

ОТЗЫВ НА ДИССЕРТАЦИЮ Д.В. ШУЛЯТЬЕВОЙ,

ПРЕДСТАВЛЕННУЮ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ
СТЕПЕНИ КАНДИДАТА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

**Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980 годов:
Динамика интермедийного эксперимента**

Если бы отзывам оппонентов, было принято давать заглавия, я бы назвала свой «Внимательное чтение внимательного прочтения». Термин *close reading*, который на русский язык обычно так переводится, родился во времена, когда он практиковался применительно к текстам и классического, и совсем современного повествования. За прошедшие с той поры годы материя современной прозы (да и кинопродукции) едва ли не вся вошла в зону, где для ее интерпретации обязательно требуется самое внимательное чтение, вглядывание в каждое словосочетание, в каждый, вроде бы, самый банальный кадр.

Предмет предложенной сегодня диссертации – именно такая, словесная и визуальная, материя. При чем, это относится не только к книгам и фильмам Маргерит Дюрас, но и к писателям, режиссерам, с кем она в диссертации сопоставляется.

Диссертант дает этому художественному материалу вполне адекватную характеристику, опираясь на критические пояснения – «писать вовсе не значит рассказывать», «история движется посредством собственного отсутствия», или «высказывание, в котором разрушена логика, чей смысл то и дело меняется», или «молчание один из аспектов поэтики», и т.п. Ален Роб-Грийе посвятил несколько страниц своей недавней программной книги художественному феномену «отсутствия», «пустоты», «провала», «зияния» в движении сюжета или в описания ситуации. В пример приводил, в частности, тексты Дюрас.

Собственно, Маргарит Дюра, как и многие ее современники,

совершают акт внимательного чтения применительно к жизненному фрагменту. Вспомним «Золотые плоды» Натали Саррот, где воспроизводится обсуждение в литературных гостиных романа, который никто целиком не читал, а многие и в руках не держали. Вспомним описание комнаты, которым открывается роман Алена Роб-Грийе. «На полированном дереве стола пылью обозначены места, где какое-то время – несколько часов, дней, минут, недель – находились куда-то потом переставленные вещи: их контуры еще отчетливо рисуются на поверхности стола, круг, квадрат, прямоугольник...» Вспомним тягостное возвращение памятью к трагическим сценам войны в романе Армана Лану, писателя совсем иных эстетических предпочтений: такая же медлительная, тягучая -- как при опасном ожидании – цепочка гнетущих кадров прошедшего.

Убежденность, что жизненные ситуации должны быть прочитаны художником, так сказать, не с высоты птичьего полета, а пристально, вдумчиво, без намерения их объяснять, но с желанием хотя бы самому их получше понять – это, конечно, тенденция современного искусства. Из повествования исчезают традиционные персонажи и сюжет как двигатель событий.

Диссертанту предстояло читать то, что было своеобразно, с сильной дозой субъективизма, и с полным допуском «иного взгляда» на те же самые детали, прочитано Маргерит Дюрас. И надо сказать, что с этим диссертант справился блестяще. Д. Шулятьева предложила такие новаторские, научно обоснованные решения для интерпретации текста во всех его проявлениях (текст романа, сценарий по тексту романа, фильм по данному сценарию или в какой-то иной последовательности, следуя за выбором Маргерит Дюрас), что ее критическое чтение – и с бумажных носителей, и с экрана – действительно серьезный вклад в гуманитарную область знаний, в систему научного инструментария и литературоведа, и искусствоведа. Такие разделы

как «Повествовательная стратегия», «Эксперименты с диалогом» – большая научная удача.

Заслуживает высокой оценки и глава, где идет аналитическое сопоставление произведений Маргерит Дюрас с произведениями Алена Роб-Грийе, Беккета, Раймона Кено. Жана Кейроля, Жоржа Перека, и ее режиссерско-сценической практики с опытами Ж-Л Годара, Трюффо, Бертолуччи, Антониони, Пазолини (Глава «Творчество Маргерит Дюрас в интермедийном движении 50-80-х годов»).

Единственное, что на этих страницах не очень корректно, это после упоминания имени Сартра уточнять, что Дюрас тоже пользуется ситуацией *huis clos*. Все-таки коннотация сартровской пьесы «*Huis clos*» слишком хорошо известна, к замкнутому пространству у Дюрас она отношения не имеет.

Да и имя Артюра Адамова, пожалуй, меньше подходит для сближения с пьесами Маргерит Дюрас, чем имя Жана Жене, тем более что оно вскоре возникает, как вполне родственное поискам Дюрас.

Теоретическая глава --- «Категории литературности и кинематографичности в интермедийном контексте» -- предваряющая конкретный анализ текстов и кинолент, составляет неплохой фундамент, позволяющий подняться над эмпирикой. В этой сфере, стоит отметить, может быть, некоторые внутренние противоречия.

Первое – это понимание столь важного термина как **narration**. Надо сказать, что даже у теоретиков нарратологии это понятие обретает разные оттенки, порой противоречащие друг другу. Непоследовательность, связанная с быстрой трансформацией повествовательности, наблюдается даже в пределах текстов одного ученого. Так, Жерар Женетт, конечно, изначально соотносит **narration** с актом рассказывания, сообщения о происходящем, т.е с информацией. Но когда, в своем фундаментальном труде «Фигуры речи» (*Les Figures v.1-3*) он сопоставляет **narration** и **description** (рассказывание и описание), он анализирует трансформацию,

констатируя, что **description** начинает занимать все пространство, оттесняя **narration**. И сейчас многие теоретики употребляют оба (противостоявших ранее радикально) понятия как взаимозаменяемые, противопоставляя им фабулу и сюжет, которых в современной прозе иногда и вовсе нет. Событие, история теперь тоже передаются через различные форматы описания, а не рассказывания.

У Маргерит Дюрас – не всегда, но часто – такое смещение тоже в определениях есть. Так, отказываясь включать в Собрание сочинений новеллу «Листья», она мотивировала свое нежелание, тем, что там «пространство повествования оттеснено на второй план из-за стремления дать информацию о конкретном месте и времени действия» (Приведено в первом томе плеядовского собрания сочинений). Совершенно ясно, что информацию (по прежней терминологии) дает именно **narration**; а Дюрас, сожалея, что «пространство нарративности» («**dimension narrative**») вытеснено информацией, подразумевает под **narration** нечто противоположное.

Сходную мотивировку находим и при ее критике практики кино: «кино убивает книгу», « диалог грозит съесть без остатка повествование» (**manger la narration**). В кино-экспериментах последних лет Маргерит Дюрас стремится усилить **narration** как она это понимает – без сюжета, без конкретики, без истории.

Поэтому, когда в диссертации говорится о «решительном уходе Дюрас от репрезентации в сторону ненарративного кино» (стр. 58), то обозначен путь, который сама Дюрас считает движением именно к нарративности. «Поздние, программно-ненарративные фильмы Дюрас» (стр. 96), «отказ от описания последовательности действий» -- это -- в терминологии диссертанта – путь к **а-нарративности**» (стр. 99), а согласно Дюрас, – именно к нарративности. Этот противоречивый момент использования термина диссертант должен был бы учесть. Можно было бы выбрать какую

интерпретацию понятия он сам считает наиболее близкой своему критическому языку, и этой интерпретации везде придерживаться, оговаривая те моменты, где это понятие отклоняется от очерченных границ. Пока же получается, что характеризуя нарратив Маргерит Дюрас, Д. Шулятьева имеет в виду иное его толкование, чем сама писательница в определенный момент творчества. Если читатель диссертации знаком с этими суждениями Маргерит Дюрас, определения диссертанта его удивят.

Что касается термина *écriture*, то поскольку Маргерит Дюрас использует (поясняя оттенки смысла) дополнительно такие корреляции, как *écriture courante* и *écriture brève*, диссертанту можно было бы пойти за ней вслед и тем самым расширить сферу, подвластную разным вариациям *écriture*.

Если диссертант (стр. 23) вводит термин *littérarité*, его придется соотнести с *littéralité*: они появились одновременно, но значения не совпадающие. И, мне кажется, ни то, ни другое не характеризуют «литературу как медиум» (стр.23), у них иные оттенки смысла.

Еще один момент, который обнаруживает противоречивость, это акцентируемое суждение, согласно которому, «словесный текст препятствует, мешает фильму». Диссертант развивает эту мысль, брошенную Годаром, говорит о «конфликте с литературой», о стремлении режиссеров «освободиться от литературы». Получается, что путь к фильму лежит через максимальное преодоление литературности. Далее эта интонация уходит, и до самого финала диссертант исследует многоаспектное взаимодействие литературного текста с визуальным рядом. Ограничения, прозвучавшие в начале главы Второй, поэтому постепенно забываются, но поскольку они находятся в теоретической части Диссертации, то этот пассаж желательно было бы отредактировать иначе.

Употребляемые соотношения -- «**столкновение** звука и образа», «**разделение** звука и визуального» (стр. 76); «**контрапункт** звука и образа»; «**конфронтация** звука и образа»; «столкновение звука и картинки»; «**зазор**

между звуком и изображением», -- имеют, очевидно, несколько разные оттенки, но они не всегда обозначены.

Можно согласиться, что Маргерит Дюрас далека от коммерческого кино, но вот с мейнстримом, по-моему, у нее связи есть, особенно на последнем этапе, когда ее слава вошла в зенит.

Различие обстановки при просмотре фильма и при чтении книги, которое констатируется на стр 28-30 («Если чтение книги в современной его форме, является действием индивидуальным, то процесс просмотра фильма представляет собой, в большинстве случаев, коллективный акт» , - «принудительно-коллективная форма») , конечно, не абсолютно, т.к. уже давно смотреть фильм можно на дисках, потом на note-book, что в конце концов, диссертант и оговаривает (на стр. 57 и 166): «Возникновение нового режима распространения фильмов» сблизил «статус зрителя с читательским». Но тогда «различие» на стр. 28-30 естественнее было бы снять.

Пожалуй, и состояние читательского-зрительского «ожидания» («Эффект, специфический для кино - эффект «ожидания персонажа», стр.88; или «Такое ожидание вызвано именно принципами функционирования фильма, в отличие от литературного текста») в реальности не так явственно отличается. Ведь suspense – термин, давно используемый в критических анализах литературных текстов. И следовало бы добавить, что у Маргерит Дюрас (даже в ее текстах, где событие связано с преступлением), внимание приковано не к разгадке «кто?», а к разгадке «почему?» -- т.е разворачивается психологический детектив.

Детективный поиск перенесен с внешних деталей на «детализмы», запутанные тропинки, где мучительно блуждает мысль. Симптоматично, что увлекшись кино, Дюрас уточняла: переводя на язык кино свои тексты, она хочет лучше понять, что же ею реально выражено: отдельная деталь или взгляд героя, выхваченный объективом, может дать подсказку, «которую не вычитаешь в книге» -- явное стремление углубиться

в психологию. Это стремление не оставляло ее и при работе над детективными сюжетами. И чем дольше длится работа над текстом, тем меньше оставляет писательница «привязок» к факту преступления, уводя внимание читателя/зрителя к загадке, не имеющей никакого отношения ни к уликам, ни к осмотру места преступления. Работа над сюжетом, связанным с преступлением 1949 года, продолжалась до 1989 года, года смерти исполнительницы главной роли – Мадлен Рено. Маргерит Дюрас все время вносила изменения, направление которых – отвлечь внимание от самого факта преступления, «расширить сферу воспоминаний и предположений», создать некую «активную абстракцию» игры воображения. Читателя-зрителя заставляют погрузиться в глубины внутреннего мира свершившей убийство, и самому начать предполагать, какие оттенки постоянной неудовлетворенности, какие страхи могли вести к дикому, необъяснимому поступку. Вслед за следователем читатель-зритель мог бы сказать: «Я ищу кто она, эта женщина? Почему она призналась? Она не объясняет своих мотивов. **Я ищу вместо нее**». Таким образом, ожидание, поиск, **suspense**, вполне присущ и литературному, и кинематографическому произведению: главное для Дюрас, что это всегда поиск психологического подтекста, а не событийной логики. "Самое интересное, -- произносит Дюрас, - то, что происходит внутри тебя самой, но не может обрести нарративного выражения".

Что действительно резко различно при чтении и при просмотре – это возможность *увидеть* на экране несколько фигур или предметов *одновременно*, а *читать* описания таких фигур-предметов можно только последовательно. Кстати, Клод Симон полагал, что и сам процесс создания литературного произведения (автор вспоминает, заново выстраивает давние события) сродни фильму: в памяти кадры поднимаются на поверхность сразу, вместе, а «укладывать» их на страницу приходится последовательно. Клоду Симону казалось, что он, избирая особый тип повествования, максимально приближает текст к экрану. Хотя эффекта фильма его тексты

все равно не производят. Скорее старание автора ввести ТАКОЙ закон кино в литературный текст, грозит тексту гибелью. Упорное желание расположить на странице все одновременно вспыхнувшие воспоминания, дробя каждый эпизод на мелкие фрагменты, хаотически перемешивая их, создавало в ряде случаев искусственные коллажи, не производившие эмоционального впечатления.

Для трактовки эстетических поисков Маргерит Дюрас очень существенно учитывать постоянное внутреннее смятение, ее колебания, сомнения. Наиболее характерное произведение подобного плана «Разрушать, говорит она» (1969). Диссертант справедливо уделяет его анализу много внимания, но недостаточно подчеркнуто, что оно все выстроено на сомнениях, на ответах, которые противоречат друг другу; причем такое соотношение характерно для большинства произведений писательницы. Состояние быть «чужым для самого себя» (*étranger à soi-même*) обычное для многих героев Маргерит Дюрас. Когда диссертант подчеркивает, что заглавие звучит как «лозунг», «императив», «приказ» (Разрушать!) -- не учитывается тончайший оттенок заглавия: так **«говорит она»**. А верно ли это, не ошибается ли «она», может ли разрушение принести благо – это остается в зоне сомнений и к финалу книги. Поэтому постепенно диссертант прибегает к иным лексическим единицам – «непонимание», «отсутствие коммуникации», «сомнение», «самоанализ».

Диссертантом, в целом, может быть, недостаточно подчеркнута интонация внутреннего сомнения, которая присутствует почти в каждом произведении писательницы.

Впрочем, поскольку главной задачей был все-таки анализ интермедийной сущности творчества Маргерит Дюрас, надо проявить снисходительность к некоторым моментам невнимания к тексту. Считая своей основной целью анализ движения к фильму, Д.Шулятьева игнорирует значимую для Маргерит Дюрас игру слов и значений. Это относится во-первых, к заглавию одного из романов, где действует Лол Валери Штайн

(Ravissement de...). Словарное значение многозначное – похищение, восхищение, вознесение на небо (религ.). Почти все, кто касался этой книги, пытались пояснить – исходя из «внимательного» прочтения романа -- почему они предпочитают тот или иной вариант. В томе нашей академической истории литературы принято заглавие «Зачарованная Лол...»; появлялось "Пробуждение Лол..."; я сохранила для главы своей монографии вариант "Зачарованная..". Предпочтение, отданное диссертантом варианту «Восхищение Лол Валери Штайн» не совсем убедительно: полностью исчезает оттенок нервного заболевания героини, а это не проходная деталь, недаром Лакан высоко оценил «профессиональные описания клинических симптомов безумия». Да и появление вскоре литературоведческого эссе «Ravissement de la parole», посвященного Маргерит Дюрас почти, одновременно с книгой «Маргерит Дюрас или изнанка безумия» (2005) приносит дополнительные аргументы. Конечно, исследователь всегда имеет право дать свое толкование, но тогда ожидаешь пояснения свершенного выбора. Еще более равнодушно отнеслась Д.Шулятьева к заглавию романа «L'amante anglaise», построенному на сложнейшей игре звучания: это и «Английская любовница», и «Английская мята» (la menthe); и «Мята, растущая на глиняной почве» (La menthe en glaise). Последнее -- символическая аллюзия: человек, не умеющий вытащить себя из трясины жизненных неурядиц. Интерпретации заглавий текстов Маргерит рас уделяли внимание многие критики и даже философы. Ж.Лакан, например, разъяснял, что значит для него Lol: у него получалось, что это женщина-антагонист даме, которая звалась бы self-made woman. Кстати, по ходу диссертации многие названия произведений приводятся только в переводе, без подтверждения оригиналом, что не на пользу изложению.

Формат моих замечаний по тексту диссертации подразумевает, что это глубокое научное исследование, в котором есть спорные или недостаточно развернутые аргументы. Никаких сомнений, что обсуждаемая сегодня диссертация действительно, серьезнейшая научно-квалификационная

работа у меня нет. Оригинальные решения и разработки, предложенные Д.В. Шулятьевой, проложат путь для других исследователей, которым придется выходить в сферу современной литературы, кинематографа или театра.

Автореферат и опубликованные автором работы с достаточной полнотой отражают содержание диссертации.

Диссертационное исследование «Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов: динамика интермедийного эксперимента» соответствует паспорту специальности 10.01.03 - литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература), отвечает требованиям пунктов 9, 10 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 г. В работе содержится решение проблем, имеющих существенное значение для современной филологии, а ее автор Шулятьева Дина Владимировна вполне заслуживает присуждения ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.03 - литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература).

Официальный оппонент

Доктор филологических наук
Главный научный сотрудник
Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН
Балашова Тамара Владимировна
121069 Москва, ул. Поварская, 25а
Телефон: (495) 690-50-30
E-mail: tantabalach@mail.ru

24.04.2017 г.

 / Т.В. Балашова /


Сведения об официальном оппоненте

Фамилия, имя, отчество	Балашова Тамара Владимировна
Ученая степень	Доктор филологических наук
Должность	Главный научный сотрудник
Организация	Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени
Почтовый адрес, телефон, электронный адрес	121069, Москва, улица Поварская, 25а, 8 (495) 690-50-30, tantabalach@mail.ru
Публикации	1) Балашова Т.В. Монологическое повествование от Марселя Пруста к «новому роману». [Монография]. М.: ИМЛИ, 2016. 2) Балашова Т.В. «Мы с вами сообщники»: творческое содружество Андре Мальро и Марка Шагала // Голоса воображаемого музея Андре Мальро. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016. С.341-351. 3) Балашова Т.В. «Он всегда ощущал, где эта грань...». Пабло Пикассо и живопись XX века в эстетической системе Андре Мальро // Пикассо сегодня. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С.283-303. 4) Балашова Т.В. Между традицией и экспериментом (Опыт Андре Мальро – писателя и министра) // Вопросы литературы. 2013. № 5. С.267-285. 5) Балашова Т.В. «Социалистическая идея погубит себя, если откажется защищать человеческое достоинство» (прогулка по двум выставкам архивных документов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013. №7-2 (25). С.26-30.