparadise.com/Podcast/1610746244/Listen/1645045200/0> (date of access: 05.08.2023).

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1–21.

Butler, J. (2022). Foreword. Hayden White, modernism, practical knowledge. In R. Doran (Ed.), *The ethics of narrative. Essays on history, literature, and theory, 1998–2007* (Vol. 1). Ithaca and London: Cornell University Press. Retrieved from: <https://www.cornellpress.cornell.edu/book/9781501765056/the-ethics-of-narrative/> (date of access: 05.08.2023).

Cohn, D. (1989). Fictional versus historical lives: borderlines and borderline cases. *The Journal of Narrative Technique*, 19(1), 3–24.

Cohn, D. (1990). Signposts of

fictionality: a narratological perspective. *Poetics Today*, 11(4), 775–804. <https://doi.org/10.2307/1773077>

Fludernik, M., & Ryan, M.-L. (2020). Factual narrative: an introduction. In M. Fludernik, & M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative factuality: a handbook*. Berlin: De Gruyter. 1–28.

Genette, G. (1993). *Fiction & diction* (C. Porter, Trans.). Ithaca and London: Cornell University Press.

Harvey, D. (2021). *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change* (N. Protsenko, Trans.). Moscow: HSE University Press.

Jameson, F. (2019). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (D. Kralachkin, Trans.). Moscow: Gaidar Institute Press.

Kobak, A. (1992, July 26). “An Afghanistan picture show.” *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/1992/07/26/books/an-afghanistan-picture-show.html> (date of access: 21.08.2023).

LeClair, T. (1996). The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 38(1), 12–37. <https://doi.org/10.1080/00111619.1996.9936496>

Mitroshenkov, K. (2023, August 8). *Dopustimoe i nedopustimoe obrashchenie s istoriej* [Acceptable and unacceptable treatment of history]. Gorky. Retrieved from:

<https://gorky.media/reviews/dopustimoe-i-nedopustimoe-obrashhenie-s-istoriej/> (date of access: 21.08.2023).

Nesmelova, O. O., & Konovalova, Zh. G. (2011). *Novyj zhurnalizm: teoreticheskie principy i eyo hudozhestvennoe voploshchenie* [New journalism: theoretical background and its artistic realization]. *Uchenyye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Gumanitarnyye Nauki* [Proceedings of Kazan University. Humanities], 153(2), 245–258.

Pauly, J. J. (2014). The New Journalism and the struggle for interpretation. *Journalism*, 15(5), 589–604. <https://doi.org/10.1177/1464884914529208>

Rajewsky, I. (2020). Theories of fictionality and their real other. In M. Fludernik, & M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative factuality: a handbook*. Berlin: De Gruyter, 29–50.

Rancière, J. (2018). *The emancipated spectator* (D. Zhukov, Trans.). Nizhnij Novgorod: Krasnaya lastochka.

Rutten, E. (2022). *Sincerity after communism: a cultural history* (A. Stepanov, Trans.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Ryan, M.-L. (1997). Postmodernism and the doctrine of panfictionality. *Narrative*, 5(2), 165–187.

Ryan, M.-L. (2020). Fact, fiction and media. In M. Fludernik, & M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative factuality: a handbook*. Berlin: De Gruyter, 75–94.

Schmidt, S. J. (1984). The fiction is that reality exists: a constructivist model of reality, fiction, and literature (H. Hauptmeier, Trans.). *Poetics Today*, 5(2), 253–274. <https://doi.org/10.2307/1771932>

Schmid, W. (2008). *Narratologija* [Narratology]. Moscow: Jazyki Slavjanskoj Kultury.

Searle, J. R. (1999). The logical status of fictional discourse (A. Shmelev, Trans.). *Logos*, 3 (13), 34–47.

Thompson, M. (2011). William T. Vollmann, Tony Tanner, and the private extremes of an anti-journalism. *Literary Journalism Studies*, 3(1), 74–95.

Vollmann, W. T., & McCaffery, L. (2023, January 22). A conversation with William T Vollmann (A. Kolesnikov, Trans.). Retrieved from: https://pollen-press.ru/2023/01/22/mccaffery_vollmann/ (date of access: 05.01.2023).

Vollmann, W. T. (1990). American writing today: a diagnosis of the disease. *Conjunctions*, 15, 355–358.

Vollmann, W. T. (1993). Art and politics. *Conjunctions*, 21, 345–352.

Vollmann, W. T. (2013). *An Afghanistan picture show or, how I saved the world*. Brooklyn and London: Melville House.

White, H. (2022). *The ethics of narrative. Essays on history, literature, and theory, 1998–2007* (R. Doran, Ed) (Vol. 1). Ithaca and London: Cornell University Press.

<https://www.cornellpress.cornell.edu/book/9781501765056/the-ethics-of-narrative/>
(date of access: 21.08.2023).

Yacobi, T. (1981). Fictional reliability as a communicative problem. *Poetics Today*, 2(2), 113–126. <https://doi.org/10.2307/1772193>

Для цитирования: Колесников, А.Ю. Политики авторства после «Смерти автора»: «Афганская фотовыставка» Уильяма Т. Воллманна // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. 2023. Т. 8. № 4. С. 240–259. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-4-240-259

For citation: Kolesnikov, A.Yu. (2023). Authorship politics after “The Death of the Author”: William T. Vollmann’s “An Afghanistan Picture Show”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (4), 240–259. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-4-240-259

**AUTHORSHIP POLITICS AFTER “THE DEATH OF THE AUTHOR”:
WILLIAM T. VOLLMANN’S “AN AFGHANISTAN PICTURE SHOW”**

Aleksandr Yu. Kolesnikov, Cand. Sc. (Philology), Associate Professor, N. I. Lobachevsky National Research State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation); e-mail: alik.kolesnikoff@yandex.ru

Abstract. In the context of narratological discussions about the boundaries and attributes of fictional and factual narrative modes, the paper examines William T. Vollmann’s book “An Afghanistan Picture Show”. The theoretical framework of the study is provided by the works of G. Genett and D. Cohn, whose narratological models, however, prove to be somewhat limited and not fully relevant to the problematic of postmodernism. This is evident with the emergence of non-classical narratological studies at the turn of the 20–21 century, such as the works of M.–L. Ryan and M. Fludernik. To enhance the narratological perspective, the article suggests considering the moral-political reflection of aesthetic issues. In this regard, the works of Jacques Rancière, as well classical works on postmodern condition are relevant to the analysis. The article points out that post-structuralist theories of authorship, which minimize the role of the author in the production of meaning and the authenticity (factuality) of the narrative, remove a number of ethical issues that are important for the postmodern situation. Vollmann’s book functions as a symptomatic (though not paradigmatic) text that can be used as an example to show that the author-reader relationship is bilateral in nature, a temporary, unstable assembly that is constructed in the process of the reader’s reception of the text for each particular author-reader pair and cannot acquire the universal character of a general rule. The book’s fragmentary and hybrid nature, the lack of stylistic homogeneity, allows it to function as a more sincere attempt to capture the authentic reality than many documentary and factual narratives of the period, which form “objectivity” by reducing the author’s subjective view of the situation.

Key words: fiction, aesthetic politics, postmodernity, representation, fact, authorship ethics

