

**СЕЛФИ-НАРРАТИВ:
АВТОМЕДИАЛЬНОЕ ПОСТРОЕНИЕ СУБЪЕКТНОСТИ
В РУССКОЯЗЫЧНЫХ АВТОФИКЦИОНАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ**

К. Э. Разухина

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, 1
Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., 6
Поступила в редакцию 08.07.2025 г.
Принята к публикации 15.03.2026 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-13

Автофикциональность новейших литературных русскоязычных текстов захватывает разные способы создания автобиографической идентичности. Термин «автомедиальность» был предложен Кристиан Мозер и подразумевает междисциплинарный подход к написанию нарративов, построенных на биографическом материале: авторы, работающие над созданием автофикционального образа себя в тексте, используют различные средства массовой информации (или медиа) для саморепрезентации. В рамках данной статьи рассматриваются две стратегии автомедиальности внутри автофикциональных произведений: использование описания видео и фотографии в поэтическом высказывании Оксаны Васякиной «Казанский текст» (2024) и дневниковой формы с инкрустированием в текст снимка кинематографической героини Лоры Палмер в рассказе Натальи Мещаниновой «Литературный эксгибиционизм» (2023). В обоих текстах фигурирует ономастическое и субъектное тождество автора-героя-рассказчика, характерное для автофикшена как модуса письма, а идентичности героинь строятся во взаимоотношениях со значимыми другими. Целью данного исследования является подробное рассмотрение техник функционирования автомедиальности в современных русскоязычных текстах с гибридной жанровой спецификой, а также раскрытие метафорического сходства автофикшена с жестом сделанного селфи, которое демонстрирует одновременно и образ субъекта, и его объектность, и инструмент, с помощью которого делается снимок. Методологической базой данной статьи можно считать психоаналитические работы Ж. Лакана, Д. Узланера, а также исследования в области автофикциональности и автотеории Л. Муравьевой, М. Вагнер-Эгельхааф, Л. Фурнье. В автофикциональных текстах с автомедиальностью субъектность авторов и героев выстраивается по отношению к Другому. Эта фигура может быть вполне конкретной (близкие «другие») и абстрактной (большой Другой), представляющей собой некоторую дискурсивную власть, контролирующую субъекта. Авторы текстов помимо автомедиальности используют различные метадискурсивные практики саморазоблачения для того, чтобы создать установку на референциальность и документальность автонарратива.

Ключевые слова: автофикциональность, автомедиальность, автофикшен, современная русскоязычная поэзия, современная русскоязычная проза



1. От автофикшена к автофикциональности

Феномен автофикшена, занимая промежуточное положение между автобиографией и художественным вымыслом, остается предметом широких теоретических дискуссий. Его ключевая особенность — способность трансформироваться и адаптироваться к различным нарративным стратегиям, подразумевающим множественность проживаемого опыта разными субъектами. Его подвижность, а также сопутствующая вариативность жанровых форм и медиа, используемых для саморепрезентации (автофикциональность может являть себя в прозе, поэтических практиках, живописи, кинематографе, фотографии, графических романах), ставит под сомнение саму возможность его строгого определения.

«Автофикциональность можно масштабировать» (The autofictional is scalable) (Wagner-Egelhaaf 2022, p. 26) — пишет Мартина Вагнер-Эгельхааф, подразумевая, что разнообразность автопрактик опровергает замкнутость любых определений, которые можно было бы дать методу письма, построенному на совмещении фактологического и вымышленного горизонтов. Этот тезис опирается на идею процессуальности автофикционального письма, которое не столько подчиняется заданным параметрам, сколько динамически формирует их в зависимости от конкретных нарративных и субъективных контекстов. С момента своего возникновения в конце 1970-х годов как дискуссионного неологизма автофикшен последовательно утверждался в качестве жанровой формы, парадоксально настаивающей на своей межжанровости. Лариса Муравьева отмечает, что такая особенность автофикшена проявляется за счет его «трансгрессивности» как жанра: «Трансгрессия сводится, с одной стороны, к жанровой проблематике: к тому, что современные автофикциональные тексты комбинируют вымысел с реальными событиями, нарушая привычные жанровые конвенции. С другой — к тому, что это смешение ставит в амбивалентную позицию читателя, вынужденного одновременно доверять и не доверять автофикшну, читать его и как правдивые мемуары, и как вымышленный рассказ» (2025, с. 199).

В рамках данной статьи в мою задачу не входит развенчание этой теоретической конвенции, но я очерчу свое понимание явления (в духе того, что его можно масштабировать). В след за Вагнер-Эгельхааф я понимаю автофикшен как автофикциональность (the autofictional), а именно как «...внутренний режим / модус автобиографического, который может проявляться по-разному и с разной интенсивностью» (Wagner-Egelhaaf 2022, p. 24). Рассматриваемый режим письма детерминруется сложным взаимодействием исторических и литературных контекстов, а также спецификой трансформирующегося субъекта. При этом сохраняется имманентная потенциальность («сила») автофикционального письма, способная актуализироваться в автобиографических формах, соответствующих конкретной историко-культурной ситуации.



2. Интермедиаальный подход к рассмотрению автофикшена: текст как селфи

В процессе письма автор или авторка сознательно активирует одновременно «фикциональный» и «автобиографический» пакты (Lejeune 1982, p. 192–194), создавая тем самым специфическое пространство для конструирования идентичности. Эта двунаправленная стратегия позволяет субъекту письма, оперируя автобиографическим материалом через призму художественного осмысления, осуществлять перформативный акт создания своей идентичности в тексте. Воспоминания в данном случае выступают как инструмент нарративной сборки «Я», где документальная достоверность вступает в диалектические отношения с фикциональностью. При построении такого нарратива важное место отдается различным медиаальным средствам репрезентации памяти. Воспоминания опосредуются как вербальными медиа (устные истории, эпистолярные источники, эго-документы, интертекстуальные отсылки), так и невербальными семиотическими системами (фотографии, материальные артефакты). Эта особенность автобиографического письма, получившая в современных исследованиях определение «автомедиаальности», предполагает междисциплинарную методологию анализа жизнеописательных практик, акцентирующую роль медийных технологий в процессах субъективации (Moser 2019, p. 247).

Таким образом, описанный Кристианом Мозером междисциплинарный подход предполагает: во-первых, присутствие в автофикциональном тексте автомедиаальной репрезентации личного опыта, где «авто» подразумевает наличие некоторого субъекта и его биографии, тогда как «медиаальность» существует как процесс перевода / переноса личного опыта посредством одного медиа в другое; во-вторых, интермедиаальное построение субъектности в тексте, где интермедиаальность понимается как «взаимодействие, т. е. синхронное, а также диахронное обратное влияние, точнее, обратная связь при переводе той или иной концепции на язык художественной формы (других художественных форм)» (Ханзен-Лёве 2016, с. 16). Хотя определение Оге Ханзен-Лёве достаточно зонтичное и широкое, в рамках понимания автомедиаальности в автофикшене оно позволяет рассматривать несколько способов медиации внутри текстов, когда автор / авторка 1) использует другое медиа как референт для создания своего или чужого «портрета», цитируя или описывая в тексте это медиа (экфрасис); 2) создает гибридные нарративы, где считывается «синтез разных медийных языков», предполагающий инкрустирование в текст различных медийных форм (Швец 2024, с. 330). К последнему случаю можно отнести автофикциональные «Рассказы» Наталии Мещаниновой (2022), которые режиссерка сопровождает различными кадрами из фильмов, видеохроник, телепередач.

Принимая во внимание широкое определение интермедиаальности, книгу можно рассматривать не как замкнутый художественный мир, а как интертекстуальную вселенную — динамичное пространство, где разворачиваются отношения между текстом, цитатами, отсылками и



аллюзиями к другим медиа. В основе этого процесса лежит перевод, поскольку язык сам является медиумом (сложной системой знаков). Таким образом, книга может рассматриваться как медиа, реализующее себя через последовательность интермедиальных связей, в котором выстраивается и отражается субъектность пишущего / пишущей. Продолжая эту мысль, мне бы хотелось предложить метафору автофикционального текста как зеркального селфи¹, где письмо превращается в перформативный акт создания и отражения «Я». Селфи в зеркале как жест фиксирует не просто изображение, но и процесс самовосприятия (мы видим одновременно и субъекта, и объект, и инструмент создания образа), автофикшен воспроизводит этот жест в плоскости текста. Здесь автор / авторка предстает как создатель, персонаж и читатель собственного нарратива, а письмо становится местом постоянного колебания между самообнаружением и самоконструированием. В этом зеркальном зале текста-селфи субъект не столько отражается, сколько возникает в процессе отражения — хрупкий, множественный, сознательно играющий с границами реального и воображаемого, документального и фикционального.

Зеркальное селфи — это перформативный акт создания и отражения «Я» в эпоху цифровизации. Эту параллель раскрывает Джозеф Уортен, который, анализируя автофикциональные нарративы, сближает новые практики саморепрезентации с логикой базы данных и самопозиционированием в социальных сетях. Он отмечает, что саморепрезентации пользователей, подобно литературному «я», разбросаны по сети, постоянно изменяются и дополняются, представляя собой нефиксированный во времени набор моментов (твитов, комментариев и селфи), существующий в «усиленном настоящем» Интернета (Worthen 2021). Характерным примером «эстетики базы данных в форме романа» Уортен считает «LIVEBLOG» (2015) Меган Бойл, состоящий из постов личного блога.

Кризис целостного «Я» в цифровую эпоху и поиск новых языков для его репрезентации прослеживается в романе Ольги Медведковой «Ф.И.О.» (2022), где ставится под сомнение субъектное и ономастическое тождество автора-героя рассказчика, поскольку критической пересборке подвергается сам модус автофикциональности, а также имя главной героини, зафиксированное в документах. Если Уортен говорит о наборе моментов (твитов и селфи), то Медведкова собирает свой роман из проблематизированных документов, создавая «эстетику базы данных» из осколков идентичности. Здесь стоит упомянуть позицию Жерара Женетта, считавшего «автовывымысел», где автор равен персонажу, а персонаж рассказчику, «“вымыслом” только для таможни» (Genette, 1991, p. 87)². Как и в селфи, Медведкова уделяет внимание процессу

¹ Благодарю Алексея Масалова за подсказанную идею и за рекомендацию источников по теме.

² «Таможня» — метафора, которую использует Женетт для обозначения «нумерической» идентичности автора-героя-рассказчика в автофикшене, имеющей значение для паспорта, но не для повествования.

самовосприятия в тексте, отмечая его проблематичную, становящуюся природу через стратегию саморазоблачения в письме: «Секрет заключается в том, что я ношу не свое имя. Не свою фамилию. То есть она моя, но не моя, не изначальная, неправильная. Фамилия моя, но не та, что моя, имя мое, но не то, которое мое, то есть не та, не то, что мне было дано от рождения. Ну вот, начинается, как сказал бы мой папа. Опять эта ужасная путаница. Хорошо, что меня не слышит (надеюсь, что никогда не прочтет) какой-нибудь психоаналитик. Не просто путаница, а невнятица, перекосяк; не просто темнота незнания, так себе, мол, нет и не надо, а мешанина всего и со всем, как на моей карточке французской медицинской страховки, на которой я фигурирую — просто как в Винни Пухе — “под именем”: Medvedkova, Yarkho Olga Anat.» (Медведкова 2022, с. 10).

Дмитрий Узланер, анализируя психоаналитические аспекты селфи, ссылается на Жака Лакана: через его оптику он интерпретирует понятие «взгляда», имеющего прямое отношение к стадии «зеркала», когда субъект обретает свою целостность через визуальный образ, в котором узнает себя и с которым он / она себя отождествляет (Узланер 2021, с. 163). Специфика такой фотографии прослеживается в следующем: «Субъект глядит не в камеру, как это бывает на обычных фотографиях, он/она глядит на свое изображение на экране телефона. Субъект в буквальном смысле глядит на себя через взгляд Другого. Он как бы примеряет взгляд Другого, как бы замещает свой собственный взгляд взглядом из черного зрачка объектива телефона» (Там же). Узланер, перефразируя Лакана, отмечает: «Взгляд Большого Другого... “оглядывает индивида как субъекта”, под его взглядом индивид превращается в пронизанного идеологией субъекта» (Там же, с. 170). В черном зрачке объектива телефона сосредоточен некий взгляд, который, как пишет Узланер, остается неопределенным до конца, угрожает субъекту и ставит его в подчиненное положение (Там же, с. 174–175), но делает его присутствующим, одновременно объективируя и субъективируя. В оптике этого Другого субъект представляет собой белое полотно, на которое набрасывается «определенный образ и даже целая картина» идеологического измерения, диктующего как именно нужно быть сфотографированным / сфотографированной.

Лорен Фурнье, выделяя автотеорию в отдельный модус автофикционального повествования (как правило, автотеория подразумевает построение теоретических концепций сквозь автобиографический опыт автора / авторки), отмечает, что такого рода практикам свойственна стратегия саморазоблачения, сопровождающая текст авторефлексивными рассуждениями о становлении нарратива: «Такое саморазоблачение порочных мыслей и недостатков нужно не столько для возбуждения сочувствия или предупреждения критики в ее адрес, сколько для установления личной материальности / *personal materialism*» (Fournier 2021, p. 192). Речь идет о личной материальности — практике превращения субъективности в осязаемую текстовую реальность, где установ-



ка на честность, прежде всего перед самим собой, гарантирует подлинность самораскрытия. Такого рода материальность достигается и путем попытки освобождения от чужого взгляда, дискурсивных, поведенческих, социальных, гендерных и других конвенций. Подход переворачивает традиционные представления об исповедальном письме: автор / авторка не столько оправдывается или кается, сколько фиксирует ускользающую природу фикционального нарратива и воссоздает себя через акт письменного самообнажения.

Данную практику самораскрытия в письме с последующей попыткой освобождения от власти большого Другого можно проследить в романе «Руки женщин моей семьи были не для письма» (2023) Еганы Джаббарово: через жест письма и процесс саморепрезентации авторка прорывается через властные дискурсивные установки, материализуя личный голос: «Мне хотелось наконец разорвать порочный круг расплаты, открыть наши плотно зашитые рты, чтобы крикнуть о своем существовании и существовании матерей, бабушек, сестер, подруг. Хватит держать друг друга за горло мертвецкой хваткой страха: *а что, если кто-то увидит, а что, если кто-то узнает, а что скажут люди, что подумают твои родственники, что сделает твой отец, когда узнает*, — прочная цепь ужаса годами держала нас за горло, душила, как меня душила дистония» (Джаббарова 2023, с. 102).

Страх быть застигнутым / застигнутой врасплох этим до конца неопределимым большим Другим провоцирует авторов и авторок на то, чтобы показывать свою субъектность как некий «спектакль» (Нэнси Миллер), в рамках которого саморазоблачение является гарантом истинности повествования и того, что письмо стоит риска:

Сопряженная с риском письма, самокритика представляет собой пакт, подобный «автобиографическому пакту», связывающему писателя и читателя в производстве правды о себе, согласно которой то, что поставлено на карту, имеет значение и для других: где-то в самофикционализации (“self-fiction”) есть вера в то, что письмо стоит риска. В этом смысле, превращая свой авторский голос в спектакль, личное письмо теоретизирует инструменты своего производства: личную материальность (personal materialism) (Miller 1991, p. 24).

Стратегия саморазоблачения в автофикциональных текстах обнаруживает двойную детерминацию: с одной стороны, она вписывается в дискурс «новейшей искренности» (Подлубнова 2023) с его трендом на публичное проговаривание интимного опыта, а с другой — отражает характеристики автофикшена на уровне поэтики, отличающейся повышенной метанарративностью и намеренной лакунарностью. Эти особенности выполняют важную референциальную функцию: фрагментарность и рефлексивные разрывы в повествовательной ткани создают эффект достоверности, поскольку подстраиваются под нелинейность подлинного воспоминания о себе и прошлом. Автофикциональный текст постулирует режим правдоподобия с демонстрацией про-



цесса письма и сохранением нарративных пробелов. Подобно тому как селфи становится методом «приручения» неконтролируемого большого Другого (субъект сам выстраивает ракурс фотографии, самолично принимает позу перед зеркалом) (Узланер 2021, с. 184), автофикшен предстает способом письма намеренно прозрачным, демонстративно обнажающим приемы. Подобное «раскрытие карт» поддерживает иллюзию контроля над репрезентацией, в которой субъект будто бы предвосхищает и нейтрализует взгляд Другого через превентивное саморазоблачение. Но в этой кажущейся прямолинейности кроется парадокс: текстовое тело, выставленное напоказ со всеми шрамами и шероховатостями, одновременно и подчиняется власти большого Другого, и сопротивляется полному порабощению. Исповедальность делается формой тонкой игры — жестом, который, имитируя полную открытость, на самом деле устанавливает новые границы между интимным и публичным.

Читатель сталкивается с пространством постоянного колебания: между контролем и уязвимостью, между искренностью и перформативностью, между желанием быть прочитанным / прочитанной и страхом быть окончательно расшифрованным / расшифрованной. В этом напряжении порождается особая текстовая материальность — всегда ускользающая от окончательных интерпретаций.

В романе Оксаны Васякиной «Рана» (2021) большое место отдается референциальному метадискурсу (*métadiscours référentialiste*) (Gasparini 2004, p. 92), всячески сигнализирующему о подвижности границ текста. По Филиппу Гаспарини, «референциальный метадискурс» предполагает такую коммуникацию между автором и читателем, в рамках которой опровергается вымышленный характер повествования: здесь повествовательная инстанция тождественна автору и его опыту, излагаемому в нарративе (*Ibid.*, p. 92–93). В «Ране» автофикциональная идентичность героини конструируется во взаимоотношениях со значимым другим — умирающей от рака матерью. Импульс травмы ломает нарратив, делает его фрагментарным и полным лакун, а способ говорения о табуированных темах, за которые берется Васякина, изобретается непосредственно в процессе письма: «Но я не умею сочинять истории. Мир вокруг меня структурируется так, как я его пишу. И я структурирована так, как я пишу себя. <...> Я думала о том, может ли эта история вписаться в более конвенциональную форму. Может ли здесь не быть всех тяжелых неприятных подробностей. Могу ли я написать стерильную книгу. Нет, не могу, не могу и не хочу» (Васякина 2021, с. 10); «Зачем я делаю это — медленно описываю умирание и мертвое тело собственной матери? В этом есть много боли и попытки осмыслить, выписать опыт. Но есть и нота тщеславия: продолжать жить — значит иметь контроль над собственным телом» (Там же, с. 180).

Кто же оказывается тем Другим, необходимым для целостной субъективации в автофикшене (и одновременно «смотрит» на нарратора и нарраторку, объективируя их)? Прежде всего это сам читатель как



внешний конституирующий взгляд, чье предполагаемое присутствие придает нарративу завершенность. Взгляд читателя, как не-место, как черный значок мобильного телефона, выражает одновременно отсутствие и присутствие, подчиняющее пишущего другому. Однако Другой в автофикшне существует и как внутренний механизм — это интериоризированная инстанция культурных кодов, литературных условностей и социальных ожиданий, под влияние которых автор / авторка попадает и которые одновременно оспаривает. Иными словами, медиасфера с дискурсами и идеологиями, сохраняющими доминирующее положение. Другой проявляет себя не только как абстрактная властная инстанция, но и как совокупность конкретных интересубъективных отношений — близких и далеких «других», с которыми автор / авторка вступает в связи сопричастности и отчуждения: «Применительно к автофикшну, трансгрессия в первую очередь связана с символическим, дискурсивным и этическим пересечением границ между “я” и “Другим(и)” (между приватным и публичным, между своим и чужим опытом) — что не в последнюю очередь создало автофикшну репутацию скандального жанра» (Муравьева 2025, с. 200).

Внутри текста разыгрывается сложная борьба с различными модулями Другого, где идентичность конструируется через постоянное измерение дистанции — то приближаясь к одним фигурам (в актах подражания, любви, признания), то отталкиваясь от других (через сопротивление, полемику, субверсию). На уровне организации текста саморазоблачение и метанарративность делаются той стратегией, которая ненадолго «приручает» взгляд большого Другого.

3. Автофикциональность в малых жанрах

В рамках данной статьи я рассмотрю, как осуществляется автомедиальное построение субъектности в поэтическом высказывании Оксаны Васякиной «Казанский текст» (2024) и рассказе Натальи Мещаниновой «Литературный эксгибиционизм» (2023). Оба текста реализуют характерную для автофикциональных произведений «установку на подлинность» (Гинзбург 1999, с. 223): на уровне субъектной организации авторки и героини ономастически тождественны друг другу, реципиентом считывается референциальность биографического материала, обе писательницы задействуют для саморепрезентации различные медиа.

Поэтический сборник Васякиной «О чем я думаю» (2024) продолжает «исследовать знаковую для ее романов проблему взаимосвязи времени / забвения и памяти» (Сотникова 2025, с. 390—391) в автофикциональном ключе. Эту же линию можно проследить и в ее прозаической трилогии («Рана», «Степь» и «Роза»), где автодокументальность оказывается в промежутке между «поэтической, прозаической и эссеистической речью» (Подлубнова 2025, с. 390). Однако в «О чем я думаю» Васякина продолжает межжанровый эксперимент с другого ракурса: в сборник вошли циклы стихотворений, написанных за четыре последних



года («Казанский текст» — не исключение), а ее автогероиня «учится писать у подлеска (живого — и репродукции неизвестной картины в случайном альбоме)» (Разухина 2025, с. 391), но на этот раз в предельно гибридных поэтических формах. Подлесок становится метафорой блуждающего, ветвистого письма, которое не укладывается ни в какие жанровые конвенции, из них разнообразно выламывается и прожитый на уровне тела, биографии опыт, и память с ее лакунами.

В стихотворении Оксаны Васякиной «Казанский текст» функционируют два ключевых медианосителя памяти, выступающих в качестве материальных репрезентантов семейной истории: видеозапись с двоюродной бабушкой Миннегель, записанная лирической героиней на первый айфон, и фотографическое изображение с матерью. Поэтический текст открывается видеоэкфрасисом, где Миннегель запечатлена «в солнечном дне / как в янтарном осколке» (Васякина 2024, с. 13), что визуально усиливает ретроспекцию. Авторка детально реконструирует материальную фактуру видеозаписи через тщательную фиксацию телесных и бытовых деталей: приготовление каши («молоко закипает, и в чугунном котелке каша / томится вся в желтых масляных пятнах»), особенности внешнего облика («На голове у нее белый аккуратный тюрбан, / похожий на плетеную булку») и физические характеристики («Тело Миннегель крепкое, как у поджарой собаки»). Процесс медиальной реконструкции в тексте выходит за рамки визуального ряда, включая ольфакторное измерение («Слышно сливочный запах» (Там же)). Этот прием передачи запаха выполняет важную функцию в создании эффекта иммерсивности: посредством вербальной артикуляции ощущений авторка преодолевает ограничения цифрового носителя.

Важно отметить, что эта визуальная реконструкция полностью зависима от субъективного восприятия героини — именно ее избирательный взгляд означает те или иные элементы, делая видимым то, что в записи оставалось бы скрытым (например, волосы «по колено» под тюрбаном у Миннегель).

В «Казанском тексте» Васякиной поднимается проблематика этнической идентичности женщин ее семьи: вследствие «русификации» татарское имя Миннегель трансформируется в Машу («На деле не Маша, а Миннегель. Маша по-русски, / Миннегель по-татарски» (Там же)). В акте письма Васякина возвращает Миннегель ее татарское имя, символически сопротивляясь гомогенизирующим практикам властных дискурсов, проводящих политику культурной ассимиляции. Этот ономастический жест приобретает особую значимость в контексте женской семейной истории, где имя становится носителем не только индивидуальной, но и коллективной этнической памяти. Мать лирической героини «похожа на тетю Машу» — «ореховые глаза и татарский скуластый череп» (Там же, с. 16), но тем не менее «своему отражению с презрением цедила *татарва*» (Там же). Телесные маркеры вступают в противоречие со внутренними установками, поскольку презрительное отношение матери к собственному отражению свидетельствует об усвоенном стиг-



матизирующем взгляде Другого. Подобный кризис идентичности преодолевается Васякиной соединением личного опыта с коллективным, построенном на памяти о пережитых травмах женщинами ее семьи. Ключевым для этого соединения является образ хризантем, который авторка проводит через весь «Казанский текст»:

Я люблю белые хризантемы.
Они похожи на всех женщин моей семьи.
Тугие, ароматные, острые.
Аромат такой спелый, такой тяжелый.
Аромат тяжелый, как боль (Там же, с. 15).

Особую значимость в образе хризантем приобретает их характеристика — «спелый и тяжелый» аромат, через сравнение «как боль» реализует оксюморонный концепт цветка как хрупкого растения, запускающего смысловой шлейф травмы. Эта сенсорно-аффективная связь дает эффект синестезии, где обонятельное восприятие становится проводником в область коллективного травматического опыта. Все части стихотворения соединяются в финале через этот образ:

Лицо матери,
ее тонкие губы, которыми она не могла улыбнуться,

длинные косы Миннегель,

мой татарский череп,

головки белых ослепительных хризантем (Там же, с. 20).

В данном фрагменте детали («тонкие губы» матери, «длинные косы» Миннегель, «татарский череп» героини, «головки белых ослепительных хризантем») формируют из разрозненных элементов единый концепт женской семейной истории. Стилистически фрагмент построен как перечень, в котором отсутствуют глагольные формы, что придает изображению статичность коллективной фотографии или портрета. Части работают на целое и являются характеристиками женщин ее семьи, но, несмотря на разрозненное соположение, соединяются в одно общее «тело» хризантем.

В тексте предметом поэтической рефлексии так же становится книга «Улица с односторонним движением» Вальтера Беньямина (Там же, с. 18), в которой рассказчица обнаруживает совместную с матерью фотографию. Книга Беньямина маркирует разрыв между попыткой академического освоения теории («Я не открывала ее с третьего курса Литературного / института») и условиями тяжелого повседневного труда («потому что читать Беньямина и работать за барной / стойкой невыносимо» (Там же)). Невозможность «читать Беньямина» в прошлом обусловлена не отсутствием интереса, а условиями материального состояния, делающего теоретическое знание психологически недоступным: «фрустрирует хлеще, чем порно в VK 2011-го» (Там же). Здесь же в рамках поэтического высказывания авторка обнажает перед реципиентом



особенности практик чтения и письма, проводя критику левого интеллектуализма и элитизма. Подобную проблематику авторка поднимает не в первый раз:

В лите я тусовалась с левыми. Мы читали французских философов, как я сейчас понимаю, чепуху. У меня был очень серьезный конфликт с тем, что мы читали. Это моя большая боль: я, как женщина, была не проявлена даже там, где все было настроено на борьбу за равенство. Вот я читаю Рансьера «Несогласие» — и он там начинает с Античности и делит полис на тех, у кого есть голос, и на тех, у кого нет голоса. Но я понимаю, что я ни к той, ни к другой группе не отношусь хотя бы потому, что Аристотель делил на группы горожан, которыми могли считаться только мужчины. И Рансьер на это опирается. Я, с одной стороны, пыталась это впитать потому, что это был маркер некоей продвинутости; с другой стороны, у меня был очень простой вопрос: как мне применить себя в этой истории, как применить собственный опыт? (Мамлыга 2021).

В этом заключена мысль о природе чтения: книга остается неизменной, но ее смысл радикально трансформируется в зависимости от социального контекста читателя. Таким образом, фрагмент становится микромоделью литературного опыта вообще — всегда ситуативного, телесного и социально обусловленного.

Вторым медианосителем, являющимся проводником «самого ценного» (лирическая героиня вводит этот смысл через цитату из Беньямина), предстает последняя фотография героини с ее умирающей матерью:

Мне двадцать два,
матери сорок два,
это наша последняя совместная фотография

Мы долго пытались вставить в приемник влажную
сторублевку,
потом втиснулись в кабинку, рассчитанную на
одного человека,
я села к матери на колени

Мать не смотрит в камеру,
ее ореховые глаза обращены к чему-то, что
я никогда не увижу,
на восковых щеках ее блики,
мать уже близка к смерти, но мы ничего об этом не
знаем (Васякина 2024, с. 19).

Документальная фиксация момента становится пророческим текстом о приближающейся смерти матери. Камера здесь оказывается не просто техническим устройством, но своеобразным инструментом, запечатлевшим невидимое: «ее ореховые глаза обращены к чему-то, что / я никогда не увижу» — это особый разрыв между матерью и дочерью, между живым взглядом и уже предчувствуемым уходом близкого чело-



века, превращает снимок в артефакт личной боли героини, означенной ретроспективно (автофикшен-роман «Рана», опубликованный в 2021 году, полностью посвящен матери Оксаны Васякиной).

Таким образом, медиальные объекты в этом тексте предстают не как нейтральные носители информации, но как сложный семиотический конструкт, где документальная достоверность постоянно опосредуется субъективными механизмами памяти и интерпретации, пропускаемыми через автобиографический опыт.

В автобиографическом рассказе Натальи Мещаниновой «Литературный эксгибиционизм» наблюдается интермедialная стратегия создания идентичности, реализуемая через взаимодействие с двумя медианосителями — фотографией Лоры Палмер из сериала Дэвида Линча «Твин Пикс» (1990) и фрагментами из личного подросткового дневника, которые рассказчица восстанавливает по памяти. Черно-белое изображение киногероини, зафиксированное в момент ее беззаботности до убийства и заключенное в условную рамку телевизионного экрана, функционирует как визуальный образ, где документальность снимка (его материальность) вступает в противоречие с фикциональной природой кинематографического нарратива. Особый семиотический статус приобретает выбор именно этого кадра — остановленного мгновенья «до катастрофы», которое становится метафорой автобиографического письма как попытки фиксации целостного «Я». Дневник подросткового периода, включенный в текст, подвергается двойной рефлексии: с одной стороны, он осмысливается как аутентичный документ прошлого, с другой — его появление мотивировано интертекстуальным влиянием книги Дженнифер Линч «Тайный дневник Лоры Палмер» (1990), которая, будучи фикциональным текстом по мотивам телесериала, была воспринята юной Мещаниновой как подлинный биографический источник: «Я купила общую тетрадь, поставила дату на первой странице и написала, как Лора Палмер: “Дорогой дневник” ... Дальше было непонятно, че делать» (Мещанинова 2023, с. 21).

Благодаря этому медиа обнажается зыбкий механизм самоидентификации, поскольку фикциональный дневник киногероини делается катализатором создания реального автобиографического текста, а границы между заимствованным и подлинным, своим и чужим сознательно проблематизируются. Экран телевизора как рамка для изображения Лоры Палмер приобретает в этом контексте метатекстуальное значение, представляя читателю автофикциональный нарратив как некий «экран», где проецируются и наслаиваются друг на друга различные версии «я» — кинематографически-заимствованная и дневниково-фикционализируемая.

Первая запись, которую делает рассказчица, беспощадно вырывается, поскольку Мещаниновой кажется, что стиль ее письма похож на «школьное сочинение» (Там же, с. 22). Выписывая свой образ на страницах, рассказчица ощущает давление взгляда некоего Другого, потенциального читателя, который мог бы увидеть фрагменты (Сашка Шипулин — ее первая любовь). В его глазах она не хотела казаться «страшной и толстой», ведь в момент написания повествовательница оглядывается на идеализированный образ героини Линча, следова-



тельно хочет помыслить себя как некоторую «другую», отождествившись с образом Лоры. Это слияние с кинематографической героиней не случайно, но на момент начала рассказа подтекст остается не явным. Она называет себя «Натали» и продолжает вести повествование в стиле романов с описанием множественных сексуализированных сцен: «Называть секс сексом мне не хотелось, а вот написать что-то вроде “единорог ворвался в долину” было как-то высоколитературно, на мой тогдашний вкус» (Там же, с. 26). Стремление к «высоколитературности» сочетается с попыткой конструирования образа «роковой женщины» через гиперболизированную сексуализацию повествования. Этот диссонанс между языковыми регистрами отражает более глубокий конфликт между реальным и желаемым «Я», где письмо становится инструментом самотрансформации.

Особую значимость приобретает фигура матери как молчаливого Другого, по отношению к которому в дневнике появляются практики умолчания и идеализации. Этот «протективный дискурс» (сокрытие травматичных аспектов жизни ради защиты больной матери) провоцирует дополнительный уровень напряженности, где автофикциональное письмо колеблется между откровенностью и вынужденной самоцензурой. Идентичность авторки формируется внутри своеобразного треугольника взаимодействий: с идеализированным образом Лоры Палмер, с конкретным адресатом-другим (Сашка Шипулин), с фигурой матери как инстанцией морального контроля.

Момент подлинного саморазоблачения проявляется как непростой процесс, где возвращение к дневниковой практике во взрослом возрасте актуализирует травматические воспоминания, ранее подвергавшиеся цензуре. Однако прямота прорывается чуть раньше и в подростковом дневнике, в момент цитирования фрагмента из «Тайного дневника Лоры Палмер»: «Кто-то большой, взрослый и злой мучает меня и хочет убить. Так и было. Был в моей жизни один большой, взрослый и злой убийца моего детства, мамин муж, мой второй по счету отчим» (Там же). Интертекст «Тайного дневника Лоры Палмер» — это зашифрованное свидетельство о пережитом насилии, где фикциональный текст становится единственно возможным способом репрезентации переживаемого травматического опыта.

Фигура матери в этой системе координат занимает амбивалентную позицию: будучи центральным Другим, чье воображаемое восприятие контролирует саморепрезентацию героини, она одновременно оказывается несостоятельной как инстанция защиты: «Что сделалось бы с моей мамой, если бы я написала все, как было на самом деле? Даже интересно, что с ней сделалось бы? Она убила бы его? Меня? Себя? Сошла с ума? Ударилась бы в православие? Плакала бы? Разлюбила бы меня? А может — защитила бы меня?» (Там же, с. 28).

Прорыв к репрезентации аутентичного опыта происходит лишь при отказе от самомифологизации через образы «других» (Лоры Палмер / Натали) и переходе к саморазоблачающей прямоте нового дневника: «Уезжая в Москву, я проехала танком по чувствам многих людей. Но меня это не трогало. Больше не трогало» (Там же, с. 37).



Эта метафора («проезжаясь танком») знаменует смену нарративного режима: от эстетизированной автофикции к травматическому реализму, где письмо становится актом символического возмездия и одновременно освобождения от груза умолчания.

Таким образом, эволюция повествовательных стратегий отражает процесс психологической работы с травмой: от первоначального цитирования через длительный период самоцензуры (обусловленной страхом перед взглядом Другого) к окончательному «вербальному эксгибиционизму» как форме саморазоблачения. Обретение подлинной идентичности проходит также через метадискурсивные размышления о процессах самоконструирования и выписывания автофикциональных версий себя.

4. Выводы

В текстах Васякиной и Мещаниновой стратегия автомедиальности используется для репрезентации себя и других, а саморазоблачение становится не просто нарративным приемом, но и методом экзистенциального самоутверждения своей идентичности через письмо. В обоих случаях можно проследить подвижные отношения между медийными репрезентациями (фотографии, видео, кинематографические образы) и личным опытом их осмысления, где метанарративные комментарии выполняют двойную функцию: с одной стороны, они обнажают процессуальность конструирования идентичности, с другой — задают уровень достоверности через демонстрацию своей фикциональной природы.

У Васякиной это проявляется в работе с семейными фотографиями и видеозаписями, которые предстают как свидетельства и как материальные носители коллективной травмы и этнической памяти. Ее поэтический текст, как зеркальное селфи, одновременно фиксирует и набрасывает образ, демонстрируя импульс к собственной репрезентации, но и неизбежную уязвимость перед взглядом Другого.

В рассказе Мещаниновой автомедиальность принимает форму интертекстуального диалога с кинообразом Лоры Палмер, где дневник становится пространством экспериментов с субъектностью — от подростковой мифологизации себя как «другой» до взрослого прорыва к травматической правде. Как и в селфи, здесь важна рамка (экран телевизора), которая одновременно ограничивает и концентрирует взгляд, создавая эффект контролируемой откровенности. Автомедиальные тексты Васякиной и Мещаниновой подчеркивают процессуальность саморепрезентации: саморазоблачение здесь не статично, а разворачивается во времени, будь то возвращение к детским дневникам или переосмысление семейных фотографий. Если селфи остается в рамках мгновенного жеста, то автофикциональная саморепрезентация превращает этот жест в протяженный во времени исследовательский процесс — не просто «я есть», а «я становлюсь собой через то, как об этом рассказываю».



Список литературы

- Васякина, О., 2021. *Рана*. М. [Vasyakina, O., 2021. *Wound*. Moscow (in Russ.)].
- Васякина, О., 2024. *О чем я думаю*. М. [Vasyakina, O., 2024. *What am I thinking about*. Moscow (in Russ.)].
- Гинзбург, Л.Я., 1999. *О психологической прозе*. М. [Ginzburg, L. Ya., 1999. *On Psychological Prose*. Moscow (in Russ.)].
- Джаббаров, Е., 2023. *Руки женщин моей семьи были не для письма*. М. [Dzhabbarova, E., 2023. *My female relatives' hands weren't made for writing*. Moscow (in Russ.)].
- Мамлыга, М., 2021. Писательница Оксана Васякина — о книгах, которые на нее повлияли. URL: <https://litinstitut.ru/content/pisatelnica-oksana-vasyakina-o-knigah-kotorye-na-nee-povliyali> (дата обращения: 01.07.2025). [Mamlyga, M., 2021. Writer Oksana Vasyakina — about books that influenced her. Available at: <https://litinstitut.ru/content/pisatelnica-oksana-vasyakina-o-knigah-kotorye-na-nee-povliyali> [Accessed 1 July 2025] (in Russ.)].
- Медведкова, О., 2022. *Ф.И.О. Три тетради*. М. [Medvedkova, O., 2022. *Full name. Three notebooks*. Moscow (in Russ.)].
- Мещанинова, Н.В., 2023. *Рассказы*. 3-е изд. СПб. [Meshchaninova, N. V., 2023. *Stories*. 3d ed. St. Petersburg (in Russ.)].
- Муравьева, Л., 2025. Автофикшн — трансгрессивный жанр? *Новое литературное обозрение*, 3(193), с. 197—211. [Muravieva, L., 2025. Is Autofiction a Transgressive Genre? *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 3(193), pp. 197—211 (in Russ.)] EDN: ZBWSXO, https://doi.org/10.53953/08696365_2025_193_3_197
- Подлубнова, Ю., 2025. Рецензия на книгу Оксаны Васякиной «О чем я думаю». *Воздух: журнал поэзии*, 44, с. 390. [Podlubnova, Yu., 2025. Review of Oksana Vasyakina's "What am I thinking about". *Vozdukh: Poetry Journal*, 44, p. 390 (in Russ.)].
- Подлубнова, Ю.С., 2023. К маме с небритыми ногами: «новая искренность» в эпоху метамодерна. *Знамя*, 2, с. 178—188. [Podlubnova, Yu. S., 2023. To mom with unshaven legs: «new sincerity» in the era of metamodernism. *Znamya*, 2, pp. 178—188 (in Russ.)] EDN: CADFMN
- Разухина, К., 2025. Рецензия на книгу Оксаны Васякиной «О чем я думаю». *Воздух: журнал поэзии*, 44, с. 391. [Razukhina, K., 2025. Review of Oksana Vasyakina's "What am I thinking about". *Vozdukh: Poetry Journal*, 44, p. 391 (in Russ.)].
- Сотникова, Д., 2025. Рецензия на книгу Оксаны Васякиной «О чем я думаю». *Воздух: журнал поэзии*, 44, с. 390—391. [Sotnikova, D., 2025. Review of Oksana Vasyakina's "What am I thinking about". *Vozdukh: Poetry Journal*, 44, pp. 390—391 (in Russ.)].
- Узланер, Д.А., 2021. *Объективная субъективность: психоаналитическая теория субъекта*. М. [Uzlaner, D. A., 2021. *Objective subjectivity: psychoanalytic theory of the subject*. Moscow (in Russ.)] EDN: RDGGJH, <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-2192-2>
- Ханзен-Лёве, О.А., 2016. *Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду*. М. [Hansen-Löve, A. A., 2016. *Intermediality in Russian Culture. From Symbolism to Avant-garde*. Moscow (in Russ.)].
- Швец, А., 2024. Интермедиальность: очерк (истории) понятия. *Новое литературное обозрение*, (3)187, с. 330—341. [Shvets, A., 2024. Intermediality: an Outline (History) of the Idea. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 3(187), pp. 330—341 (in Russ.)] EDN: GBFUVN, https://doi.org/10.53953/08696365_2024_187_3_330
- Fournier, L., 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge, MA, <https://doi.org/10.7551/mitpress/13573.001.0001>
- Gasparini, P., 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris.
- Genette, G., 1991. *Fiction et diction*. Paris.



Lejeune, Ph., 1982. The autobiographical contract. In: Tz. Todorov, ed. *French literary theory today: A reader*. Cambridge, pp. 192 – 222.

Miller, N.K., 1991. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York.

Moser, C., 2019. Automediality. In: M. Wagner-Egelhaaf, ed. *Handbook of autobiography / autofiction: in 3 volumes*. Vol. 1. Berlin; Boston, pp. 247 – 262, <https://doi.org/10.1515/9783110279818-030>

Wagner-Egelhaaf, M., 2022. Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional. In: A. Effe and H. Lawlor, eds. *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*. Springer, pp. 21 – 39, https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_2

Worthen, J.R., 2021. Autofiction and Selfie Aesthetics. *Post45*, 9 December. Available at: <https://post45.org/2021/12/autofiction-and-selfie-aesthetics/> [Accessed 5 September 2025].

Об авторе

Карина Эдуардовна Разухина, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; ассистент кафедры теоретической и исторической поэтики, ассистент кафедры истории русской литературы Новейшего времени, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.

ORCID: 0000-0003-3512-6538

SPIN-код: 4824-2737

E-mail: karina.razuhina1301@mail.ru

Для цитирования:

Разухина К.Э. Селфи-нарратив: автомедиальное построение субъектности в русскоязычных автофикциональных текстах // Слово.ру: балтийский акцент. 2026. Т. 17, №3. С. 222 – 238. doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-13.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CC BY-NC 4.0 Attribution-NonCommercial 4.0 International Deed ([HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC/4.0/DEED.RU](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.ru))

SELFIE NARRATIVE: AUTOMEDIAL CONSTRUCTION OF SUBJECTIVITY IN RUSSIAN-LANGUAGE AUTOFICTIONAL TEXTS

Karina E. Razukhina

Lomonosov Moscow State University,
1 Vorobyovy Gory, Moscow, 119991, Russia
Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow, 125047, Russia

Submitted on 08.07.2025

Accepted on 15.03.2026

doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-13

The autofictionality of the latest Russian-language literary texts encompasses various ways of creating autobiographical identity. The term 'automediality' was proposed by Christian Moser and implies an interdisciplinary approach to writing narratives based on biographical material: authors working on creating an autofictional image of themselves in the text



use a variety of means of technological media for self-representation. This article examines two strategies of automedia within autofictional works: the use of video and photographic descriptions in Oksana Vasyakina's poetic statement "Kazan Text" (2024) and the diary form with the incrustation of a photograph of the cinematic heroine Laura Palmer in Natalya Meshchaninova's story "Literary Exhibitionism" (2023). Both texts feature the onomastic and subjective identity of the author-hero-narrator, characteristic of autofiction as a mode of writing, while the identities of the heroines are constructed in relation to significant others. The aim of this study is to examine in detail the techniques of automediality functioning in contemporary Russian-language texts with hybrid genre specificity, as well as to reveal the metaphorical similarity of autofiction to the gesture of taking a selfie, which simultaneously demonstrates the image of the subject, its objectivity, and the instrument used. The methodological basis of this article can be considered the psychoanalytic works of Lacan, Uslaner, as well as research in the field of autofiction and autotheory by Muravyova, Wagner-Egelhaaf, and Fournier. In autofictional texts with automediality, the subjectivity of authors and characters is constructed in relation to the Other. This figure can be quite concrete (close 'others') or abstract (the Other), representing a certain discursive power that controls the subject. In addition to automediality, the authors of the texts use various metadiscursive practices of self-exposure to create a setting for the referentiality and documentary nature of the auto-narrative.

Keywords: autofiction, automediality, autofictionality, contemporary Russian-language poetry, contemporary Russian-language prose

The author

Karina E. Razukhina, PhD Student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; Assistant Professor, the Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant Professor, the Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

ORCID: 0000-0003-3512-6538

E-mail: karina.razuhina1301@mail.ru

To cite this article:

Razukhina, K. E., 2026, Selfie narrative: automedial construction of subjectivity in Russian-language autofictional texts, *Slovo.ru: Baltic accent*, Vol. 17, no. 3, pp. 222–238. doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-13.

