

## ОТЗЫВ

на автореферат диссертации Шулятьевой Дины Владимировны на тему  
**«Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов: динамика  
интермедийного эксперимента»**,  
представленной на соискание ученой степени кандидата филологических  
наук по специальности 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литература)

Тема рецензируемого автореферата представляется в высшей степени своевременной. Сегодня мы существуем в мире, где изображение и слово давно нашли друг друга. Но кажется, что даже и не искали. Вещи прочно стоят на своих местах, абстрактные понятия обрели конкретность, а отдельные предметы повседневного обихода получили значение символов. Пытаясь приручить с помощью словесного языка и языка изображений, сочетающихся по принципу дополнительности, дикую и опасную повседневность, борясь с переименованием того, что давно уже вроде бы утратило смысл, мы стремительно движемся к тому, что культуролог Хейзинга назвал «Новым Средневековьем». Потому что человеческий взгляд, человеческое измерение бытия привели весь мир в такой неумолимый беспорядок, что хочется вернуться то ли к античному Логосу, то ли к Евангельскому «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и слово было Бог». Возможно ли это в принципе, и если да, то где искать пути возвращения к гармоническому союзу изображения и слова? Именно этим и занята Дина Владимировна Шулятьева, анализируя работы выдающегося французского романиста и режиссёра Маргерит Дюрас, в которых намечены пути, - хотя и парадоксальные, - взаимопроникновения кино и литературы, создающие новое качество самого этого союза.

Нельзя сказать, чтобы фигура Маргерит Дюрас, её книги и фильмы, оставалась совсем в тени современных изысканий относительно многообразных связей кино и литературы, и автор даёт максимально полный обзор исследовательских работ по данной проблематике на нескольких языках. Но выбранный ракурс обещает новую постановку самой проблемы. В

исследовательской литературе ещё с авангарда 20-х годов естественно преодолевать «литературоцентризм» ради «киноцентризма», полагая, что таким образом проблема решается, и все остальные примеры принципиально другого толка, накопленные с того времени бума кинотеории (о некоторых из них скажем ниже) могут быть отнесены к разряду исключений, подтверждающих правило. Однако автор пишет в автореферате, и трудно его в этом не поддержать: *«Структура создаваемых (Маргерит Дюрас-А.Ш.) кинотекстов соответствует особенностям литературного, а не кинематографического восприятия, вступая в более или менее выраженный конфликт с принципами кинематографичности».*

Значит ли это, как считает автор, хотя нигде об этом прямо не говорит, что определённый путь отношений между литературой и кино уже пройден, и надо, так сказать, поворачивать назад, к изначально более сложным отношениям кинотекстов и воспринимающего их, то есть зрительского сознания? На стыке кинотекстологии, культурологии и герменевтики и написана эта убедительная работа, с капитально проработанными источниками текстов, в первую очередь самой Маргерит Дюрас, а также текстов (в широком смысле) авторов «нового романа» и фильмов «новой волны», также озабоченных проблемой преодоления кризиса во взаимоотношениях кино и литературы.

Можно привести пример жесточайшей критики французского «Кино качества» 50-х годов авторами (будущими режиссёрами) «Кайе Дю Синема» (Трюффо, Риветтом, Годаром). Дюрас начинала тогда же как прозаик, а десять лет спустя взялась за камеру. И исследовательский «сюжет» рецензируемой работы начинается с того момента, когда Дюрас, увидев опасности в чрезмерной эмансипации кино от литературы, обнаруживает более тонкие, - ИНТЕРМЕДИЙНЫЕ, как пишет автор, связи между ними, и начинает «дрейфовать» (термин Ги Дебора, цитируемый автором) от кино к литературе и от литературы к кино. В этих промежуточных состояниях и находя специфику собственных кинотекстов с 1958 по 1982 годы.

Работа состоит из Введения, трёх глав и Заключения.

Во ВВЕДЕНИИ формулируются основные положения, цели и задачи исследования, определяются его актуальность и новизна, характеризуется предмет и материал исследования, его теоретические и методологические основания, описывается структура диссертации. Здесь у рецензента нет замечаний. Хотелось бы только напомнить, что параллельно с Маргерит Дюрас аналогичными поисками в тот же период были заняты и режиссёры американского авангарда 60-х, например, Йонас Мекас, чья статья «Дневниковый фильм» (фрагментарно переведённая в 3-м номере журнала «Сеанс») тоже содержит некую программу освобождения кино от литературности в поисках КИНО-ЛИТЕРАТУРЫ (по терминологии автора реферата). Можно также вспомнить аналогичные поиски киноавторов, в целом достаточно далёких от экспериментов Дюрас, но идущих во многом параллельными путями, - таков Луи Маль, создавший экранный эквивалент романа «Зази в метро» Раймона Кено в начале 60-х, а в конце 70-х – создатель интереснейшего диалога реального героя, театрального режиссёра Андре Грегори, с вымышленным персонажем, - «Мой обед с Андре» (у нас картину перевели как «Мой ужин с Андре»).

В ГЛАВЕ ПЕРВОЙ, теоретической, автор обращается к категориям литературности и кинематографичности в интермедийном контексте. Принципиальным для автора рецензируемой работы является *«трактовка «литературности» и «кинематографичности» как категорий исторически подвижных, тесно связанных с меняющимся медийно-эстетическим контекстом и потому не обладающих устойчивыми, неизменяемыми, сущностными свойствами»*. Сделано это в высшей степени убедительно. И всё же. Возможно, автор сделал это в тексте самой диссертации, но и в автореферате стоило бы оговорить, что «историческая подвижность» вышеназванных категорий обусловлена поиском специфики кинематографа как такового, под знаком которых прошли первые 50 лет его существования, что, естественно, было учтено Маргерит Дюрас в начале её собственного

методологического вторжения в проблему, что явствует из последующего анализа автором автореферата работ писательницы-кинорежиссёра. Было бы интересно узнать об отношении героини диссертации, - если вообще таковое было, - к теориям великого, но долгое время недооцененного итальянского критика и теоретика начала XX века Ричотто Канудо, говорившего о необходимости определения СИНТЕТИЧЕСКОЙ природы кино как искусства, - в полемике с многочисленными защитниками суверенной специфики кино, (в перспективе – от Эйзенштейна, как автора статьи «Одолжайтесь!», и до Тарковского), видевшими не искомый – будущий – синтез, а мифологический СИНКРЕТИЗМ, с которым они боролись отчаянно.

Но когда Дюрас в начале 80-х в основном завершает, по мысли автора автореферата, круг своих поисков, в это же время с полнометражной картиной «Контракт рисовальщика» (1982) выходит неподражаемый Питер Гринуэй, создавший своего рода полемический ремейк близкой Дюрас картины Алена Роб-Грийе и Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Возможно, в будущем в этой главе (особенно во втором разделе, - «Кино как чтение») автор включит в круг рассматриваемых ею текстов ещё один важный фильм по сценарию Маргерит Дюрас «Столь долгое отсутствие» (1961) (режиссёр Анри Кольпи, Золотая Пальмовая ветвь Каннского кинофестиваля), с его детективной линией восстановления памяти героя по заголовкам газет. Но это совет на будущее.

Особенно перспективным в данном контексте рецензент считает третий раздел главы, - «Кино как письмо», где представлены пограничные явления, которые, как пишет автор, *«возникают вследствие интермедийного движения-обмена между литературой и кино»*. Принципиальным мне представляется цитируемое автором автореферата высказывание самой Дюрас *«Писать не значит рассказывать истории. Это противоположный обратный процесс (...) это значит рассказывать историю, которая развивается, движется посредством собственного отсутствия»* (стр.13).

Стоит заметить, однако, что дело не только в связи категории «отсутствия» с категорией «молчания», о чём автор рецензируемого автореферата пишет весьма убедительно. Здесь можно было бы перейти к экзистенциальным основам поэтики Дюрас, с поисками средств выражения ОПЫТА НЕСУЩЕСТВОВАНИЯ, воплощаемого в средствах «минус-языка». Опять-таки сошлюсь на отечественные теоретические разработки великого документалиста Артавазда Пелешяна, - «монтаж отсутствующими кусками» и «монтаж, уничтожающий монтаж», - правда, книга на эту тему мэтром ещё не написана, прочитаны только лекции, одной из которых быть свидетелем довелось автору этих строк.

Максимально полно представлен контекст творчества Маргерит Дюрас в исторической части раздела «Творчество Маргерит Дюрас в контексте интермедийных движений во Франции 1950-х-80-х годов». Замечу в скобках, что эксперименты героини исследования, предпринятые Диной Владимировной Шулятьевой, имели дальнейшее эхо, - так, если Дюрас адаптировала «Зверя в чаше» Генри Джеймса для сцены, то много лет спустя её коллега Франсуа Трюффо обратился к этому же рассказу (вкуче с «Алтарём мёртвых»), чтобы создать одну из самых своих исповедальных картин «Зелёная комната» (1978), с её триумфом репрезентации фотографии в рамках вполне тривиальной, казалось бы, фабулы. Говоря о «технологическом сдвиге», провоцирующем радикальное переосмысление литературы и кино на рубеже 1970-х-1980-х годов, автор пишет, что «телеэкраны» Дюрас «обходила стороной», снявшись только в литературной программе «Апостроф». В качестве примечания здесь можно добавить, что уже в начале нулевых, в совершенно другой эпохе, Дюрас снялась в программе Кирилла Разлогова «От киноавангарда к видеоарту», - попытку экранизации, точнее, визуализации эксперимента с разными способами наррации. И сам выбор фрагментов, подтверждающих закадровый текст, максимально для Дюрас традиционен, чтобы подчеркнуть: время собственно

авангарда осталось далеко позади. Ссылка на эту программу может быть интересна ещё и ввиду следующей главы, как опыт визуального киноведения.

Во ВТОРОЙ ГЛАВЕ, - «Синематизация» романов и «литературизация» фильмов: творчество М. Дюрас в 1955 -1976 годы», которую можно считать «практической», рассматриваются, как пишет автор, *«кинематографические техники в романной прозе Дюрас и литературные техники в её кинематографе выбранного периода. Процесс «дрейфа» исследуется в трёх аспектах: с точки зрения стратегий повествования, эксперимента с диалогом и техник визуализации описания в её романах и фильмах»* (с.15). Здесь у меня по существу вообще нет ни возражений, ни уточнений, кроме того, что приём «ненадёжного нарратора» возникает, с моей точки зрения, для того, чтобы снова укрепить «расшатанный нарратив», -уже после Джойса, Фолкнера, Набокова, Годара, Жака Риветта и др. Дюрас, по-моему, в этот период, что роднит её с Питером Гринуэем, во всём остальном ей противоположным, отчётливо осознаёт себя художником конца века, когда все наррации в своей структурной тоталитарности скомпрометированы, а необходимость сообщения никуда не девалась, и даже наоборот. В этом смысле –поиска новой достоверности - особенно интересен диптих «Аурелия Штайнер» (1978,1979) (рассмотренный автором в главе третьей), снятый как раз на переходе от первого периода творчества Дюрас, вычленяемого диссертанткой, ко второму. Разумеется, «индийские» фильмы, которые главным образом служат предметом особенно пристального внимания в рецензируемой работе, выигрышны в смысле конституирования метатекста, состоящего из событий настоящего, то есть ликвидации пространственно-временного континуума. Нечто подобное предпринял, заметим в скобках, Ален Роб-Грийе на чисто феноменологическом уровне в своей экспериментальной картине «Постепенное скольжение к удовольствию». Но к этим фильмам повествовательные стратегии Дюрас, как показывает и автор, не сводятся.

Этот тезис подтверждается вторым разделом главы: «Эксперименты с диалогом: романы-диалоги и «диалоговое» кино. Особенно удачным в этом плане следует признать анализ фильма Дюрас «Натали Гранже» (1972), один из самых успешных даже в «кассовом» смысле. Заметим, кстати, что диалог в нарративном смысле именно что мистифицирован, - он не проясняет отношений героев между собой, или перипетии движения фабулы, но именно «заполняет» пространство кадра, создавая возможность принципиально иного развития событий, - как если бы оно эволюционировало традиционно, от слова к действию. Чего, однако, не происходит. К слову «эволюция», вводимого нами здесь, мы ещё вернёмся.

В ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ «Письмо и чтение в трансмедийной перспективе: кинематограф М. Дюрас как «литература на экране (1977-1982) автор, начиная с фильма «Грузовик», внезапно обруганного советской идеологической критикой, вообще-то Дюрас особо не выделявшую, обнаруживает и исследует «рефлексию процессов письма и чтения», выходящую на первый план. Хотелось бы отметить, что автор в высшей степени убедительно, и даже методологически элегантно сравнивает литературные сценарии и их кинематографическое «воплощение», -слово, которое уже необходимо здесь брать в кавычки. Есть только одно спорное положение, -относительно того, что Дюрас в своих поздних вещах находится под «явным влиянием теории автора 1950-х-60-х годов», что выражается, по мнению диссертантки, в том, что *«Дюрас в позднем творчестве стремится подчинить художественное пространство фигуре автора, соединяя в одном – собственном – лице множество функций»* (с.22). Так-то оно так, но, во-первых, сами авторы, - кинематографисты «новой волны», в особенности Жак Риветт и Жан-Люк Годар, стабильно опровергают собственные же построения, уходя от наработанных ими приёмов и стоящих за ними стереотипов, и возникает вопрос: какого именно периода «влияние теории автора» можно обнаружить в поздних вещах Дюрас, ведь дело не только в объединении функций, оно есть следствие, а не причина.

Думаю, что причина – в изначальной неполноте повествования, соединившего изображение и слово. И эта неполнота постепенно становится вектором эволюции творчества Дюрас. Точнее, по нашей терминологии, – *Инволюции*, сворачивания к простейшим (и именно поэтому легко вычленимым) элементам повествования, возвращающим нас, зрителей, к литературе как таковой.

Собственно, автор и подходит к подобному выводу в третьем разделе главы «Изобразительность в новых контекстах», но видит почти исключительно *«утрату нарративности на изобразительном...и звуковом уровне»*, тогда как изображение предлагает *«малоподвижные, почти фотографические кадры с пейзажами и городскими ландшафтами»* (с.23). Мне-то кажется, что именно в поздних фильмах Дюрас переходит с экзистенциального (в смысле «рецепции») на феноменологический уровень, начиная заново складывать алфавит изображений, пытаюсь, едва ли не по-буддистски, «очищая зрение» смотрящего фильм, когда, действительно, вместо связного рассказа (насилия структур) нам предлагается интер-визуальная медитация, просто близкая больше к поэзии, нежели к прозе. Именно в этом виде наррации «молчание» (о котором снова идёт речь в четвёртом разделе главы), - это не только лакуны, но паузы, заполняемые собственным смыслом, рождающимся рецепцией зрителя. Таким образом, от полноты авторской репрезентации режиссёр приходит к принципиальной Неполноте, относительности суждения о видимом\невидимом, слышимом\неслышимом. И остаётся только согласиться с автором рецензируемого автореферата: *«Молчание для Дюрас – это возможность для ненаписанного и неказанного весомо явить себя адресату, парадоксальный вызов или призыв к соучастию»* (с.24).

В Заключении представлены итоги исследования, к этой части рецензированной работы у меня нет ни вопросов, ни возражений.

Таким образом, в результате мы констатируем:



Работа актуальна, выполнена на отличном научном уровне, намечает перспективные направления дальнейших исследований по данной теме и её производных.

Автореферат и опубликованные автором работы полностью отражают содержание диссертации.

Замечания, высказанные рецензентом, не имеют принципиального характера.

Считаю, что диссертационное исследование «Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов: динамика интермедийного эксперимента» соответствует требованиям пунктов 9, 10 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 г., а ее автор, Шулятьева Дина Владимировна, заслуживает присуждения ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.03 - литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература).

Кандидат филологических наук  
Ведущий научный сотрудник  
Научно-исследовательского института киноискусства  
Всероссийского государственного института кинематографии им.  
С.А. Герасимова  
Шемякин Андрей Михайлович

129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3  
Телефон: 8 (499) 181 1314  
e-mail: shemyakins@yandex.ru

24.04.2017 г.

/Шемякин А.М./

*Подпись А.М. Шемякина заверено*

**ВЕДУЩИЙ СПЕЦИАЛИСТ  
ПО КАДРАМ**



*Ермишкин Ю.В.*