



Academic journal:
“LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms”, 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 97-117
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

CORPOREALITY AND TRANSGRESSION IN ALLA GORBUNOVA'S AUTOFICTION

L. S. Meliksetyan, A. G. Osipyan

Russian-Armenian University
Institute of Philology and Intercultural Communication
lilit.meliksetyan@rau.am alice.osipian@gmail.com

Abstract. The article focuses on the function of corporeality in Alla Gorbunova's autofictional narrative, primarily examining the first part of the collection *The End of the World, My Love*.

The study examines three short stories arranged in a linear chronological sequence. “The Market” depicts the autofictional heroine's adolescent experience, “Against the Law” centers on her university years, and in “Bedyā” the temporal scope expands to include her married life. In each narrative, corporeality operates in a distinct manner, foregrounding specific structural and thematic focal points.

In “The Market” the body appears as a pre-reflective mode of being-in-the-world: it becomes a site of perception and a condition of experiential freedom. The concept of “body as medium” emerges from a comparison between Gorbunova's poetics and Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, especially his discussion of vision in *Phenomenology of Perception*. The protagonist's free perceptual openness stands in opposition to the disciplinary regime enforced by her family. Normativity in the story is examined through a Foucauldian framework, primarily drawing on *Discipline and Punish*. Wolf Schmid's *Narratology* is also used as a methodological foundation.

In “Against the Law,” the concluding text of the first, eponymous section of the collection, the heroine confronts the limits of her own corporeality through extreme practices. The narrative is interpreted through Georges Bataille's theory of transgression as read by Micheal Foucault. The analysis also draws on Sergei Zenkin's commentary on this notion. The text's poetics of decay are further examined through close attention to Gorbunova's language strategies and the interplay between narrator and character speech, following Wolf Schmid's *narratology*. Transgressive search becomes the organizing principle of the narrative, and the body serves as the locus of that search.

The study concludes with an analysis of “Bedyā”, a story about the protagonist's older relative. The focus here shifts to gender and biopolitical concerns. Drawing on Nikolas Rose's paper *Neurochemical Selves*, the paper explains how “psychopharmalogical societies” shape the destinies of the female characters in the heroine's family. The influence of Micheal Foucault's theories of power is also evident, while Elaine Showalter's *The Female Malady*

provides a framework to understand the gendered constructions of madness. The disciplinary regulation and suppression of the older woman's corporeality are seen as reasons of traumatic experience, which the narrator revisits in the other stories of the collection.

The article demonstrates that this dynamic model of corporeality assumes a plot-generating function within Gorbunova's autofictional narrative: from phenomenological immediacy, to the experience of transgressive limits, and finally to normalization and suppression. In this way, *The End of the World, My Love* represents the body as a space of both freedom and vulnerability, while autofictional writing emerges as a form of expression articulated from within embodied experience.

Keywords: Alla Gorbunova, autofiction, corporeality, narratology, phenomenology, Michel Foucault, Georges Bataille, transgression, biopolitics, gender, disciplinarity.

For citation: Meliksetyan, L.S., Osipyan A.G. Corporality and transgression in Alla Gorbunova's autofictional narrative / L. S. Meliksetyan, A. G. Osipyan. – Text: direct // *Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal*. – 2026. – № 1 (3). – P. 97–117.

Современная Литература / Contemporary Literature

УДК 821.161.1.09"20" + 82.0

Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян

Российско-Армянский университет
Институт филологии и межкультурной коммуникации
lilit.meliksetyan@rau.am, alice.osipian@gmail.com

ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

Аннотация. В статье исследуется функция телесности в автофикциональном нарративе Аллы Горбуновой, преимущественно на материале первой части сборника «Конец света, моя любовь».

В качестве объекта исследования выбраны три рассказа, выстраивающиеся в линейную хронологию: рассказ «Рынок» повествует о подростковом опыте автогероини, в тексте «Против закона» рассказывается о времени студенчества, а в «Беде» временной пласт расширяется до замужества главной героини. В каждом из рассказов телесность функционирует по-разному, подчеркивая нужные нарративные и смысловые точки.

К примеру, в «Рынке» тело предстает как до-рефлексивный способ бытия в мире, становится рецептором восприятия и создает пространство свободы. Идея «тела-медиума» исходит из сравнения письма Горбуновой и концепции французского философа Мориса Мерло-Понти (в частности, его работу «Феноменология восприятия»), особенно на его высказывания о взгляде и «способе смотреть». В оппозицию свободной перцепции автогероини рассказа встает дисциплина, которую ей навязывает семья. В тексте А. Горбуновой нормативность во многом построена на идеях Мишеля Фуко, в качестве методологической базы авторами берется его книга «Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы». Также авторами используются методы «Нарратологии» Вольфа Шмида.

В рассказе «Против закона», который является завершающим текстом первой (одноименной) части сборника, героиня исследует предел собственной телесности, обращаясь к экстремальным практикам. В данном исследовании нарратив саморазрушения объясняется с применением концепции трансгрессии Жоржа Батая в интерпретации Мишеля Фуко. Авторы также ссылаются на статью Сергея Зенкина, посвященную этой концепции. Поэтика распада презентуется также с помощью анализа языка А. Горбуновой и обращения автора с речью персонажей (на базе «Наркологии» Шмида). Трансгрессивный поиск признается ключевой идеей текста, а тело — инструментом этого поиска.

Исследование завершает рассказ «Беда», в котором повествуется о старшей родственнице автогероини. В данном рассказе фокус исследования держится на гендерной и биополитической проблемах. Авторы обращаются к статье Николаса Роуза *Neurochemical Selves*, показывая, как «психофармакологические общества» влияют на судьбы героинь. Здесь также прослеживается влияние концепций власти Мишеля Фуко, а работа Элейн Шоултер *The Female Malady* помогает выявить проблему гендерной

Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

маркированности безумия. Дисциплинаризацию и подавление телесности старшей женщины в семье авторы связывают с травматическим опытом, который автогероиня осмысляет в других текстах сборника.

В статье показано, что динамичная модель телесности берет на себя сюжетообразующую функцию в автофикциональном нарративе Аллы Горбуновой. От феноменологической непосредственности к опыту предела, и далее к нормализации и подавлению. Таким образом, подход Аллы Горбуновой в сборнике «Конец света, моя любовь» репрезентует тело как пространство свободы и уязвимости, а автофикциональное письмо как форму высказывания изнутри телесного опыта.

Ключевые слова: Алла Горбунова, автофикшн, телесность, нарратология, феноменология, Мишель Фуко, Жорж Батай, трансгрессия, биополитика, гендер, дисциплинарность.

Для цитирования: Меликсетян, Л.С., Осипян А.Г. Телесность и трансгрессия в автофикциональном нарративе Аллы Горбуновой / Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 97–117.

«Я должен отделить от моего «я» мое тело, которое понимается как вещь среди вещей» [6, с. 12], – писал французский философ Морис Мерло-Понти. «Феноменология восприятия» Мерло-Понти вышла в 1945 году, 75 лет спустя Алла Горбунова художественно реализует этот феноменологический принцип, показав, как именно писать телом.

Русскоязычный автофикшн часто обвиняют в чрезмерной эпатажности и демонстративности (к примеру, статья Б. Куприянова «Почему автофикшн не нужен», или статья П. Басинского «Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы»); вот и в рассказе «Рынок» Аллы Горбуновой пространство живет – свиная кровь капает на прилавок, поселковые подростки проливают водку, а местные алкоголики мочатся в штаны. Но рядом с этим героиня, или точнее автогероиня (термином «автогерой» обычно называют нарратора в автофикциональных текстах, но в данном случае феминитив важен) – рассказа постигает первую любовь, чувственность и свободу от нормативной действительности.

Телесность у Горбуновой не получает оценки: свиные головы на рынке не вызывают у героини-подростка ужас и омерзение, а грязь и бедный быт становятся самым способом постижения реальности.

Таким образом, тело и быт переходят из социального контекста в онтологический – героиня живет телом, понимает мир через тело. Это отсылает к феноменологическому понятию «знания до знания», когда опыт проживается до того, как мы способны его осмыслить. Это до-рациональная телесность и открытость присуща письму Горбуновой.

Еще один важный элемент – Горбунова выводит свой «рынок» из автоматизма восприятия с помощью деталей и языка.

«Огромные свиные зажмуренные головы лежали на прилавках, а в центре рынка, между расположенными по периметру рядами лотков, стоял ангар, где продавались хозтовары. В нем жили летучие мыши.» [4, с. 20].

Здесь мы видим, как отвратительно-бытовой образ свиной головы соседствует с летучей мышью, наделенной в современном культурном восприятии коннотациями мистического свойства. Соседство гротеска и готики делают Рынок полумистическим, почти ритуальным пространством. Подобные контрасты не позволяют читателю представить себе «какой-нибудь» рынок (и соответственно, погрузиться в цепочку автоматических ассоциаций с условным рынком в России 90-х); Горбунова пишет «свой» рынок как церемониальное пространство. Если угодно, можно назвать его хронотопом.

Тело рынка, как и тело героини – пространство свободы и маргинальности. Рынок это не просто место, где встречаются герои, но отдельная инстанция, где все «течет»: кровь, водка, молоко, но и время, в котором люди живут на грани нормы и безумия. Можно было бы назвать это карнавальным пространством [2, с. 15], но Горбунова отрицает бахтинскую дихотомию высокого и низкого. Точнее было бы сказать, писательница ее игнорирует, вписываясь в контекст постмодернистской ризоматической иерархии, субстантивного множества. Потому что тело у Горбуновой – не объект наблюдения, не носитель травмы или средство удовольствия. Тело – это единственная живая инстанция, средоточие восприятия, условие того, что мы вообще можем быть в мире.

Мерло-Понти писал: «Я вытесняю осознание того, что мой взгляд служил мне средством познания, и принимаю мои глаза в качестве частичек материи» [6, с. 105]. А вот как Горбунова описывает Вилли, возлюбленного героини: «Он лежал рядом с лотками в отключке, в мокрых от мочи штанах, а я смотрела на него и понимала, что он не похож ни на кого из тех, кого я знала до сих пор» [4, с. 27].

В этом описании нет оценки: героиня не жалеет Вилли, не чувствует к нему снисхождения или брезгливости, но и не превозносит. Потому что Вилли – свободная, необузданная материя, которая не терпит предвзятых форм.

С точки зрения нарратологии, этот эффект достигается через разнополюсную точку зрения, где перцептивный план относится к персонажу, но идеологический план остается нейтрализованным. В данном

контексте, нейтральность – и есть идеология. Таким образом, писательница не просто описывает телесный опыт, а подчеркивает точку зрения, очищенную от оценочных наслоений, что позволяет ей выйти за пределы частного опыта и писать от себя – изнутри чистого восприятия, как и требовал Мерло-Понти

И героиня (как и завещал феноменолог Мерло-Понти) не просто использует свои глаза, чтобы посмотреть на мир, но сама становится взглядом. Это подчеркивает мысль: восприятие не принадлежит сознанию – оно принадлежит телу, которое и есть субъект опыта.

Тексту Горбуновой свойственна присущая постмодернистской эстетике свобода от иерархии, склонность к людофикации, карнавализации, позволяющая взаимодействовать героям, которые не встретились бы в «обычном», бытовом пространстве. Задолго до постмодернистской чувствительности Бахтин писал: «Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальном пространстве особый тип общения, невозможный в обычной жизни.» [2, с. 16]. Так и у Горбуновой рынок становится местом, где подростки на равных общаются как с торговцами, так и с местными бандитами и «братками».

«И рынок был похож на прекрасную балладу, тончайшую и жесточайшую поэзию особого мира “сильных связей”, где действуют пьяницы, бандиты, шлюхи – и во всем этом для меня была какая-то полная очарования “настоящая”, оголенная жизнь» [4, с. 24].

Рынок важен не только как хронотоп, но и как пространство дихотомии языка. Очевидно, что героиня-подросток не стала бы описывать рынок как «прекрасную балладу». Языковой план здесь подчеркивает временной: нарратор-взрослый описывает подростковый опыт своим языком, используя жизненный опыт юности как фабульный материал.

Свободная, но маргинальная телесность у Горбуновой противопоставляется семейному быту. В рассказе «Рынок» дом и семья – пространство дисциплины и нормативности. Стоит сказать, что в сборнике тема семейного опыта и дома раскрывается тоньше и разнообразнее. Но в данном рассказе эта дихотомия отражена довольно ярко.

«Предполагалось, что есть некий “путь” человека: школа, институт, возможно, аспирантура, обзаведение семьей, рождение ребенка, работа в коллективе, на которую нужно ходить каждый день, кроме выходных и отпуска и, наконец, пенсия, ну а там и помирать пора. Я не хотела так жить. Все меня любили и хотели, как лучше, да вот беда – я и впрямь была какая-то не такая» [4, с. 24].

Здесь, в отличие от отрывка о Вилли, присутствует эксплицитная идеологическая оценка [8, с. 68-69]. Нарратор (повествующее «я») отвергает нормативность, открыто говорит: «я не хотела так жить». В языковом же плане здесь вступает наррация героини-подростка, она говорит своими словами, а не словами дистанцированного взрослого, пишущего нарратора. «Все меня любили, хотели как лучше» – скорее всего заимствование речи взрослых родственников героини, которую героиня-подросток услышала и присвоила.

Горбунова отмечает, что героиню «все любили и хотели, как лучше», это напоминает то, как Мишель Фуко писал о механике власти. «Мелкие принуждения» по Фуко составляли большую часть формирования дисциплины: «Постепенно выправляется осанка. Рассчитанное принуждение медленно проникает в каждую часть тела, овладевает им, делает его послушным, всегда готовым и молчаливо продолжается в автоматизме привычки». [7, с. 147].

Однако у Горбуновой «антагонистом» или актором власти является не столько семья, сколько нормативность в целом. Можно предположить, что если тело в рассказе является онтологическим методом существования, то есть самым процессом жития, то нормативные ограничения и запреты – это мутное стекло, заслоняющее мир. Против этого борются почти все герои сборника «Конец света, моя любовь»: не зря раздел, в котором располагается рассказ «Рынок», называется «Против закона».

«Система запретов в моей семье доходила до абсурда: мне долго не разрешали летом гулять по вечерам, а когда разрешили – срок моего вечернего гуляния сокращали по мере все более раннего срока захода солнца. Меня постоянно пугали маньяками, незнакомцами в машинах, которые затаскивают туда девочек, не разрешали одной заходить в парадную...» [4, с. 23].

Еще одна важная часть нормативной культуры, которая ограничивает героиню – недоверие к миру. Внешний мир в семейной парадигме – это опасность, от которой нужно ее уберечь. Иронично, что из этой обстановки она попадает именно на Рынок – пространство хаоса, маргинальности и безумия.

Безумие и маргинальность – характерные черты рассказа. Это тоже отражено через телесность и топос. Рынок заполнен разными персонажами: торговцы, бездомные, алкоголики, проститутки и поселковые сумасшедшие. Среди них четырнадцатилетняя героиня находит себе место и встречает любовь.

Любовь к Вилли – форма выхода из автоматизма. Влюбленность для героини не строится на эротическом влечении. Наоборот, эротическое отсутствует в отношениях героев, хотя казалось бы, телесное освобождение часто ведет именно к этой форме любви.

Но у Горбуновой тело не средство желания, а условие присутствия. В феноменологическом смысле героиня не «владеет» телом, а есть тело, и именно через это она способна любить Вилли – не как объект, а как явление мира.

«Мы с Вилли собирались пожениться, но отношения наши были целомудренными, ничего не было, кроме поцелуев. Вначале я и целоваться не хотела, но Вилли довел меня до слез словами о его погибшей душе, о том, что я его не люблю, раз не хочу с ним целоваться, значит, нужно нам расставаться, а без меня ему и жить незачем. Я расплакалась, и мы начали целоваться». [4, с. 28].

При этом любовь к Вилли не получает никакой моральной оценки: здесь тело снова становится условием восприятия – поэтому оно не может быть маркировано этически. Это находит отражение и в сюжетной линии Вилли: он успел побывать и бездомным, и киллером, и бутлегером при сухом законе; и фантастическим «ковбоем», путешествующем между мирами. Отражено это и в языковом плане, где Вилли получает возможность «говорить своими словами», пусть и в наррации героини.

Вилли – человек без функции, отчужденный как от социальной, так и от экономической системы. Здесь ярче всего прослеживается идея Фуко – выход из дисциплинарности в сторону свободы восприятия. Соответственно, любовь в «Рынке» – это форма сопротивления не только политической, но и экзистенциальной власти.

Фабула линии Вилли граничит между реалистическим и мифологическим – так Вилли становится точкой входа в воображаемое героини.

«Вилли умел путешествовать по измерениям, но за ним там охотились, и он проваливался в страшные нижние миры и просил меня о помощи. Верхние миры, в которых он бывал, выглядели как прекрасные неземные города, и он описывал их мне, когда мы в грозу сидели на лотках и целовались» [4, с. 26].

Это воображаемое раскрывается в других рассказах сборника: Горбунова обращается к мифологическим сюжетам и магическому реализму.

В данном рассказе тело выступает не объектом, а субъектом письма, транслятором опыта. Здесь происходит возвращение к чувственному

опыту, который очищен он призм морали и дисциплины, но не маргинализован. Тело не становится способом впечатлить или эпатировать читателя, оно просто существует в мире, не будучи упорядоченным.

Этот подход позволяет автофикциональной литературе выйти за пределы частного опыта, превращая письмо о себе в письмо от себя – изнутри восприятия, а не о нем. Горбунова не описывает телесный опыт, а пишет телом, превращая текст в форму присутствия.

Наконец, Горбунова добивается этого с помощью тщательно разработанной разнополюсной точке зрения [8, с. 78-79]. В тексте присутствует диегетический нарратор, то есть повествование ведется от первого лица. Здесь мы видим мерцающую наррацию, которая легко и точно переходит от персональной точки зрения героини-подростка (повествуемого «я») к фокализации взрослой рассказчицы (повествующего «я»).

Переход наиболее ярко прослеживается во временном плане точки зрения. Повествующее «я» (взрослая героиня, изучавшая философию) использует временную дистанцию, чтобы переосмыслить свой маргинальный опыт. Чистая перцептивная точка зрения подростка (например, непосредственное восприятие Вилли) сочетается с Нарраториальной Идеологической Точкой Зрения, которая придает хаосу 90-х и рынку метафорическую, поэтическую оценку.

Это двойное видение характерно для автофикшна, материалом для которого служит память; оно позволяет взрослому сознанию осмыслить бунт подростка и подтвердить, что свобода, найденная на Рынке, была истинной.

Таким образом, тело в рассказе «Рынок» А. Горбуновой становится онтологической мерой бытия: текст фокусируется на до-рациональном восприятии опыта. В этом смысле, рассказ «Рынок» может восприниматься как пример воплощенного письма, где тело становится реципиентом опыта и способом сопротивления нормативным моделям.

Однако осмысление телесности в прозе Горбуновой, в частности в сборнике «Конец света, моя любовь» не ограничивается данным подходом.

Мы рассмотрим другой рассказ из сборника – «Против закона». Этот текст закрывает одноименную часть сборника, на которой мы фокусируемся в данной статье.

Если в «Рынке» тело выступает как до-рефлексивная, безоценочная форма присутствия, то в «Против закона» тело восходит к пределу. Здесь тело не органично вписано в маргинальный контекст, а становится

объектом эксперимента. Героиня рассказа осознанно проводит свое тело через экстремальный опыт, чтобы достичь чистого познания. Трансгрессия как метод гнозиса является одной из ключевых идей данного текста.

Важно, что нарратор подчеркивает интеллектуальную природу мышления героинь, – они обе учатся на философском факультете, используют академические термины, рассуждая о своих поступках и аффектах (возникающих вследствие постижения предела).

«Оля писала песни и пела их под гитару, ее интересовало все необычное, экстремальное, девиантное. На философском факультете она также изучала девиантное поведение с точки зрения социальной философии. Настя была известным молодым поэтом, ее стихи уже выходили в виде книги и получили литературную премию. <...> На философском факультете она писала курсовую о философии Ницше и о карнавале у Бахтина» [4, с. 95].

Неудивительно, что и маргинальный, часто болезненный опыт (например, экстремальные сексуальные практики) в тексте описываются отстраненно, с применением академизмов и философских терминов. Как и в «Рынке», телесная близость здесь не эротизирована, а представлена, скорее, как интеллектуальная репликация.

«Настя беспощадно экспериментировала над своим телом и психикой. Ей казалось, что она что-то вроде воина, солдата, для которого эта ежедневная трансгрессия, своего рода не прямое самоубийство – трудная и неприятная работа, но это путь к победе над царством энтропии и смерти, в которое она была заброшена, и его законами» [4, с. 96].

Эта цитата задает вектор повествования: речь идет не о случайной девиации, а о системном движении к пределу. Границе, где субъект подвергает себя испытанию и даже опасности, чтобы достичь гнозиса.

В данном подходе мы видим связь с понятием трансгрессии в толковании Мишеля Фуко, выведенным в его эссе «Предисловие к трансгрессии» [9]. Стоит отметить, что термин принято ассоциировать с Ж. Батаем, вот и Фуко в своем эссе комментирует концепцию Батая и предлагает свою интерпретацию. Мы хотим сравнить понимание трансгрессии у обоих философов и показать, как это осмысляется в прозе А. Горбуновой.

Мы обратимся к статье Сергея Зенкина «Послесловие к трансгрессии» [5], в которой он подробно проанализировал «диалог» между Батаем и Фуко. Вот как Зенкин иллюстрирует батаевское понимание концепции, опираясь на трактат «Эротика»:

«Трансгрессия – это нарушение, пре-ступление, выход за предел, преодоление (обычно ритуальное, то есть обязательное) запрета или табу, налагаемых обществом на некоторые факты человеческой жизни – прежде всего, согласно Батаю, на смерть и сексуальность» [5, с. 53].

В отличие от модели трансгрессии, где предельность напрямую связана с культурой и ритуальностью (например, Батай говорит о прикосновении к мертвому телу как о нарушении табу на сакральность смерти [1, с. 520]), Фуко предлагает мыслить концепцию немного иначе: не как отрицание запрета, а как опыт, в котором граница и нарушение находятся во взаимосвязи.

«Трансгрессия ничего ничему не противопоставляет. <...> В трансгрессии нет ничего негативного. Она утверждает определенное существо, она утверждает ту беспредельность, куда она совершает скачок, впервые открывая ее к существованию. Но в этом утверждении, можно сказать, нет и ничего позитивного: оно не может быть связано никаким содержанием, поскольку его по определению не может удержать никакой предел» [5, с. 55].

Вот и у героинь рассказа «Против закона» трансгрессия – это не бунт, не противопоставление себя конкретной институции, а движение к пределу, на котором субъекту предстоит столкнуться с собственной конечностью. Как героиня рассказа Настя называет свое «непрямое самоубийство» работой и путем к победе над энтропией [3, с. 96], так и Фуко пишет, что это «такая форма мысли, где вопрошание о пределе приходит на смену поискам тотальности и жест трансгрессии заменяет собой процесс противоречий» [5, с. 55].

Именно в таком ключе следует читать эпизоды рассказа, связанные с маргинализированными сексуальными практиками, намеренным причинением боли собственному телу и самообъективизацией. Настя не стремится к социальному освобождению через сексуальность, не декларирует политического протеста и не спорит с конкретными институциями. Ее поступки направлены к пределу как таковому.

«Она хотела телесного экстаза, неотделимого от духовного опьянения, хотела, чтобы плоть стала воплощением божественного логоса, дионисийского начала, той абсолютной невыносимостью, от которой все пути культуры стремятся увести к выносимому» [4, с. 96].

Примечательно, что именно дионисийство в связке с карнавалом Бахтина героиня изучает в университете: «Весь этот смех как будто оправдывал тело, словно заставляя осознать физиологически-телесные рамки, и именно этого оправдания так не хватало Насте» [4, с. 97].

Здесь стоит отметить автофикциональную природу повествования: А. Горбунова окончила философский факультет СПбГУ, поэтому неудивительно видеть данные реминисценции в ее литературном творчестве. Можно предположить, что именно этот опыт позволяет Горбуновой совершить столь органичный переход от тела как реципиента, медиума восприятия к совершенно иному подходу: тело как инструмент познания, однако работающий только в условиях риска и разрушения. Если в «Рынке» тело позволяет увидеть мир, то в «Против закона» оно открывает бездну.

Тем не менее трансгрессия у Горбуновой не диалектична. Мы полагаем, что с идеологической точки зрения героини рассказа, гнозис – не точка, которую можно достичь, а горизонталь, по которой следует свободно перемещаться. То есть пережив «предел» и столкнувшись в собственной конечностью, субъект не завершается, а продолжает «колебаться».

«Трансгрессивное существо, по Батаю/Фуко, находится в состоянии постоянного трепета, колебания, то вырывается за свои пределы, то возвращается назад, упорно переступая не черту внешнего запрета, а черту своего собственного онтологического предела» [5, с. 58].

В «Против закона» подобное колебание проявляется и стилистически: в непрерывном движении между экстатическими эпизодами и постсоветской повседневностью. То есть трансгрессия не закрепляется и не приводит к катарсису.

Особый интерес представляет аспект, в котором текст Горбуновой соединяет концепции обоих философов. А именно – взаимоотношение «трансгрессивного существа» с Другим. У Батая это встроено в обряд, в культуру и коллективное действие: размыкается изолированность индивида, экстремальный опыт предполагает сообщение и временное восстановление непрерывности бытия. У Горбуновой это также разворачивается в межсубъектном пространстве: героини рассказа «Против закона» Настя и Оля не опираются на конкретные нормы среды, они живут в России 90-х годов, в условиях распада привычных социальных норм; при этом, постоянно находятся в контакте друг с другом и с людьми вокруг. Трансгрессивный опыт проживается в коммуникации (порой травматической и рискованной). Соответственно, здесь нет батаевского «попрания сакрального» (потому что сакральное размыто), но есть присутствие Другого как обязательное условие проживания «предельного» опыта. Однако это присутствие не приводит к обрядовому соединению, опыт рождается совместно, но переживается индивидуально. То есть, Другой здесь – необходимое условие опыта, но не его смысловой центр. К

примеру, Настя не привязывается (и толком не вступает в диалог) ни к одному мужчине, с которым вступает в интимную связь. Другой – это фон сцены, а суть ее – сам предел. Здесь Горбунова присоединяется к фуколтианской интерпретации, в которой субъект, проживая трансгрессивный опыт, в первую очередь сталкивается с собственной границей.

Однако если трансгрессивный опыт не завершается смысловым синтезом, то возникает вопрос о форме его выражения. Способен ли язык выразить движение к пределу, не приводя его к завершающей точке?

Вопрос вербализации трансгрессии волновал и Фуко, ведь «предел» требует иного типа высказывания, выходящего за рамки рационально-диалектического дискурса. Мы не станем погружаться в анализ Фуко/батаевского языка трансгрессии, а сосредоточимся на том, как это отражено в поэтике Горбуновой.

«“The path of excess leads to the tower of wisdom”. Это был гнозис; это была стихийная русская тантра. Настя слышала голос – из-под корней, из озера, из-под мха, голос стихии – и узнавала его как абсолютное, изначальное желание не быть; она словно проваливалась в обморок небытия, беспмятство, бред, когда ты выходишь за грань, чтобы принадлежать – не важно кому, и растворяешься в нем, в космической стихии» [4, с. 102].

Цитата Уильяма Блейка здесь не случайна. «Дорога излишеств приводит к дворцу мудрости» [3, с. 357], третья из «Пословиц ада» из прозаической поэмы «Бракосочетание Рая и Ада», почти дословно отражает концепцию Батая/Фуко. Интересно, что финальная притча у Блейка семантически во многом повторяет ее: «Довольно! — то же самое, что: Чересчур!» [3, с. 363].

Это может показаться довольно диалектическим тезисом, а вот его продолжение, «стихийная русская тантра», разрушает диалектику, работая как культурно-эзотерический оксюморон. Мы полагаем, что таким образом, нарратор подчеркивает свое ироническое отношение к «книжному» мышлению героини. Это снова отсылает нас к концепции Шмида, согласно которой с помощью оппозиций точек зрения нарратора и персонажа в тексте появляется дополнительный слой.

Показательна и завершающая фраза фрагмента: «...когда ты выходишь за грань, чтобы принадлежать – не важно кому, и растворяешься в нем, в космической стихии».

Здесь субъект стремится не к конкретному сообщению, а к утрате собственного «я» в условной «космической стихии». Тем самым, опыт

предела приближает героиню к собственной конечности, а не снятию дисциплинарного запрета. Язык иллюстрирует колебания между философской формулой, религиозно-эзотерическими вспышками и поэтикой распада.

Один из ключевых эпизодов рассказа разворачивается в «интимном салоне», где работает Оля, а Настя решает провести там одну ночь, с той же мотивацией поиска гнозиса через саморазрушение. Девушки работают там под чужими именами: «Олю в салоне звали Софией, как Премудрость. Настю называли Марией, как Магдалину» [4, с. 104].

Игра с именами стоит особого внимания. София здесь выступает гностическим символом, персонификацией божественного знания. Мария Магдалина традиционно ассоциируется с грехом и очищением через служение. Сакральные имена в тексте Горбуновой перемежаются с бытовыми, а порой даже соединяются («Оля-София») в одной синтаксической конструкции. Это работает как обожествление повседневного, но и как профанация сакрального.

«И Мария говорила: В моей слабости не покидайте меня и не бойтесь моей силы. <...> И София говорила: возьмите у меня знание из печали сердечной. И Мария говорила: идите к детству и не ненавидьте его. В ту ночь в том месте Мария и София, Настя и Оля, были брошены на землю, и любой мог прикоснуться к ним и взять по своему желанию – либо на час, либо на всю ночь» [4, с. 105].

С нарратологической точки зрения, здесь происходит колебание между речью персонажей и речью нарратора. София и Мария говорят от себя, формально перед нами не прямая речь персонажей. Однако речь стилизована и звучит почти литургически. Стилистическая организация речи выходит за рамки психологической достоверности и снова представляет нам мерцающую фокализацию, где языковой план принадлежит не персонажу, а недиегетическому нарратору [8, с. 111-112].

В финале рассказа трансгрессивный опыт так и не приводит к катарсису: «Это был поиск какого-то знания, какое-то запредельное исследование, и жуткое, невероятное одиночество и потерянности. Рядом неслышно плакала София: ей было стыдно и грустно, что она привела сюда свою подругу» [4, с. 106].

София – символ мудрости – оказывается стыдящейся, то есть знание не торжествует, а опыт проживается амбивалентно. Однако мотив вечного стремления к пределу в итоге приводит к размышлениям о прощении: «Нужно было научиться прощать: простить тело, которое не было ни в чем виновато, простить плотскую любовь за то, что в ней есть семя зла.

Простить себя – неизвестно за что – и перестать наказывать снова и снова» [4, с. 106].

Так тело, служившее своеобразной лабораторией эксперимента, полем для экстатических переживаний и поиска знания через разрушения, наконец-то просит нежности. Может показаться, что здесь появляется диалектическая оппозиция греха и очищения, но мы видим в этом скорее стремление к этическому принятию телесности. Тело перестает быть отчужденным объектом наказания, но требует милосердия.

Рассказ завершается карнавальной сценой, которую Настя застаёт утром, посленочи проведенной в «интимном салоне». Карнавал не отменяет и не завершает трансгрессивный опыт, а скорее проецирует его на более широкую перспективу. Интересно, как это рифмуется с бахтинским карнавалом, который героиня изучает в университете. Это не случайно, как и сходство с праздником, о котором писал Батай [1, с. 571]. Как и в «Рынке», в «Против закона» карнавальное пространство стирает социальные иерархии, приближая нас к батаевскому торжеству единения и сообщения. Однако Настя не подключается к нему, не участвует, а остается в стороне, при этом карнавал оказывает на нее эмоциональное впечатление. Если в начале рассказа героиня искала в карнавальном измерении «инобытие Диониса» [4, с. 97], и в смехе находила оправдание тела, то в процессе повествования она проделывает путь от поиска гнозиса к трансгрессии, одиночеству, а в итоге прощению и открытому смеху: «В ее сердце было знание, полное боли и любви, легкое, поющее знание. И она рассмеялась» [4, с. 107].

Еще одним важным сюжетным аспектом рассказа «Против закона» является взаимодействие героини с медициной и фармакологией. В тексте присутствует длинный монолог Насти, адресованный психиатру, который позже назначает ей медикаментозную терапию, но та «не помогает» [4, с. 103]. Есть также упоминание «дурной наследственности»: Настя рассказывает о сестре бабушки, которая болела шизофренией, и о собственном опыте психоза.

Данная тема представляется важной в контексте изучения творчества А. Горбуновой. Однако, чтобы раскрыть ее шире, мы выбрали другой текст из сборника «Конец света, моя любовь». Тема ментального здоровья так или иначе появляется во многих текстах сборника: в рассказе «Воспоминания о забытом возлюбленном» есть эпизод попытки отравления таблетками, в «Против закона» длинный монолог о депрессии, автогероиня то и дело упоминает о своем нестабильном ментальном

состоянии. Однако именно в рассказе «Беда» эта тема раскрыта наиболее полно.

Рассказ повествует о судьбе той самой бабушкиной сестры, о которой говорилось в «Против закона». Здесь легко прослеживается автофикциональная природа нарратива Горбуновой, ведь похожие семейные сюжеты появляются и в других текстах. Можно предположить, что главная героиня «Рынка», Настя из «Против закона» и первичный нарратор в «Беде» задуманы как один и тот же персонаж. Мы видим сходство в наррации, также их объединяют некоторые фабульные узлы, хоть они и повествуют о разных временных пластах: в «Рынке» героиня совсем юная, в «Против закона» – студентка, а в «Беде» сюжет объединяет несколько периодов жизни героини, от детства до замужества. Тем не менее во всех перечисленных (и почти всех остальных рассказах первой части сборника) текстах присутствуют схожие фабульные точки. Таким образом, первую часть сборника, на которой мы фокусируем внимание в данном исследовании, можно назвать автофикциональной.

Вспомним работу британского социолога Николаса Роуза, развивающего фуколдианскую тему биополитики. Если Фуко был сосредоточен на дисциплинарных и институциональных механизмах власти, в том числе с точки зрения медицины и фармакологии («Рождение клиники»), то Роуз обращает внимание на то, как в современном обществе психофармакология трансформирует понимание субъектом самого себя [10]. В статье *Neurochemical Selves* (с англ. «Нейрохимические “я”») Роуз описывает постепенный переход общества к «соматической индивидуальности», в котором ключевые аспекты личности определяются через телесные, нейрохимические параметры [10, с. 54]. Страдания же все чаще интерпретируются как дисфункция мозга, подлежащая фармакологической коррекции. Однако это делается не насильственно, агентом такого перехода не является институция или представитель власти; субъект сам воспринимает себя через «работу мозга», а точнее набор биохимических процессов и реакций.

Почему, на наш взгляд, это применимо к рассказу «Беда» и судьбе его героини? В тексте Горбуновой болезнь и лечение не институционализируется, там не фигурирует психиатрическая клиника как дисциплинарное пространство. В сюжете заявлен врач-психиатр, но лишь единожды; основное «лечение» исходит от семьи, иногда в обход государственной системы. Яркий пример – эпизод, где из магазинов пропал литий, препарат, который принимала Беда, и семья стала давать ей литий, который удалось «добыть» на заводе, фактически незаконно [4, с. 92].

Н. Роуз писал: «Мы можем называть такие общества “психофармакологическими”. Это общества, в которых модификация мыслей, настроения и поведения с помощью фармакологических средств стала более или менее рутинной. <...> Человеческие субъективные способности стали рутинно преобразовываться психиатрическими препаратами» [10, с. 46].

Именно в таком «психофармакологическом» обществе и живет Бедя, ее тело теряет субъектность и становится телом с диагнозом. Стоит отметить, что в работе Роуза речь идет скорее о внутреннем восприятии субъектом самого себя. В «Беде» роузовская идея существует параллельно с фуколтианской, так как дисциплинаризация тела идет и снаружи (из семьи) и изнутри, с молчаливого согласия героини. В рассказе не упомянуто, как сама Бедя относится к лечению, но нет и признаков того, что героиня ему противится.

Однако нарратор открыто выражает свое несогласие с методами лечения Беди, рассуждает о том, как сложилась бы жизнь ее «двоюродной бабушки», если бы та не попала в условия советской психиатрии.

«Когда ей было девятнадцать лет, она с другими студентами поехала «на картошку», и там вдруг разделась догола, начала бегать и кричать непристойности. Вызвали родных, увезли ее и положили в психиатрическую больницу. Благодаря связям родителей, ее лечил какой-то лучший психиатр того времени, который «весь театральный Петербург в руках держал». Он назначил ей сильные лекарства и сказал: “Надо спасать голову”» [4, с. 86].

Врачебная формулировка «надо спасать голову» демонстрирует тот сдвиг, о котором писал Роуз, когда говорил, что страдание перешло из психологического пространства в биополитическое: «...теперь оно проецируется на само тело или на один конкретный орган – мозг» [10, с. 54].

Болезнь Беди, вызванная, как позже выясняется в рассказе, опытом сексуализированного насилия в юности, не осмысляется как экзистенциальная. Бедя перестает быть субъектом, как только получает диагноз, и дальше живет в роли носителя биологической дисфункции.

Еще одна важная тема – гендерная социализация и роль сексуализированного насилия в ней. В одном из эпизодов Бедя рассказывает, что в юности на нее напал знакомый мужчина и вскоре после этого «начались голоса». Британская писательница и литературовед Элейн Шоуолтер в своей книге *The Female Malady* (с англ. «Женская болезнь») говорит, что безумие в западной культуре зачастую представлялось как

аспект женственности: «даже когда безумием страдали мужчины, оно «метафорически и символически представлялось как женское» [11, с. 4]. По мнению Шоултер, психиатрия в том числе сформировалась внутри этих представлений о гендерной маркированности ментальных расстройств. В этом контексте судьба Беди это не частный клинический случай, она включена в длительную традицию медикализации женского тела и аффекта. Как и у Роуза (в меньшей степени), в идеях Шоултер психиатрический диагноз и последующая терапия выступает не нейтральным инструментом помощи, а способом дисциплинаризации, но здесь это прямо связано с подавлением женской субъектности.

В рассказе также присутствует мотив подавления сексуальности. Нарратор не раз упоминает, что Беда боится мужчин, а все, что связано с близостью, ее тревожит и раздражает. Шоултер подчеркивает, что «женская сексуальность и женская природа» часто рассматривались как патология в истории психиатрии [11, с. 10]. В «Беде» нет прямых указаний на то, что диагноз «шизофрения» и лечение тяжелыми медикаментами коррелируется с гендерной принадлежностью героини, однако подчеркивается, что природа ее расстройства связана с травмой и подавленными желаниями. В отличие от Насти из «Против закона» (которая, с большой вероятностью, является рассказчицей в «Беде»), чья телесность переживалась как пространство риска и эксперимента, Беда оказывается лишена любого предельного опыта, из-за чего она «стала инвалидом» [4, с. 87]; ее тело заранее вписано в нормативность, сначала благодаря опеке матери, а затем с помощью клинического контроля.

Сцена смерти Беди в конце рассказа вводит в текст предельную форму телесности; распухшее, «свалившееся в кипятке» тело утрачивает узнаваемость и субъектность. В финале тело Беди скрывают в закрытом гробу и кремируют, окончательно выводя его из поля бытия. Таким образом, дисциплинаризация и психофармакологическая нормализация тела завершается жестом радикального исключения.

«В морге она лежала в закрытом гробу. Потом ее изуродованное тело предали огню. Урна была большая и тяжелая, ее подхоронили к родителям, которые, быть может, единственные на свете любили умершую. Там, рядом с мамой и папой, покоится ее прах. Она была дитя любви, и звали ее Изабелла, в честь матери. Но все называли ее Беда» [4, с. 93].

Анализируемый рассказ демонстрирует не столько индивидуальную трагедию, сколько исторически сложившийся способ обращения с женским телом, в котором травма и ментальные особенности переводятся в медицинское поле и подлежат коррекции. На фоне трансгрессивных

поисков Насти («Против закона») и свободной перцепции автогероини рассказа «Рынок» судьба Беди выстраивается как альтернативный сценарий. Вместо органично вписанного в мир тела-медиума или ищущего гнозис тела-предела, мы видим тело дисциплинированное, вписанное в нормативность ценой потери субъектности. Эта напряженная рифма позволяет рассматривать первую часть сборника «Конец света, моя любовь» как целостное исследование женской телесности в условиях постсоветской культурной трансформации.

Таким образом, на примере этих рассказов можно увидеть, что тело играет важную роль в наррации А. Горбуновой, наряду с памятью, осмыслением времени и гендерной оптикой. Обращения к трем рассказам сборника предоставляет возможность рассмотреть телесность как динамическую систему, разворачивающуюся в нескольких философско-нарративных пластах. В «Рынке», где рассказывается об опыте юности, тело существует как свободный реципиент: героиня познает мир не через логоцентричную рефлексию, а через свободное восприятие, что соотносится с феноменологическим пониманием телесности как первичного способа бытия в мире. Нарративная организация текста, мерцающая фокализация, позволяет соединить непосредственность подросткового опыта с ретроспективным взглядом взрослой рассказчицы. Тело здесь не маргинально, но и не нормативно, оно направляет само письмо.

В «Против закона» медиальность радикализируется: тело перестает быть перцептором, а становится инструментом познания. Экстремальный опыт не приводит к гнозису, но ведет к попытке прощения и проживанию ее через карнавальный смех. Рассказ написан от третьего лица, однако точка зрения нарратора зачастую приближается в точку зрения персонажа, наслаиваясь и разделяясь так, чтобы подчеркнуть устройство автофикциональной памяти. Предельность опыта осмысляется в том числе через семейную и психофармакологическую оптику, что позволяет встроить фабулу рассказа в единую сюжетную траекторию сборника.

«Бедя» меняет перспективу, презентуя тело как объект клинического и дисциплинарного контроля. Вокруг Беди строится единая наррация, в которой проявляются узнаваемые черты рассказчиков предыдущих текстов. Этот рассказ во многом объясняет стремление к свободе и разрушению, которое мы могли заметить в идеологической перспективе автогероини сборника.

Три рассказа, наряду с другими текстами сборника, образуют вариативную модель женского субъекта в постсоветском пространстве. Автофикциональная форма объединяет репрезентации разного опыта в

Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

единую биографическую, а также поколенческую линию, где память, трансгрессия и дисциплинарное насилие существуют в напряженной взаимосвязи. Обращение к феноменологии, фукольтианской концепции власти, идее трансгрессии как метода познания и современной биополитической философии выявляет различные уровни одного и того же процесса – исторически и культурно обусловленного «нормирования» женской телесности. В этом смысле, проза Горбуновой демонстрирует не частный опыт, а метод современного автофикционального письма, в которой тело становится не темой, а формой мышления и ведущим принципом наррации.

Литература

1. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. – М.: Ладомир, 2006. – 734 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990 – 543 с.
3. Блейк У. Избранные стихи / сост., предисл. и коммент. А. Зверева. – М.: Прогресс, 1982. – 558 с.
4. Горбунова А. Конец света, моя любовь. – М.: НЛО, 2020. – 318 с.
5. Зенкин С. Послесловие к трансгрессии // Логос. – 2019. – Т. 29, № 2. – с. 51-62. – DOI: 10.22394/0869-5377-2019-2-51-62.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – М: Ювента, 1999. – 608 с.
7. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – М.: Ad Marginem, 2025 — 367 с.
8. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Foucault M. A Preface to Transgression // Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. – P. 29-52.
10. Rose N. Neurochemical selves // Society. – 2003. – Vol. 41, № 1. – P. 46-59. – DOI:10.1007/BF02688204.
11. Showalter E. The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980. – New York: Pantheon Books, 1985. – P. 310.

References

1. Batai, Zh. (2006). Prokliataia chast'. Sakral'naia sotsiologiia [The accursed share: Sacred sociology]. Ladomir.
2. Bakhtin, M. M. (1990). Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura Srednevekov'ia i Renessansa [Rabelais and his world: Folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Khudozhestvennaia literatura.

**Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В
АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ**

3. Bleik, U. (1982). *Izbrannye stikhi* [Selected poems] (A. Zverev, Comp., Pref., & Comment.). Progress.
4. Foucault, M. (2025). *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie tiur'my* [Discipline and punish: The birth of the prison]. Ad Marginem.
5. Foucault, M. (1977). A preface to transgression. In *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (pp. 29–52). Cornell University Press.
6. Gorbunova, A. (2020). *Konets sveta, moia liubov'* [The end of the world, my love]. NLO.
7. Merlo-Ponti, M. (1999). *Fenomenologiiia vospriiatiia* [Phenomenology of perception]. Iuventa.
8. Rose, N. (2003). Neurochemical selves. *Society*, 41(1), 46–59. <https://doi.org/10.1007/BF02688204>
9. Shmid, V. (2003). *Narratologiiia* [Narratology]. Iazyki slavianskoi kul'tury.
10. Showalter, E. (1985). *The female malady: Women, madness and English culture, 1830–1980*. Pantheon Books.
11. Zenkin, S. (2019). *Posleslovie k transgressii* [Afterword to transgression]. *Logos*, 29(2), 51–62. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-2-51-62>