

На правах рукописи

Шулятьева Дина Владимировна

**ТВОРЧЕСТВО МАРГЕРИТ ДЮРАС 1950-1980-х ГОДОВ:
ДИНАМИКА ИНТЕРМЕДИЙНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА**

Специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва

2017

Работа выполнена на кафедре общей теории словесности и на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Венедиктова Татьяна Дмитриевна

Официальные оппоненты: **Балашова Тамара Владимировна**
доктор филологических наук
Институт мировой литературы имени
А.М. Горького Российской академии наук
главный научный сотрудник

Анищенко Марина Геннадьевна
кандидат филологических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Российский институт
театрального искусства – ГИТИС»
доцент кафедры истории, философии,
литературы

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Российский
государственный гуманитарный
университет» (РГГУ)**

Защита состоится « 11 » мая 2017 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и на сайте филологического факультета www.philol.msu.ru.

Автореферат разослан « ____ » _____ 20__ года

Ученый секретарь диссертационного совета, к.ф.н., доцент  А.В. Сергеев

Общая характеристика работы

В диссертационном исследовании рассматривается феномен трансмедийного творчества Маргерит Дюрас (1914-1996), ее художественный эксперимент в аспекте взаимодействия в нем литературного и кинематографического начал.

В творчестве Дюрас сосуществуют сразу несколько медиумов, связанных отношениями взаимообусловленности, взаимовлияния и взаимопровокации. Дюрас выступает как прозаик, драматург и кинорежиссер, участвует в адаптации собственных пьес для радио, обращается также к фотографии. Ключевое значение для понимания природы ее творческого эксперимента имеет выявление эффектов «кинематографичности» в прозе и «литературности» в кинотворчестве. Динамичное взаимодействие этих техник и соответствующих им эффектов может быть описано при помощи понятия «интермедийный дрейф». Понятие дрейфа использовал Ги Дебор, описывая технику «ускоренного перемещения сквозь разнообразные среды»¹, что характеризует, несомненно, и творчество Дюрас. Оно отмечено не последовательным переходом (и уходом) от одного медиума к другому, но постоянным движением в промежутке между ними, абсорбированием различных медийных практик, экспериментальной активностью в программно «интермедийной» (литература-театр-кино) среде.

Понятие дрейфа использовалось исследовательницей творчества Дюрас М. Боргомано: она говорила о дрейфе жанров, о движении от одного жанра к другому, выраженном в структуре романов, начиная с «Модерато кантабиле» (1958). Однако, наряду с «межжанровой подвижностью», в творчестве Дюрас наблюдается также и межмедийная динамика, что отмечается самой же М. Боргомано, хотя не становится предметом самостоятельного исследования².

Используемое нами понятие интермедийного дрейфа позволяет поставить вопрос об одновременном существовании нескольких медиумов в творчестве автора и их взаимообмене. Мы рассматриваем формы повествования, диалога, описания, которые сами по себе не специфичны для литературы или кино, но в контексте медийного использования принимают на себя разные функции и становятся предметом специфической саморефлексии. Творчество Дюрас,

¹ Debord G. *Théorie de la dérive* // *Internationale Situationniste*, 1958. № 2. P. 19.

² Borgomano M. *L'oeuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres* // *L'éclatement des genres au XXe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2001. P. 214.

активно «дрейфующее» в интермедийном пространстве, дает богатый материал для осмысления проблемы взаимовлияния литературы и кинематографа и для исследования литературности и кинематографичности как эстетико-когнитивных эффектов.

Творческий эксперимент Дюрас начинается в 1950-1960-х годах в контексте развития в искусстве Франции таких направлений, как «новый роман», «новый театр», кино «новой волны». Тогда же возникают и «пограничные» явления, среди которых – «театр нового романа» и «кино нового романа». «Новые романисты» (А. Роб-Грийе, Ж. Кейроль, сама М. Дюрас) активно осваивают пространство кинематографа. Создаваемое ими кино нередко воспринимается и характеризуется критиками как «литературное», но подразумеваемая при этом аналогия далеко не исследована. Дело не только в том, что в кино воплощаются сюжеты, уже использованные ранее в романских текстах. Куда более интересным и важным представляется то, что структура создаваемых кинотекстов соответствует особенностям литературного, а не кинематографического восприятия, вступая в более или менее выраженный конфликт с принципами кинематографичности. Фильмы Дюрас оставляют у зрителя впечатление, которое критика готова (пока) описать лишь метафорически: «вы как будто выбрасываете все, что отсылает напрямую к «кино», и сохраняете все то, что и составляет суть литературы»³. Тем любопытнее, что в романских текстах Дюрас наблюдается обратный процесс – как бы «перенастройки» литературного творчества на кинематографический лад.

«Литературность» и «кинематографичность» рассматриваются в диссертации как эстетические эффекты, сравнительно-сопоставительный анализ которых предполагает использование филологического инструментария наряду с киноведческим, медиологическим, семиотико-когнитивистским и культурологическим. Это – одна из актуальных задач гуманитарной науки, исследующей художественную реальность XX и XXI столетий.

Степень изученности вопроса

Творчество М. Дюрас, как романное, так и кинематографическое, в российском академическом пространстве остается недостаточно изученным.

³ Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово. // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

Существует только одна монография на русском языке, посвященная ее творчеству, – Ю.А. Маричик «Море черных чернил: «текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас». Защищена одна докторская диссертация, посвященная поэтике «нового романа», в которой, в частности, исследуется роман Дюрас «Модерато кантабиле», и три кандидатских диссертации (они обращаются в основном к лингвистическим аспектам романов Дюрас, сосредоточиваясь на бестселлере «Любовник», 1984)). Помимо этого, опубликована обзорная статья Н.Ф. Ржевской в издании «Французская литература 1945-1990 годов», несколько статей Г.Н. Ермоленко, посвященных стилистическим и структурным особенностям романов «Модерато кантабиле» и «Английская мята», и две рецензии (Т.Б. Проскурниковой и В.В. Ерофеева) в журнале «Современная художественная литература за рубежом». В 2016 году вышла в свет монография Т.В. Балашовой, посвященная французскому роману от Марселя Пруста до «нового романа», где проза Дюрас рассматривается в контексте эволюции форм монологического повествования⁴. Целый ряд наблюдений и выводов Т.В. Балашовой исключительно ценны для дальнейшего исследования, – это, в частности, отмечаемые исследовательницей гиперболизированность образов героев («не характеры, а серии душевных состояний»⁵) и, в целом, интерес Дюрас к «обобщенным психологическим состояниям»⁶; парадоксальное сочетание лаконизма и размытости образов; неразличимость рассказывания и описания («размышление-reflexion принимает на себя часто обе эти функции»⁷).

Во франко- и англоязычном академическом пространстве и литературные, и кинематографические произведения Дюрас изучены полнее: они подвергались тематическому (Б. Алазе), жанровому (С. Гаспари), социологическому (Д. Дене), психоаналитическому (Ю. Кристева), гендерному (Дж. Уилльямс) и интермедийному анализу (Ж. Болье, Ж. Кледер, Ж.-М. Клерк и др.), причем именно интермедийный подход в последние годы привлекает наибольшее число исследователей. Процесс «перетекания» литературы в кинематограф в текстах французской писательницы остается тем не менее не до конца изученным: в

⁴ Балашова Т.В. Монологическое повествование: от Марселя Пруста к «новому роману». М.: ИМЛИ, 2016.

⁵ *Ibid.* С. 295-296.

⁶ *Ibid.* С. 292.

⁷ *Ibid.* С. 296.

частности, о перекрестной «синематизации» и «литературизации» ее текстов известно недостаточно.

В рамках интермедийного подхода, начавшего свое распространение в конце 1980-х годов, принято говорить о «гибридности» текста в творчестве Дюрас. основополагающей стала работа М. Боргомано «Кинематографическое письмо»⁸, заложившая традицию восприятия кинематографа у Дюрас как «письма». В этом же русле кинематограф Дюрас понимается и в нашей работе, со смещением акцента с формальных особенностей ее кинематографа на рецептивные. В последние два десятилетия для выяснения природы движения между литературой и кинематографом у Дюрас предлагались различные понятия, такие, как автоадаптация⁹, «переписывание» (*réécriture*)¹⁰, «междуписьмо» (*l'entrécriture*)¹¹, «повторение» (*répétition*)¹² и др. Гибридность текстов Дюрас во франко- и англоязычных исследованиях можно считать хорошо изученной, но именно в стилистическом и структурном аспектах. Модели восприятия, с которыми Дюрас экспериментирует в процессе движения между медиумами, остаются нерассмотренными. Необходимость заполнения этой лакуны осознается самими исследователями.

Проблематика соотношения «текста» и «кинематографа» наиболее полно представлена в относительно недавнем сборнике статей «В темной комнате: Маргерит Дюрас и кино»¹³. В фокусе внимания исследователей – нарративные процессы в творчестве Дюрас – ее «кинематографическое письмо», которое ассоциируется со все более последовательным отказом от традиционного нарратива, с «радикальным разрушением текста»¹⁴. Идея разрушения бесспорно важна в творчестве Дюрас, но в целом процесс «внедрения» литературного в ее кинематограф мы склонны трактовать иначе, чем это делают авторы сборника: не как продуктивный отказ от литературного в пользу открытия собственно кинематографических перспектив, а как расширение сферы функционирования литературного. В этом отношении нам кажется важным замечание Ж. Болье о

⁸ Borgomano M. *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Éditions Albatros, Coll. «Cinéma», 1985.

⁹ Marguerite Duras: entre littérature et cinéma : trajectoires d'une écriture : table ronde, 6 janvier 2002, Université Rennes 2 / sous la direction de Jean Cléder. Rennes: Ennoïa, 2003.

¹⁰ Alazet B. *Écrire, réécrire*. Lettres modernes, Minard, 2002; Ropars M.C. *Écraniques: le film du texte*. Lille, 1990.

¹¹ Beaulieu J. *L'Entrécriture dans l'oeuvre de Marguerite Duras: Texte, théâtre, film*. Ph.D. Dissertation. Université de Montréal, 2007.

¹² Alazet B. *Écrire, réécrire*. Lettres modernes, Minard, 2002; Ropars M.C. *Écraniques: le film du texte*. Lille, 1990.

¹³ *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*. Rosanna Maule, Julie Beaulieu. Peter Lang, 2009.

¹⁴ *Ibid.* P. 47.

поэтической природе образа в кинематографе Дюрас (хотя уточнение специфики поэтического и прозаического в кино в диссертации не предпринимается, это представляется нам отдельным полем исследования).

Проблема гибридности неизбежно затрагивается в единственной (уже упомянутой выше) русскоязычной монографии о Дюрас. При этом автор, Ю.А. Маричик, справедливо указывает на «размытость» данной категории¹⁵, подразумевающей и смешение жанров, и совмещение текстуальных и визуальных элементов. Ю.А. Маричик предпочитает использовать понятие «текст театр фильм». Основной обсуждаемой проблемой, наряду с гибридностью, становится проблема аудиального измерения письма Дюрас, как в прозе, так и в кинематографе. Ю.А. Маричик обращается к теории А. Мешоника, его определению поэмы как «способа рассказывания», «перепроизносимого»¹⁶ и предлагает читать тексты Дюрас не как «те, что дают увидеть», а как те, что дают услышать. В нашем исследовании предпринимается попытка рассмотрения речевых средств, активизирующих не столько аудиальное воображение читателя, сколько визуальное наряду с аудиальным, что является ядром кинематографичности, свойством аудио-визуально-словесного искусства.

О необходимости радикально «изменить угол зрения» при рассмотрении соотношения литературы и кинематографа (не только в применении к Дюрас) заявляет и Ж. Кледер. В своей монографии «Между литературой и кино: выборочные аналогии» он предлагает рассматривать литературу как медиум, изначально содержащий кинематографические элементы (*cinématographie interne*), как будто «предчувствовавший» появление кино и впоследствии активно освоивший его техники (монтаж, смена точек зрения и пр.) – вплоть до их неотличимости от «собственно литературных». Кледер настаивает на принципиальной необходимости рассматривать историю литературы вместе с историей кино, указывает на невозможность их разделения. Стоит, однако, отметить, что, говоря о «внутреннем кино», содержащемся в литературе, Кледер подразумевает почти исключительно словесную визуализацию образа, – синтетический характер кино, его особые отношения со словом ускользают от анализа. Тем не менее предложенное критиком перемещение акцента с

¹⁵ Маричик Ю.А. «Море черных чернил»: «текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. М., 2012. С. 54.

¹⁶ *Ibid.* С. 64.

автономного рассмотрения формальных особенностей текста на формы и модели его восприятия имеет ключевое значение и для нашей работы.

Научная новизна

Несмотря на востребованность интермедийного подхода в исследовании творчества Дюрас в последние десятилетия, недостаточно изученными представляются процессы синематизации прозы писательницы и литературизации ее кинематографа. Еще менее исследованным творчество Дюрас остается с точки зрения прагматического подхода – отсутствуют, насколько нам известно, исследования рефлексии процессов чтения в ее кинематографе, недостаточно внимания уделено механизмам создания эффекта литературности, оказываемого на зрителя, и положению читателя/зрителя в модели литературного чтения, представленной в творчестве Дюрас.

Научная новизна работы обусловлена также применением ряда нарратологических, эстетических и социологических понятий (*monstration, huis clos, non-lieu*) для более точного описания сложных художественных эффектов, создаваемых в произведениях Дюрас. Использование понятия «дрейф» (одного из становящихся терминов современной медиологии) с целью осмысления интермедийных взаимодействий в ее творчестве также представляет собой определенную новацию.

Актуальность исследования определяется необходимостью рассмотреть романное творчество Маргерит Дюрас в интермедийной перспективе, обусловленной общеэстетическим и историко-литературным контекстом, а также задачами ее личного эксперимента.

Цель работы – исследовать динамику интермедийного эксперимента Дюрас, рассмотрев его сквозь призму «письма» и отвечающего ему «чтения». Эти категории, ключевые для самой писательницы, имеют для нее отчетливо литературный исток, притом, что получают разное наполнение в разных медийных средах.

Задачи работы:

- 1) рассмотреть понятие литературности в интермедийной перспективе в его соотношении с понятием кинематографичности;
- 2) сформулировать критерии описания эффекта литературности и эффекта кинематографичности, релевантные для их реализации в пространстве

кинематографа и литературы соответственно;

- 3) исследовать процесс «синематизации» романной прозы Дюрас и «литературизации» ее фильмов в период с 1955 по 1976 годы, выявив литературные и кинематографические техники на уровне повествовательных, диалоговых и изобразительных стратегий;
- 4) определить способы реализации эффектов литературности и кинематографичности в поздних, остро экспериментальных текстах М. Дюрас (прозаических и кинематографических), где на первый план выходит рефлексия практик чтения и письма.

Предметом исследования избраны литературные и кинематографические техники, реализуемые Дюрас как в романых текстах, так и в кино.

Объект исследования – литературные тексты (романы, сценарии) и кинофильмы, созданные Маргерит Дюрас в период с 1950-х по 1980-е годы.

Материал исследования

«Интермедийный дрейф» запускается в творчестве Дюрас в 1955 году, с публикацией романа «Сквер», который затем адаптируется к театральной постановке. Вместе с этим начинается процесс «синематизации» ее прозы, а с конца 1960-х годов – «литературизации» ее экспериментальных работ в кино.

В первичный корпус исследования включены романы 1950-х – начала 1970-х годов: «Сквер» (1955), «Модерато кантабиле» (1958), «Летний вечер половина одиннадцатого» (1960), «Восхищение Лол-Валери Штайн»¹⁷ (1964), «Вице-консул» (1966), «Английская мята» (1967), «Разрушать, говорит она» (1969), «Любовь» (1972), а также ряд прозаических текстов конца 1970-1980-х годов: «Корабль ночь», «Кесария», «Отпечатки рук», триптих «Аврелия Штайнер» (1979), «Человек с Атлантики» (1982). В связи с ними анализируются кинематографические работы Дюрас 1960-1980-х годов: «Разрушать, говорит она» (1969), «Натали Гранже» (1972), «Женщина с Ганга» (1974), «Песня Индии» (1975), «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» (1976), «Грузовик» (1977), «Корабль ночь» (1978), «Кесария», «Отпечатки рук», диптих «Аврелия Штайнер» (1979), «Агата, или бесконечное чтение» (1981).

Во вторичный корпус входят сценарии к фильмам «Хиросима, любовь

¹⁷ В употреблении находятся также варианты перевода «Очарование Лол-Валери Штайн», «Зачарованная Лол-Валери Штайн», «Неповторимое обаяние Лол-Валери Штайн», «Похищение Лол-Валери Штайн», «Пробуждение Лол-Валери Штайн» и др.

моя», «Натали Гранже» и «Грузовик», сборники эссе и интервью М. Дюрас, опубликованные с начала 1970-х до 2016 года.

Теоретическая и методологическая база исследования

В работе мы опираемся на исследования категорий литературности (Р.О. Якобсон, А. Компаньон, Дж. Каллер, Т. Иглтон) и кинематографичности (Ю.М. Лотман, О.В. Аронсон, Р. Барт), современную теорию нарратива в литературе и в кино (В. Шмид, В. ван Верт, Д. Бордуэл, А. Годро, С. Чэтмэн, П. Верстратен), а также на обобщающие литературоведческие и киноведческие исследования, авторы которых затрагивают ключевые аспекты творчества М. Дюрас (Ж. Делёз, М. Шион, М.Б. Ямпольский, М. Бланшо, Ю. Кристева, Д. Ногез, Л. Хилл, М. Боргомано, Ж.-М. Клерк, Ж. Кледер, К. Бло-Лабаррер).

Практическое применение

Результаты исследования могут быть использованы в курсах лекций, спецкурсах и спецсеминарах по истории французской литературы и культуры XX века, а также в курсах семинаров, посвященных проблемам интермедийности и взаимодействия литературы и кинематографа.

Структура работы

Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы.

Положения, выносимые на защиту:

- в творчестве М. Дюрас 1950-1980-х годов развиваются два параллельных процесса – «синематизации» литературы и «литературизации» кинематографа;
- интермедийный эксперимент в творчестве Дюрас можно охарактеризовать как «интермедийный дрейф» и выделить в нем два этапа: первый – с середины 1950-х по середину 1970-х годов и второй – с середины 1970-х до начала 1980-х годов;
- на первом этапе Дюрас осуществляет эксперимент с повествовательными, диалоговыми и описательными формами, на втором для нее становится приоритетным рефлексивное исследование процессов «письма» и «чтения»;
- в рамках эксперимента с повествовательными формами создается «индийский цикл», состоящий из романов и кинофильмов, в которых фигурируют литературные по происхождению персонажи и сюжетные

- схемы; реализуется техника «голосов», приобретающая в романной прозе кинематографическую, а в фильмах литературную функцию;
- в рамках эксперимента с диалогом создаются романы и кино, в которых форма диалога доминирует, будучи по функции ощутимо различна: если в романах диалог формирует пространство некоммуникабельности и бездействия, то в фильмах диалоги коннотируют действие и по сути являются таковым;
 - в романских и сценарных текстах активизируется кинематографический (по происхождению) принцип сверхконкретности изображения, между тем как в кинематографических текстах, напротив, наблюдается тенденция к абстрагированию, уходу от конкретного изображения пространства;
 - в период с 1978 по 1982 годы происходят радикальные изменения в субъектной и нарративной структуре текстов Дюрас; в прозе она экспериментирует с графикой и иными средствами усиленной визуализации текста, в кино настойчиво разыгрывает практики литературного чтения;
 - для нового, парадоксального синтеза, к которому стремится Дюрас, недостаточно применять привычное уже обозначение «литературное кино»; ее поздние фильмы точнее было бы назвать *литературой-на-экране*.

Апробация

Основные положения диссертационного исследования отражены в четырех публикациях (три из них в журналах, рекомендованных ВАК), обсуждены на заседаниях кафедр общей теории словесности и истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ, а также представлены в рамках серии семинаров и международных круглых столов «К пониманию кинотекста» (филологический факультет МГУ, декабрь 2013 г., декабрь 2014 г., ноябрь 2015 г.; философский факультет МГУ, декабрь 2014 г.), на круглом столе «Беккет в кино» (филологический факультет МГУ, апрель 2016 г.), на семинаре «В поисках языка и идентичности» в рамках международного симпозиума «Наполеоновские мифы в мировой культуре» (ИМЛИ РАН, октябрь 2016 г.).

Основное содержание работы

Во **Введении** формулируются основные положения, цель и задачи исследования, определяются его актуальность и новизна, характеризуется предмет и материал исследования, его теоретические и методологические

основания, описывается структура диссертации.

Теоретическая глава обращается к категориям литературности и кинематографичности в интермедийном контексте.

В первом разделе главы – «Литературность и кинематографичность»: от формалистической перспективы к прагматической – кратко представлена история понятий «литературность» и «кинематографичность», обозначены проблемные точки в их определении в литературоведении: от формалистического подхода начала-середины XX века до медиологических определений, предлагавшихся в последние годы. В целом, изменение аналитической оптики, связанное с т.н. «прагматическим поворотом», подразумевало сдвиг от *теории формы* (поэтики) к *теории эстетического воздействия*, – от наблюдений над характеристиками художественной формы к наблюдению над дискурсивными практиками, связанными с продуцированием и восприятием художественных высказываний (с особым вниманием к их медийной специфике).

В контексте нашего исследования «литературность» понимается как сумма установок индивидуализированного восприятия, обусловленного бытованием литературного произведения как печатного текста, включая и его производство, и его восприятие (чтение). «Кинематографичность», в свою очередь, связывается с восприятием, обусловленным синтетическим характером кинотекста, его внутренним устройством (кадр, монтаж, переключение точки зрения, смена планов и т.д.), необходимостью одновременного восприятия изображения и звука (звучащей речи). При этом принципиальна трактовка «литературности» и «кинематографичности» как категорий исторически подвижных, тесно связанных с меняющимся медийно-эстетическим контекстом и потому не обладающих устойчивыми, неизменяемыми, сущностными свойствами.

Во втором разделе главы – «Кино как чтение» – рассматриваются признаки «литературности» и «кинематографичности», которые могут быть воспроизведены в отличных от «родного» творческих медиумах. За счет использования этих приемов, как мы предполагаем, может производиться эффект литературности и кинематографичности соответственно.

Процесс «интермедийного дрейфа» в творчестве Дюрас формирует ситуацию, в которой литературные и кинематографические элементы и приемы

взаимодействуют, создавая все новые пограничные, гибридные формы. «Кинематографичность» в литературных, прозаических текстах проявляется, в частности, в использовании монтажных техник, техник переключения точек зрения, смены планов, в использовании глаголов «видения» и в особом роде изобразительности (сверхконкретность изображения персонажей и пространства). Признаком «литературности» в кинематографических произведениях можно считать «словесное доминирование», способное принимать разнообразные формы; отказ от визуального воплощения персонажей и индивидуализации их голосов; сопротивление принципу «сверхконкретности» в организации художественного пространства; использование форм художественного времени и модальностей, не характерных для кино.

В третьем разделе главы – «Кино как письмо» – кратко представлены пограничные явления, которые возникают вследствие интермедийного движения-обмена между литературой и кино, такие как «кинороман» (*cinéroman*) и «литературное кино» (*cinéma littéraire*). Под «литературным кино» в данном случае понимаются кинематографические произведения, в которых ведущим становится эффект литературности, активно используются литературные техники.

Для Дюрас и литература, и кинематограф объединяются под знаком «письма» и становятся единым полем художественного эксперимента, направленного на исследование возможностей и границ двух медиумов. В рефлексии писательницы над литературным письмом последовательно разрабатываются две оппозиции: (1) письма и наррации, (2) слова письменного и звучащего, последнему из которых она придавала большее значение. Для Дюрас «писать не значит рассказывать истории. Это противоположный, обратный процесс <...> это значит рассказывать историю, которая развивается, движется посредством собственного отсутствия»¹⁸. С «отсутствием» она связывает молчание – одну из ведущих для ее поэтики категорий; молчание не так противопоставляется у нее слову (написанному или звучащему), как служит его продолжением: «Молчание - это слово, которое его создает»¹⁹. Эффект молчания воплотим в кино полнее и буквальнее, чем в литературе, и с этой точки зрения

¹⁸ Duras M. Godard J.-L. Dialogues. Paris, 2014. P.35.

¹⁹ Duras M. Godard J.-L. Dialogues. Paris, 2014. P.16.

ценность кино для Дюрас связывается с радикализацией литературных практик: «Кино вернуло слову его изначальное молчание»²⁰. Уже в конце жизни, как будто подводя итог своим экспериментальным поискам, она пишет: «Возможно, возникнет еще письмо, состоящее из «ненаписанного». Однажды это произойдет»²¹. «Ненаписанное», о котором говорит здесь Дюрас, существует в тексте как отсутствие, пропуск, пробел, нечто не сказанное и не выговариваемое словами. Это – предел художественной выразительности и предмет ее авторских амбиций и в литературном, и в театральном, и в кинематографическом творчестве.

В разделе *«Творчество Маргерит Дюрас в контексте интермедийных движений во Франции 1950-80-х годов»* рассматривается культурно-исторический контекст формирования и развития художественного эксперимента Маргерит Дюрас.

Художественный и интеллектуальный ландшафт послевоенной Франции определялся возникновением таких разных, но внутренне взаимосвязанных феноменов, как «новый роман», «новый театр», «новая волна» в кино, «новая критика», а также ориентированных на них изданий (*Cahiers du cinéma, Tel-Quel*) и издательств. Формы, с которыми работала Дюрас и которые она «переизобретала», подвергались влиянию со стороны экспериментов других писателей, драматургов и режиссеров; ее интермедийное движение соседствовало с аналогичными явлениями в современной ей художественной среде Франции. При этом важно отметить широту и многообразие предпринимаемого ею поиска: для французской театральной сцены Дюрас предлагала свободные адаптации пьес А.П. Чехова («Чайка»), У. Гибсона («Сотворившая чудо»), А. Стриндберга («Пляска смерти»), Д. Стори («Дом»), прозы Г. Джеймса («Зверь в чаше», «Письма Асперна», «Ученик» – в качестве сценария к экранизации режиссером Люком Бери); в кинокритических колонках она отзывалась на фильмы И. Бергмана, К.Т. Дрейера и В. Аллена и др. Однако собственный эксперимент Дюрас формировался и развивался именно во французской артистической среде. Наиболее показательны пересечения ее интермедийного эксперимента с поисками А. Роб-Грийе, Н. Саррот, С. Беккета,

²⁰ Duras M. Les yeux verts. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014. P.102.

²¹ Duras M. Ecrire. Paris, 1993. P.16.

Ж. Перека, Ж.-Л. Годара и Г. Дебора. С каждым из них Дюрас связывает параллельный эксперимент в литературе и кино (иногда также и в фотографии), попытки и «столкнуть» эти два медиума, и сблизить их.

Между тем на рубеже 1970-1980 годов происходит малозаметный поначалу технологический сдвиг, провоцирующий радикальное переосмысление взаимоотношений литературы и кино. Все более широкое распространение получают видеокассеты, и тем самым ставится под вопрос то отличие чтения книги от просмотра фильма, которое ранним теоретикам кино представлялось коренным и принципиальным: необходимость находиться в кинотеатре, легендарной и мифогенной *camera obscura* («la chambre noire»), больше не является условием киновосприятия. Все шире входит в быт «малый», «приватизированный» экран домашнего телевидения. Надо сказать, что Дюрас, активно публикуясь в прессе, телеэкраны обходила стороной (только однажды, в 1984 году, она снялась в литературной телепрограмме «Апостроф») и в целом декларировала острое неприятие как коммерческого кино, так и массового телевизионного производства. Все резче противопоставляя себя тому и другому, она говорила о непреодолимой «стене», отделяющей ее способ самовыражения от вновь образовавшейся «широкой аудитории», «первого зрителя». Для кинотворчества Дюрас этого периода характерны отказ уже не только от нарративности, но и от изобразительности кинематографического типа: на первый план в ее кинотворчестве выходит слово как предмет взглядывания и вслушивания. Предметом авторской рефлексии в поздних киноработах Дюрас становятся сложные когнитивные процессы, предполагающие рефлексии практик литературного чтения путем их «буквализации» (и тем самым «остранения») средствами кино.

Во второй главе ««Синематизация» романов и «литературизация» фильмов: творчество М. Дюрас в 1955-1976 годы» рассматриваются кинематографические техники в романной прозе Дюрас и литературные техники в ее кинематографе выбранного периода. Процесс «дрейфа» исследуется в трех аспектах: с точки зрения стратегий повествования, эксперимента с диалогом и техник визуализации описания в ее романах и фильмах.

В первом разделе главы – «Повествовательные стратегии» – объектом изучения становятся повествовательные стратегии, прежде всего, в романах и

фильмах т.н. «индийского цикла». Исходя из того, что «повествовательный текст складывается из двух текстов, текста нарратора и текста персонажей»²², мы на избранном нами материале рассматриваем последовательно – сначала второй, затем первый.

В характеристике ключевых персонажей цикла Дюрас делает ставку на многоголосие (гетероглоссию), что подробно рассматривается на примере романа «Вице-консул» и фильмов «Женщина с Ганга» и «Песня Индии», в которых используется сходная техника, определяемая нами как *«техника голосов»*. В романе она реализуется при помощи совмещения несобственно-прямой речи, внутреннего монолога и имитации диалога, что в целом создает монтажный эффект: резкая смена «голосов» подобна стремительной смене кадров и связанному с ней переключению точек зрения. В фильмическом пространстве эта же техника буквализируется: голоса материализуются, но звучат в отсутствие визуальной репрезентации персонажей, становясь тем самым единственно возможным для зрителя каналом их опознавания. Наряду с такими «голосами без тел» в повествовательной структуре фильмов присутствуют как их «обратные проекции» – «тела без голосов»: персонажи существуют на экране, но почти не произносят слов. Нередко они воплощают уже не существующих, мертвых героев, которые представлены на экране как живые, т.е. наделяются призрачной, фантомной, подчеркнуто деиндивидуализированной природой.

Текст повествователя в прозе и фильмах Дюрас характеризуется *удвоением нарративной структуры*. Сюжетные ситуации, события, относящиеся к прошлому и к настоящему, разворачиваются (например, в «Вице-консуле») одновременно, тем самым имитируется кинематографический принцип «настоящего времени» и кинематографический же эффект «присутствия». В фильмическом пространстве эффект удвоения нарративной структуры достигается несколько иначе – за счет асинхронии звука и изображения. Звучащее слово приобретает все большую автономию, перестает быть зависимым от изображения: событийность реализуется не в видимом, а в слышимом, и зритель, соответственно, все больше превращается в слушателя. Закадровое, чисто словесное присутствие героев то расширяется («Песня

²² Шмид В. Нарратология. М., 2003. С.188.

Индии»), то сокращается («Женщина с Ганга»), что ведет ко все более полному отторжению звука от изображения («Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте»). Такая структура фильмов способствует созданию «двух фильмов в одном» или, в определении самой Дюрас, «фильма голоса» и «фильма изображения», находящихся друг с другом в отношении контрапункта.

Эффект «расшатанного», «расколотого» нарратива поддерживается и при помощи введения *ненадежного нарратора*: этот прием впервые используется в романе «Английская мята», а позже – в фильме «Песня Индии». В «Английской мяте» одна и та же история рассказывается трижды с разных точек зрения: перед нами три рассказчика, каждый из которых может быть причастен к убийству и потому каждому из них мы не можем до конца доверять. Речь рассказчиков (записываемая ими на пленку в момент повествования и частично записанная на пленку в день преступления втайне от них) разворачивается в настоящем времени, проговаривается «сейчас», что производит кинематографический эффект. Выстраивание «полной», «истинной» картины произошедшего становится для читателя блужданием по лабиринту, выход из которого возможен исключительно его личными усилиями. В «Песне Индии» повествование доверяется голосам, звучащим за кадром, которые создают оппозицию персонажам, изображенным на экране (и лишенных, при этом, «голосов»), в результате чего вновь расшатывается уверенность зрителя в достоверности воспринимаемого им кинонарратива.

Таким образом, в «индийских» фильмах Дюрас эффект литературности кино создается не только посредством воплощения сюжетов, мотивов и персонажей, взятых из ее литературных текстов (хотя это важно и предполагает активизацию литературной памяти читателя), но посредством ощутимого сопротивления внутренним законам кинематографического медиума: привычное для кино доминирование визуального события замещается нарастающей влиятельностью события словесного, воплощаемого в закадровом тексте. В то же время в «индийской» прозе Дюрас на нарративном уровне активизируется несвойственный художественной прозе кинематографический принцип преобладания настоящего времени (все события, представленные на экране, воспринимаются как происходящие здесь и сейчас).

Наряду с разработкой повествовательных стратегий, в творчестве Дюрас в

период с 1955 по 1976 годы происходят изменения диалоговой формы, рассматриваемые *во втором разделе* главы – «Эксперименты с диалогом: романы-диалоги и «диалоговое» кино». Этот эксперимент, начатый в прозе Дюрас, продолжается в ее драматургических работах, затем в сценариях и выходит к своего рода кульминации в первом фильме, который она создает как режиссер – «Разрушать, говорит она» (1969). Ему предшествует работа над одноименным романом. Парадоксальным образом, он отмечен кинематографическими техниками в большей степени, чем фильм, где реализуются скорее литературные техники. Дальнейшее развитие эксперимента с диалогом мы наблюдаем в фильме «Натали Гранже» (1972), сценарий к которому будет опубликован год спустя.

В прозе Дюрас пространство текста начинает «заполняться разговором», который заменяет и вытесняет собой сюжет. В частности, текст романа «Сквер» представляет собой сплошной, делящийся диалог. В «Модерато кантабиле» диалог, не доминируя столь откровенно, меняет характер: становится прерывистым, насыщается паузами, промежутками молчания. В романе «Летний вечер, половина одиннадцатого» диалог, воплощенный в репликах персонажей, оттеняется их же «немым», воображаемым диалогом, разворачивающимся параллельно. Доминирование диалога как речевой формы в романах Дюрас позволяет ставить вопрос об их театральности (и это могло бы быть темой отдельного исследования), но для нас в данном случае важно разобраться в другом несомненном эффекте «гипердиалогичности». «Увязание» в диалоге в ранней прозе Дюрас довольно явно коннотирует неспособность персонажей к действию, выбору, принятию решений и реальному изменению мира. Испытывая острую потребность в подлинном диалоге, они на каждом шагу прибегают к десемантизированной речи, штампам, обезличенным фразам, что создает эффект делящейся коммуникативной неудачи, сюжетным аналогом которой оказываются нереализованность желаний и страстей, алкоголизм, бесцельные блуждания по городу. В романах, таким образом, с помощью диалога создается пространство «некоммуникабельности», (само)обреченности на бездействие. В фильмах, задуманных в разгар событий 1968 года, Дюрас также экспериментирует с диалогической формой, но за счет визуальных, звуковых эффектов и кинематографического эффекта присутствия тот же обыденный,

десемантизированный, никуда не ведущий разговор становится имплицитно драматическим – приобретает смысл прямого действия, насильственного с одной стороны, становящегося предметом сопротивления – с другой. Этот эффект рассматривается в диссертации на примере ключевой сцены игры в карты из фильма «Разрушать, говорит она». Функциональность диалоговой формы в творчестве Дюрас, таким образом, ощутимо расширяется. В связи с этим важно отметить явное нарастание «зрительной» образности (активного использования глаголов «видения») как обрамления диалогов в романах и сценариях.

Создание эффекта «литературности» в фильмах Дюрас и «кинематографичности» в романах связано и с конструированием художественного пространства – *в третьем разделе* главы «Пространственная изобразительность» рассматривается принцип сверхконкретности изображения, свойственный кино. Его интенсивное использование в романских («Разрушать, говорит она») и сценарных текстах («Натали Гранже») составляет выразительный контраст с нарочитым отказом от него в кинопроизведениях (одноименных фильмах и в фильме «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте»).

В романе «Разрушать, говорит она» все описания даны подчеркнуто короткими, эллиптическими, односоставными фразами, напоминающими читателю авторские ремарки или инструкции к постановке. Описания, включающие указания на цвет одежды героини или элементы декора интерьера, скорее имеют кинематографический характер, уточняющий, поясняющий, предельно конкретизирующий объект изображения и подчиняющий воображение читателя в отсутствие какого-либо сюжетного движения. Нераспространенный синтаксис сам по себе вовлекает читателя в парадоксальный процесс наблюдения «ничто», не-события, не-случившегося. Использование кинематографического принципа сверхконкретности в романе оттеняет по контрасту тот факт, что в одноименном фильме внешний облик персонажей и пространство представлены абстрагированным, как будто «условным» образом. На примере фильмов «Разрушать, говорит она» и «Натали Гранже» показано, как такая поэтика обеспечивает эффекты замкнутости («закрытых дверей», по Ж.-П. Сартру) и безместности («не-места», по М. Оже), важные в творчестве Дюрас в целом.

В фильме «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» (последнем из «индийского цикла») этот отказ воспроизводится в радикальной, вызывающей форме. Образы полуразрушенного дома, комнат, сада господствуют на экране, между тем как развитие сюжета передоверяется целиком закадровым голосам. Пространство, представленное на экране, оказывается в резком несоответствии с пространством, описываемым за кадром: со слов «закадрового» нарратора, события происходят в Индии, а зритель видит на экране дом во Франции. Такое противоречие создает эффект травматического воспоминания, шаткого, нарочито темного, «ирреального», как будто «спотыкающегося» об изображение. Визуализируемое пространство как будто сопротивляется усилиям «голосов» вспомнить – деталь могла бы скреплять прошлое с настоящим, но эта ее мнемоническая функция представлена под знаком ее отрицания. В кинематографе Дюрас последовательный отказ от конкретного и сверхконкретного изображения и тот факт, что зритель все больше слышит и вслушивается, чем видит и всматривается, можно интерпретировать как экспериментальный шаг навстречу «литературному воображению».

Новый этап «интермедийного дрейфа» в творчестве Дюрас конца 1970-х-начала 1980-х годов рассматривается **в третьей главе** «Письмо и чтение в трансмедийной перспективе: кинематограф М. Дюрас как «литература на экране» (1977 - 1982 гг.)». Он начинается в 1977 году созданием фильма «Грузовик». Принципиально ново здесь то, что на первый план выходит рефлексия процессов письма и чтения: именно эти базовые литературные практики становятся на новом этапе главным объектом художественного эксперимента Дюрас, а вместе с этим и причиной его «радикализации». Письмо понимается самой Дюрас как всеобъемлющая практика («Письмо включает в себя все, в том числе кино»²³).

В поздних экспериментальных лентах перед зрителем почти всегда – персонажи читающие. Чтение превращается в основное событие кинопроизведения. Предмет чтения не так важен (это могут быть книги, письма или картины), скорее важен сам процесс: медленный, неторопливый, вписывающийся в ритм фильма или, наоборот, создающий его, провоцирующий

²³ Цит. по кн.: Lamy S., Roy A. Marguerite Duras à Montréal. Éditions Spirale, 1981. P.45.

замедление движения ленты. Не только персонажи, но и зритель включен в процесс чтения, поэтому его можно назвать «зрителем-читателем», или зрителем, вынужденным самой ситуацией, создаваемой в фильмах, «переключать» воображение из кинематографического регистра в литературный или наоборот.

Усиленной рефлексии письма и чтения в кино Дюрас способствует уже отмеченное выше обстоятельство: с конца 70-х годов всё большее распространение получают «домашние» форматы видео, позволяющие зрителям вырваться из камеры обскуры кинотеатра, где невозможно было вернуться к тому или иному фрагменту кинотекста, или «пролистать» фильм, или сделать паузу («поднять голову», по выражению Барта). Теперь это различие постепенно стирается, позволяя зрителю обращаться с фильмом более свободно, как он уже привык обращаться с книгой. В этом видится одна из причин, по которым Дюрас радикализирует собственный кинематограф, настойчиво перенося в него «схемы» восприятия литературного текста.

Создание эффекта литературного чтения в кинематографе в этот период происходит при помощи эксперимента с условным наклоном в кино и созданием «потенциального» текста; не менее важен эксперимент с субъектной структурой текстов – с реализацией в них авторской функции, с новыми приемами изобразительности (в режиме «аттракциона») и новыми способами внедрения в кинотекст «молчания».

Перечисленные техники последовательно работают на увеличение дистанции между зрителем и фильмом, снижая «эффект реальности» и формируя специфически двойственную позицию «отказа от суждения о реальности происходящего», которую современная когнитивистика считает определяющей для восприятия литературного текста. Таким образом, кино для Дюрас становится полем для раскрытия, представления и рассмотрения структур литературного опыта.

В данной главе эти приемы рассмотрены на материале прозаических текстов, созданных Дюрас в 1978-1982 годах («Корабль Ночь», «Отпечатки рук», «Кесария», «Аврелия Штайнер», «Агата»), и одноименных фильмов.

В фильме «Грузовик» и в литературном сценарии к этому фильму, которые рассматриваются в *первом разделе* главы – «Повествование в условном

наклонении», процесс чтения и письма на экране впервые представлен эксплицитно и на первом плане, что делает это произведение поворотным пунктом в фильмографии Дюрас. На экране появляется сам автор – Маргерит Дюрас – в сопровождении собеседника (Ж. Депардьё). Их диалог происходит в затемненном пространстве, подобном театральной сцене, со световым фокусом на говорящих. В руках у героев сценарий фильма, и обсуждают они именно его, производя «текст» в присутствии зрителя, т.е. воссоздавая в устном диалоге процесс письма.

«Грузовик» представляет собой фильм-метатекст, открывающий зрителю собственное становление, эволюцию замысла и черновика как пошаговый процесс, развертывающийся в настоящем времени. Как и в уже рассмотренных выше фильмах Дюрас, происходит удвоение нарратива: налицо собственно сценарий и обсуждение сценария; голос автора звучит за кадром, и сам автор присутствует в кадре. Персонажи, напротив, не получают ни визуального, ни даже звукового воплощения: за счет демонстративного отказа от визуальной репрезентативности рассказ истории осуществляется почти полностью вербальными средствами.

Изображение условного наклонения на визуальном уровне с трудом реализуемо (для кино более органичен индикатив), но в данном случае именно условное наклонение обильно представлено и в тексте сценария, который читается в кадре, и в речи (диалоге) собеседников. Кроме того, сама ситуация изображения процесса письма, акта его становления, предполагает ирреальный модус изложения событий – как некоторой потенции, чего-то способного осуществиться или осуществляемого под знаком «как будто».

Во втором разделе главы – «Метаморфозы субъекта» – рассматривается создание эффекта литературности в субъектной структуре текстов. Находясь под явным влиянием теории автора 1950-1960-х годов, Дюрас в позднем творчестве стремится подчинить художественное пространство фигуре автора, соединяя в одном – собственном – лице множество функций (писателя, сценариста, режиссера, чтеца). В поздних литературных и кинематографических работах она максимально сближает литературную основу и кинематографическое воплощение текста, принципиально не внося никаких изменений в исходный словесный текст. Он почти «механически» переносится в пространство фильма и

озвучивается (в большинстве случаев) голосом самой писательницы-режиссера.

Таким образом происходит расщепление авторской инстанции и, вместе с этим, стирание привычной для кинематографа «индивидуальности» персонажей (отсутствует и их визуальное воплощение, и их собственный голос), что производит сдвиг в восприятии фильмов в сторону «литературной» модели, предполагающей домысливание и достраивание визуального и аудиального облика персонажей читателем.

В третьем разделе – «Изобразительность в новых контекстах» – проблематизируется восприятие ненарративных элементов текста, участвующих в создании пространства чтения в фильмах Дюрас и ее же литературных произведениях.

Понятие *monstration* было введено А. Годро с целью определения визуальных форм в кинематографе, ближайших к развернутому описанию как речевой форме в литературном тексте. В поздних лентах Дюрас этот феномен представлен как никогда широко, зачастую «монстрация» занимает практически весь хронометраж фильма. Изображаемое пространство начинает «читаться» как лирический текст, построенный на переживании.

Вместе с утратой нарративности на изобразительном уровне нарративные связи распадаются и на звуковом уровне: перед нами больше не связная история, а скорее ее фрагменты, отдельные элементы воспоминаний и переживания. Пересмотру подвергается и диалоговая форма: в «Корабле Ночи» (1978) большая часть текста представляет собой диалог анонимных персонажей, озвученный авторским голосом; в «Агате, или бесконечном чтении» (1981) диалог опосредован и больше напоминает два слабо связанных друг с другом монолога.

Перед нами странное кино, где авторский голос и авторское присутствие становится ведущим, а изображение, представленное на экране, больше не репрезентирует историю (сюжет) и персонажей, предлагая лишь малоподвижные, почти фотографические кадры с пейзажами и городскими ландшафтами. Вместо того, чтобы следить за развитием сюжета на экране, зритель должен всматриваться, медленно и последовательно, в статичное изображение, воображать и домысливать персонажей и их действия, опираясь на закадровый текст, озвученный голосом автора, что гораздо больше отвечает модели «литературного чтения», чем киносмотрения.

Одновременно с этим в литературных текстах, служащих литературной основой для рассматриваемых нами фильмов, Дюрас как никогда ранее активно экспериментирует со способами визуализации текста, т.е. с его графическим оформлением. Так, «Корабль Ночь» сочетает текст, поданный прямым и курсивным шрифтом, фразы в нем разрываются пробелами и отточиями, множатся пустые пространства между строками, всякий раз сигнализируя о необходимости остановки, паузы, усиливая эффект фрагментарности речи – подобным образом активизируется визуальное воображение читателя.

В четвертом разделе «Молчание как литературная техника» исследуется феномен молчания как литературная и кинематографическая техника в поздних текстах Маргерит Дюрас. Для осмысления феномена молчания в литературных текстах важно определение «лакун»/разрывов, предложенное В. Изером: «Везде, где сегменты текста внезапно сталкиваются друг с другом, образуются пробелы (лакуны), прерывающие ожидаемую упорядоченность текста». При этом сами по себе эти лакуны не поддаются описанию, представляют собой «ничто», однако «из этих «ничто» происходит важный импульс для читателя в его стремлении «достроить» текст собственными силами»²⁴. В применении к эстетике и поэтике Дюрас, впрочем, актуально понятие лакуны и в более узком и прямом смысле – как разрыв речевого потока, пустота звукового ряда, т.е. буквальное отсутствие, устранение, вытеснение слов. Литература к такого рода авангардистскому насилию мало расположена: художественный текст строится на умолчаниях, но буквально понятые формы молчания впускает в себя неохотно. Между тем в прозе Дюрас они встречаются часто – и в ранней (резкие «обрывы связи», – например, когда разговор персонажей внезапно прерывается описанием городского шума), и в поздней (физически зримое пространство «пробелов», пустота чистых страниц). Крайние формы эксперимент с молчанием принимает в ее кинематографе, где мы сталкиваемся сначала со вспышками «черных кадров», а затем – с дрящим отсутствием звука и слова, вызывающим свидетельством полного отказа от репрезентации. Молчание для Дюрас – это возможность для ненаписанного и несказанного весомо явить себя адресату, парадоксальный вызов или призыв к соучастию.

²⁴ Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie aesthetischer Wirkung. Muenchen, 1976. P.302.

В **Заключении** представлены итоги исследования.

Художественный эксперимент Дюрас проходит под знаком «интермедийного дрейфа», обновления и освоения новых медийных пространств: писатель-романист, драматург, сценарист, – в качестве режиссера она продолжает разработку двух литературных категорий: чтения и письма, заостренных, проблематизированных в кинематографическом медиуме. Работа с кинематографом для Дюрас становится экспериментом, ставящим вопрос о границах медиумов, как кинематографического, так и литературного.

В 1955-1976 годах, работая с романной прозой, она предпринимает попытки «моделирования» читательского воображения и его расширения. В прозе она последовательно внедряет кинематографические техники, способствующие как визуализации образов, так и их аудиализации, как будто сознательно направляя воображение читателя (управляя им), побуждая совместить в нем несколько режимов восприятия при чтении книги. Аналогичный процесс происходит и в ее кинематографе: экспериментальные приемы вынуждают зрителя отказаться от привычных моделей смотрения и больше вслушиваться в звучащую речь, как будто возвращаясь к чтению книги, но уже в кинотеатре. Необходимость «включения» литературного воображения в кино производит на зрителя эффект диссонанса, способствует созданию напряжения и дискомфорта, что толкает зрителя к последовательной рефлексии режимов чтения и смотрения.

В 1977-1982 годах, наряду с воспроизведением уже ранее опробованных техник, Дюрас использует новые, радикальные. Зритель приглашен к «соучастию» в создании текста, к наблюдению за самим процессом письма: перед ним – лабиринт возможностей, представленный в акте письма, становление текста в условном наклонении. Соотнося друг с другом разные режимы восприятия текста (чтение печатного текста на экране, считывание звучащей речи, всматривание-вчитывание в статичные, почти неподвижные изображения), зритель вынужденно дрейфует между зрительской и читательской ролью, все время сталкивается с необходимостью воспринимать кинотекст по литературным правилам, из «темноты», «тишины», глубокой приватности индивидуального «умозрения».

Поздняя проза Дюрас подчинена активной работе с графическим обликом

текста, попыткам направлять и моделировать визуализацию образов в воображении читателя. Она пестрит пробелами, пустыми строками, прерванными фразами, отсутствующими знаками препинания. Графически воспроизведенные «лакуны» или монтажные швы приглашают к рефлексии, переосмыслению чтения и как технологии, и как интерпретативной практики.

Эксперимент Дюрас с возможностями слова в разномедийных контекстах, с разностью эффектов, производимых по ходу взаимодействия словесного, визуального и аудиального, приводит ее в конце 1970-х-1980-х годов к созданию «литературы-на-экране», побуждает сделать ставку на зрителя-читателя, наделенного развитым литературным воображением, но готового добровольно отказаться от большинства ценностей и норм, которыми проникнута и организована литературная поэтика.

Художественный эксперимент Дюрас остро индивидуален и вместе с тем типичен, поскольку вписывается в контекст интермедийных движений, развивающих творческие инсайты французского неоаванграда – «новых романистов», представителей «нового театра» и «новой волны». Перспективой дальнейшего исследования представляется расширенное рассмотрение взаимодействий, взаимосвязей и взаимовлияний, которые образуются в этой среде, т.е. кинопоэтики французского романа в интермедийном контексте.

Публикации

- 1. «Агата, или бесконечное чтение» Маргерит Дюрас: к проблеме литературности в кино // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2016. №1. С.212-220.**
- 2. Визуальность как вызов // Новое литературное обозрение. 2015. №132. С.437-441.**
- 3. Подлинность памяти сопротивляется слову: город как субъект в творчестве Маргерит Дюрас// Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2015. №1. С.156-163.**
4. Проблема трансмедийного перевода: категория разрушения в творчестве М. Дюрас // Лингвистические аспекты совершенствования современной системы высшего профессионального образования. Омск, 2015. С. 300-305.

Шулятьева Дина Владимировна
Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов:
динамика интермедийного эксперимента
Формат 60×90/16 Тираж 100 экз.
Подписано в печать 07.03.2017 Заказ № 519
Типография ООО «Генезис» 8 (495) 246-12-21
119571, г. Москва, пр-т Вернадского, 86