

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра зарубежной литературы

БАБКОВ
Денис Викторович

СООТНОШЕНИЕ ПИСЬМА И КИНЕМАТОГРАФА
В «ИНДИЙСКОМ ЦИКЛЕ» МАРГЕРИТ ДЮРАС

Дипломная работа

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Борисеева Е. А.

Минск, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕФЕРАТ	3
ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1 ПИСЬМО И КИНЕМАТОГРАФ: СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ.....	9
1.1 Литература и кинематограф как художественные медиумы	9
1.2 Концепция письма и кинематографа в теоретической рефлексии Маргерит Дюрас. 20	
1.3 «Индийский цикл» Маргерит Дюрас в контексте гибридности.....	28
ГЛАВА 2 МЕДИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ «ИНДИЙСКОГО ЦИКЛА» В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-Х ГГ. («ЛЮБОВЬ» И «ЖЕНЩИНА С ГАНГА»)	32
2.1 Стратегии фильмического письма в текстах «Любовь» и «Женщина с Ганга»	32
2.2 Специфика аудиовизуального образа в тексте-фильме «Женщина с Ганга»	41
ГЛАВА 3 КОНВЕРГЕНЦИЯ ПИСЬМА И КИНЕМАТОГРАФА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-Х ГГ. («INDIA SONG» И «ЕЕ ВЕНЕЦИАНСКОЕ ИМЯ В БЕЗЛЮДНОЙ КАЛЬКУТТЕ»)	46
3.1 «Текст театр фильм»: проблема жанрово-медиаальной атрибуции в «India Song».....	46
3.2 Диссоциация кинематографа в фильме «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте».....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	55
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	57
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТА	62
Приложение 1.....	63
Приложение 2.....	65
Приложение 3.....	66
Приложение 4.....	68

РЕФЕРАТ

Бабков Денис Викторович

СООТНОШЕНИЕ ПИСЬМА И КИНЕМАТОГРАФА В «ИНДИЙСКОМ ЦИКЛЕ» МАРГЕРИТ ДЮРАС

Структура дипломной работы. Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, который включает 68 наименований, 4 приложений. Полный объем работы – 52 страницы печатного текста.

Ключевые слова: ПИСЬМО, КИНЕМАТОГРАФ, ЛИТЕРАТУРА, МЕДИУМ, МЕДИУМ-СПЕЦИФИЧНОСТЬ, ЧТЕНИЕ, ЖАНР, ЛИТЕРАТУРНОСТЬ, КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ, ТЕКСТ, ГИБРИДНОСТЬ, АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ.

Цель дипломной работы: раскрыть соотношение письма и кинематографа в текстах «индийского цикла» Маргерит Дюрас.

Задачи дипломной работы:

- обозначить особенности литературы и кинематографа как художественных медиумов;
- представить теоретические взгляды М. Дюрас на письмо и кинематограф;
- определить место «индийского цикла» в творчестве писательницы, описать его структуру, обосновать понятие гибридности;
- раскрыть авторские стратегии «фильмического письма» в текстах «Любовь» и «Женщина с Ганга» М. Дюрас, выявить специфику аудиовизуального образа в тексте-фильме «Женщина с Ганга»;
- дать определение жанровой матрице «текст театр фильм» на материале текста «India Song» М. Дюрас, обосновать проблематичность его жанрово-медиаальной атрибуции;
- раскрыть авторские стратегии письма, приводящие к диссоциации кинематографического начала в фильме «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте».

Объект и предмет исследования. Объектом исследования являются т. н. «гибридные тексты» «индийского цикла» М. Дюрас, представляющие собой как письменные тексты, так и кинофильмы: «Любовь», «Женщина с Ганга», «India Song» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте». Предмет исследования – медиаальные трансформации произведений «Любовь», «Женщина с Ганга», «India Song» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте».

РЭФЕРАТ

Бабкоў Дзяніс Віктаравіч

СУАДНОСІНЫ ПІСЬМА І КІНЕМАТОГРАФА Ё «ІНДЫЙСКІМ ЦЫКЛЕ» МАРГЕРЫТ ДЗЮРАС

Структура дыпломнай работы. Дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох раздзелаў, заключэння, бібліяграфічнага спіса, куды ўваходзіць 68 найменняў, 4 дадаткі. Аб'ём работы складае 52 старонкі.

Ключавыя словы: ПІСЬМО, КІНЕМАТОГРАФ, ЛІТАРАТУРА, МЕДЫУМ, МЕДЫУМ-СПЕЦЫФІЧНАСЦЬ, ЧЫТАННЕ, ЖАНР, ЛІТАРАТУРНАСЦЬ, КІНЕМАТАГРАФІЧНАСЦЬ, ТЭКСТ, ГІБРЫДНАСЦЬ, АЎДЫЯВІЗУАЛЬНЫ ВОБРАЗ.

Мэта дыпломнай работы: раскрыць суадносіны пісьма і кінематографа ў тэкстах «індыйскага цыкла» Маргерыт Дзюрас.

Задачы дыпломнай работы:

- вызначыць асаблівасці літаратуры і кінематографа як мастацкіх медыумаў;
- прадставіць тэарэтычныя погляды М. Дзюрас на пісьмо і кінематограф;
- пазначыць месца «індыйскага цыкла» ў творчасці пісьменніцы, апісаць яго структуру, абгрунтаваць паняцце гібрыднасці;
- раскрыць аўтарскія стратэгіі «фільмічнага пісьма» ў тэкстах «Каханне» і «Жанчына з Ганга» М. Дзюрас, выявіць спецыфіку аўдыявізуальнага вобраза ў тэксце-фільме «Жанчына з Ганга»;
- даць вызначэнне жанравай матрыцы «тэкст тэатр фільм» на матэрыяле тэксту «India Song» М. Дзюрас, абгрунтаваць праблематычнасць яго жанрава-медыяльнай атрыбуцыі;
- раскрыць аўтарскія стратэгіі пісьма, якія прыводзяць да дысацыяцыі кінематаграфічнага пачатку ў фільме «Яе венецыянскае імя ў бязлюднай Калькуце».

Аб'ект і прадмет даследавання. Аб'ектам даследавання з'яўляюцца г. зв. «гібрыдныя тэксты» «індыйскага цыкла» М. Дзюрас, якія ўяўляюць сабой як пісьмовыя тэксты, так і кінафільмы: «Каханне», «Жанчына з Ганга», «India Song» і «Яе венецыянскае імя ў бязлюднай Калькуце». Прадмет даследавання – медыяльныя трансфармацыі твораў «Каханне», «Жанчына з Ганга», «India Song» і «Яе венецыянскае імя ў бязлюднай Калькуце».

RÉSUMÉ

Babkou Dzianis

LES RAPPORTS DE L'ÉCRITURE ET DU CINÉMA DANS LE *CYCLE INDIEN* DE MARGUERITE DURAS

Structure. Le travail de fin d'études se compose de l'introduction, de trois chapitres, de la conclusion, de la bibliographie qui contient 68 ouvrages consultés, de 4 annexes. Le travail est de 52 pages.

Mots-clés: ÉCRITURE, CINÉMA, LITTÉRATURE, MÉDIUM ARTISTIQUE, MÉDIUM-SPÉCIFICITÉ, LECTURE, GENRE, LITTÉRARITÉ, EFFET DE CINÉMA, TEXTE, HYBRIDITÉ, IMAGE AUDIOVISUELLE.

Le but du travail de fin d'études est d'examiner les rapports de l'écriture et du cinéma dans le « cycle indien » de Marguerite Duras.

Les objectifs du travail de fin d'études sont les suivants :

- définir les caractéristiques spécifiques de la littérature et du cinéma en tant que médiums artistiques;
- présenter la théorie de l'écriture et du cinéma de M. Duras;
- désigner la place du « cycle indien » dans l'œuvre de l'écrivain, définir sa structure, justifier le concept d'hybridité;
- examiner les stratégies de l'écriture filmique dans les textes *L'Amour* et *La Femme du Gange* de M. Duras, interpréter la spécificité de l'image audiovisuelle dans le texte-film *La Femme du Gange*;
- définir le genre de *texte théâtre film* à base d'*India Song*, justifier la problématique de son attribution générique et médiale;
- interpréter les stratégies d'écriture qui causent la dissociation du cinéma dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

L'objet de l'étude : les transformations médiales des textes *L'Amour*, *La Femme du Gange*, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* dans le contexte de l'interaction de la littérature et du cinéma en tant que médiums artistiques.

ВВЕДЕНИЕ

Маргерит Дюрас (Marguerite Duras, 1914-1996) является одной из ключевых фигур французской литературы XX века. Ее имя связывается с такими знаковыми феноменами французской культуры второй половины столетия, как «новый роман», театр абсурда и «новая волна» в кинематографе, ее произведения рассматривались через призму постколониализма, психоанализа и постструктуралистской деконструкции. Несмотря на выделение исследователями основных типологических черт, объединяющих все творчество авторки и создающих то, что называют ее неповторимой творческой манерой, формально наследие М. Дюрас остается крайне разнородным: это не только романы, пьесы, статьи, многочисленные интервью, фотографические проекты, но и экспериментальные тексты, выходящие за рамки литературных канонов, и, наконец, не менее экспериментальные полнометражные и короткометражные фильмы.

С конца 1960-х годов, когда писательница начала режиссерскую карьеру, сначала в сотрудничестве (*La Musica*, 1966), а затем и самостоятельно (*Détruire, dit-elle*, 1969), в ее работах намечается линия уникального интермедийного эксперимента, сущность которого – в целенаправленном разрушении художественных конвенций, в размытии границ между различными художественными средами (или медиумами), главным образом – между литературой и кинематографом. Экспериментальный период творческой деятельности М. Дюрас, пик которого пришелся на 1970-е гг., отмечен, по формулировке Д. Шулятьевой, «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» [27, с. 6].

С одной стороны, парадоксальные взаимоотношения кинематографа и литературы получают выражение в жанрово-медиальной спецификации литературных текстов писательницы, вернее – в ее невозможности, в отсутствии готовых адекватных критериев их оценки. В исследовательской литературе подобные тексты объединяются категорией «гибридности», которая подразумевает два основных критерия: «отсутствие жанрового наименования и принадлежность сразу нескольким художественным пространствам» [20, с. 19]. Гибридные тексты экстраполируют кинематографические техники на словесный материал, избегая при этом как инструментализации (они не могут быть отнесены к разряду «технических» жанров, таких как сценарий либо скрипт), так и подчинения традиционным повествовательным структурам. С другой стороны, кинофильмы М. Дюрас также проходят процесс

«литературизации», апроприруя литературные техники на уровне повествования, диалогов, построения аудиовизуального образа и последующего его восприятия. Результатом такого двунаправленного эксперимента становится переосмысление самих понятий «литература» и «кинематограф», радикальный пересмотр критериев принадлежности текста к литературному либо кинематографическому дискурсам под знаком всеобъемлющего «письма» («l'écriture»).

Несмотря на почти культовый характер во франкоязычной литературе, произведения писательницы мало переведены на русский язык и не переведены на белорусский, а посвященных М. Дюрас научных исследований в русскоязычном исследовательском поле чрезвычайно, даже аномально мало. Так, в русскоязычной среде главным трудом остается монография «Море черных чернил» Ю. Маричик, посвященная ключевой проблеме поэтики авторки – проблеме гибридности. Именно это ключевое понятие, разрабатываемое и русскоязычными (Ю. Маричик), и франкоязычными (С. Гаспари, М.-К. Ропарс, Ж. Кледер, Ж.-М. Клерк, К. Серази, К. Ж. Мерфи и др.) исследователями, по нашему мнению, может стать связующим звеном между двумя дисциплинами – теорией литературы и теорией кино – и стать отправной точкой для исследования медиальной природы творческого наследия писательницы.

Еще одна монография, «Интермедийный дрейф в творчестве Маргерит Дюрас (1955–1976)» Д. Шулятьевой, исследует механизмы медиальной деконструкции в текстах авторки и обращается к понятиям литературности и кинематографичности как к когнитивным эффектам, смещая акцент с поэтики изучаемых текстов на их рецептивно-эстетический потенциал. Синтез обеих концепций послужит основой для описания стратегий письма М. Дюрас и осмысления специфики ее интермедийного эксперимента.

Таким образом, **актуальность исследования** заключается, с одной стороны, в исследовании малоизученного в русскоязычном контексте творчества М. Дюрас, с другой – в анализе его симбиотической природы без привычного, продиктованного академическим дискурсом разделения на литературную и кинематографическую составляющую.

Материалом для исследования был выбран цикл текстов, создававшихся М. Дюрас в 1960-70-х гг. и объединенных (условно) индийской тематикой и (пост)колониальной проблематикой. Этот цикл, получивший название «индийский» («le cycle indien»), является наиболее репрезентативным для изучения моделей медиального эксперимента М. Дюрас. В нашей работе **объектом исследования** избраны не все произведения, принадлежащие к циклу (его структура описана в разделе 1.3), а только те, в которых наиболее ярко раскрывается т. н. фильмическое письмо писательницы: «Любовь»

(*L'Amour*, 1971), «Женщина с Ганга» (*La Femme du Gange*, 1973), «India Song» (1975) и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976). В поле исследования включены не только литературные тексты, но и кинофильмы (в случае с «Женщиной с Ганга» и «India Song» текст и его кинематографическое воплощение имеют одно и то же название и в соответствующих подразделах будут анализироваться совместно); подобный подход, как будет обосновано и в теоретической, и в практической части работы, необходим для адекватного описания сложной медиальной природы творчества М. Дюрас без губительного, на наш взгляд, разделения на формы отдельных видов искусства. Таким образом, медиальные трансформации произведений «Любовь», «Женщина с Ганга», «India Song» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте». в контексте взаимодействия литературы и кинематографа как художественных медиумов являются **предметом исследования**.

Цель исследования – раскрыть соотношение письма и кинематографа в текстах «индийского цикла» Маргерит Дюрас.

Задачи исследования:

обозначить особенности литературы и кинематографа как художественных медиумов;

представить теоретические взгляды М. Дюрас на письмо и кинематограф;

определить место «индийского цикла» в творчестве писательницы, описать его структуру, обосновать понятие гибридности;

раскрыть авторские стратегии «фильмического письма» в текстах «Любовь» и «Женщина с Ганга» М. Дюрас, выявить специфику аудиовизуального образа в тексте-фильме «Женщина с Ганга»;

дать определение жанровой матрице «текст театр фильм» на материале текста «India Song» М. Дюрас, обосновать проблематичность его жанрово-медиальной атрибуции;

раскрыть авторские стратегии письма, приводящие к диссоциации кинематографического начала в фильме «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте».

ГЛАВА 1

ПИСЬМО И КИНЕМАТОГРАФ: СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ

1.1 Литература и кинематограф как художественные медиумы

Определение художественного медиума и его свойств во всей их полноте, вариативности и комплексности – один из краеугольных вопросов современного искусствоведения. Не получая однозначной трактовки, но и не будучи отвергнутым как избыточное или нерелевантное, понятие медиума (в более традиционном художественно-историческом контексте используется термин «вид искусства») остается базовой категорией эстетической рефлексии уже на протяжении нескольких столетий, а понимание его свойств и их функций зависит главным образом от выбора стратегии интерпретации. Этимология слова во многом раскрывает специфику его значения: медиум есть *средство* (здесь и далее курсив наш. – Д. Б.) материального воплощения определенного эстетического содержания. Соответственно, за каждым медиумом исторически закреплена некая исходная техническая основа, также называемая материальным носителем образности (слово, звук, тело, пластические материалы и др.), которая подвергается творческому преобразованию в художественной практике.

В связи с этим историками и теоретиками искусства вводится вспомогательное понятие «медиум-специфичности» («medium-specificity», иногда используется конструкция «медиум-эссенциализм»), определяемое как «качество специфичности по отношению к характеру исходного материала, используемого в целях художественного выражения» [30]. Иными словами, медиум-специфичность есть совокупность формальных способов и приемов эстетической деятельности (вернее, представление о существовании таковых), уникальных для каждого отдельно взятого медиума и определяемых природой его взаимодействия с материальной основой. Природа такого взаимодействия целиком обуславливает эстетический потенциал медиума, рамки его возможностей, обозначает саму его сущность и таким образом отграничивает от других. В парадигме медиум-специфичности ценность произведения искусства определяется степенью его приверженности законам своего медиума, степенью виртуозности авторского владения материальной стороной медиума в процессе его художественной обработки.

Поскольку понятия «медиум» и «медиум-специфичность» являются основополагающими для всего последующего исследования, в данной главе мы проанализируем их в синхронической и диахронической плоскости применительно к двум медиумам, взаимоотношение которых составляет предмет нашего интереса – литературе и кинематографу.

Первые попытки обоснования медиум-специфичности литературы восходят к Г. Э. Лессингу и его трактату «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Согласно этому трактату, «живопись» (в контексте сочинения – любые пластические искусства, т. е. также скульптура, архитектура и т. д.) и «поэзия» (литература вообще) различны по самым общим принципам обработки материала: «Временная последовательность – область поэта, пространство – область живописца» [18, с. 123]. Как видно, уже в домодернистской эстетике литература мыслится как временное искусство, становясь в один ряд с музыкой, а также (частично) театром и танцем, а его специфическим исходным материалом признается слово (или язык вообще). При этом уже в XVIII столетии попытки использовать слово для имитации других видов искусства (например, для создания эффекта «изобразительности» посредством экфрасиса) порицаются как творческая неудача и проявление поэтом дурного вкуса.

Действительно, классическое определение литературы как вида искусства предлагает лаконичную формулу «искусство слова». Как отмечает Р. Уэллек, «язык – такой же материал литературы, как камень или бронза – материал ваяния, краски – живописи, а звуки – музыки» [25, с. 37]. При этом очевидно, что не всякая словесно оформленная структура расценивается как эстетически ценное произведение.

Для описания особенностей функционирования художественного слова в литературоведческом дискурсе используется понятие «литературность», т. е. «абстрактное свойство, которое является отличительным признаком литературного факта» [24, с. 41]. Мы считаем оправданным отождествление медиум-специфичности в отношении литературы с концепцией литературности; обе концепции исходят из положения о том, что литературе как самостоятельному медиуму (должен быть) присущ свой уникальный, отличный от других медиумов метод выборки и обработки вербального материала, в результате которого слово как единица языка обретает эстетическую ценность. Рассмотрение критериев литературности позволяет приблизиться к ответу на сразу два вопроса: с одной стороны, в чем заключается специфика *литературы* по отношению к другим искусствам, также использующим языковые конструкции для создания художественного образа (как театр или кинематограф); с другой стороны, в чем специфика *художественной* литературы по сравнению с литературой нехудожественной, с нелитературными способами языковой деятельности.

Каковы основные определения литературы и литературного произведения? Прежде всего, по формулировке В. Хализева, «материальным носителем образности литературных произведений является слово, получившее письменное воплощение» [26, с. 101]. Впрочем, такая характеристика уже

вызывает определенные трудности. Так, критерий «письменного воплощения» как минимум исключает из поля литературы тексты, традиционно функционирующие устно (главным образом фольклор; впрочем, вопрос принадлежности фольклора к литературе представляет собой предмет отдельной дискуссии), но также никак не раскрывает исходную дилемму о том, любое ли письменно зафиксированное слово может расцениваться как художественное.

В связи с этим выделяется вторая обязательная, но также проблематичная категория художественной литературы – фикциональность, сознательная авторская установка на вымысел, на подражание объективной действительности за счет создания вторичной художественной действительности, в рамках которой логические утверждения не имеют силы: литературные художественные высказывания по своей природе ни истинны, ни ложны. Однако в эссе «Понятие литературы» Ц. Тодоров указывает на следующее противоречие: не каждый вымышленный текст является литературным (мифы, фрейдовские «истории болезней»), не каждый литературный текст является вымышленным (поэзия). По этой причине в попытке описания специфичности литературы через категорию вымысла происходит «подмена определения литературы определением одного из ее качеств, вытекающим из ее природы как следствие» [23, с. 379]. Действительно, поскольку любое высказывание, так или иначе интерпретируемое читателем как художественное, не является ни ложным, ни истинным, то «любой текст можно прочесть как “литературный”»: вопроса о его истинности не встанет именно потому, что он будет восприниматься *в качестве литературного*» [23, с. 380].

Еще одно определение литературы как вида искусства фундируется на формальном аспекте художественного высказывания: «Литература есть система, системно организованный язык, сосредоточивающий в силу этого наше внимание на себе самом» [23, с. 382]. Это определение было окончательно сформулировано в русле формалистского, а впоследствии и структурно-семиотического подхода к анализу литературного произведения; согласно ему, именно внутренняя система текста, взаимосвязь элементов внутри него, будь то композиция или литературный стиль, реактуализирует эстетический потенциал языка, придает художественному высказыванию целостность и одновременно замыкает его на самом себе. Р. Якобсон называет такую функцию языка поэтической, описывая ее как «направленность (Einstellung) на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [28, с. 202]. Именно использованием слова в его поэтической функции дискурс художественной литературы отличен от, например, научного дискурса или повседневной коммуникации. Этой идеи

придерживается и М. Бахтин; по словам философа, «основная особенность литературы – язык здесь не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и *объект изображения*» [7, с. 289].

Впрочем, как вновь отмечает Ц. Годоров, та легкость, с которой в языке обнаруживаются всевозможные структуры, не дает право считать это качество исключительным для литературных текстов. Не только в теории, но и на практике структурный подход применяется в дискурсивном анализе самых различных «языков», имеющих мало общего с языком художественной литературы, хотя так же в той или иной степени организованных: так, наработки нарратологии повсеместно используются для анализа нарративов в рекламном, политическом, культурно-социологическом дискурсах, дискурсе масс-медиа и т. д.

Что касается поэтической функции, то, по нашему мнению, здесь также происходит своего рода подмена понятий; как и в случае с критерием фикциональности, критерий упорядоченности является скорее следствием, чем данностью литературы как вида искусства. Так, поэтическая функция языка актуализируется, «обнаруживается» только в сознании конкретного читателя в процессе чтения, а потому один и тот же текст может быть прочитан читателем как художественный и как нехудожественный в зависимости от первичных установок по отношению к тексту.

Существует ряд таких формальных установок, т. н. «правил дискурса», которые выполняют не только функцию его внутреннего упорядочивания, но и функцию присоединения, включения текстов извне в этот самый дискурс. Одной из самых очевидных таких установок является жанр: так, например, текст, эмплицитно «заявляющий» о своей жанровой принадлежности, будет с большой вероятностью отнесен читателем к художественной литературе (наравне со всеми текстами того же жанра, притом художественные достоинства текста не имеют значения), в то время как поли- или внежанровые тексты обычно остаются на маргиналии литературоведения. Соответственно, форма жанровых текстов (их стиль или композиционные особенности) автоматически обретает эстетическое содержание, в то время как форма поли- или внежанровых текстов вначале подлежит дешифровке, анализу ее составных частей, оценке и только затем включению в литературу.

Предложенный нами краткий обзор критериев литературности делает очевидной проблематичность, если не невозможность выделения некоего универсального структурного критерия литературности. По справедливому замечанию С. Зенкина, каждое из данных выше определений «раскрывает нечто существенное, некую реальную сторону литературного факта, но все они не удовлетворяют критерию полноты, а порой и непротиворечивости» [14, с. 16]. Похожую мысль развивает и Ю. Лотман: по словам теоретика, литература есть

«не только организация, но и самоорганизующийся механизм» [19], развивающийся параллельно самой культуре и определяющий себя под влиянием огромного количества факторов (идеологический, аксиологический, социально-исторический и т. д.). Вследствие этого само понятие литературы становится чрезвычайно пластичным, гибким, критерии его определения не универсальны, но исторически варьируемы; поэтому литература «существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире» [Там же].

Что касается кинематографа, то он изначально сложился как искусство синтетическое, с момента своего создания присвоившее и использующее разнообразные техники более старых видов искусства: литературы (в первую очередь приемы построения нарратива), театра (построение внутрикадрового пространства по законам театральной мизансцены), фотографии (работа с фиксированным изображением), музыки (музыкальная аранжировка). Потребность в обосновании кино, в защите его художественной независимости остро ощущается уже в 1910-е гг. Классическая теория кино, создававшаяся на основе идей формализма, в частности русского, фокусирует внимание на формальных особенностях нового медиума. Так, Г. Мюнстерберг сделал первую попытку обоснования медиум-специфичности кинематографа именно через обращение к его техническим аспектам: возможности повествовательных стратегий в театре и кино различны в первую очередь использованием последним ретроспективных кадров (флэшбеков), крупных планов и техники монтажа [68], что позволяет кинонарративу по-новому обращаться с художественным временем и пространством. На вопрос «За счет чего кино становится своим собственным языком?» теоретик кино Б. Балаж дает схожий ответ: «Крупный план. Композиция кадра [the set-up]. Монтаж» [29, с. 98].

В последующем развитии кино как медиума из всех технических новшеств роль главного инструмента медиум-специфичности начинает играть монтаж: его первостепенное значение в создании кинематографического изображения, и шире – уникального кинематографического восприятия, где важное место занимает фрагментированность действительности и ее последующая пересборка, осознавали все крупнейшие теоретики этого медиума, особенно русские режиссеры, как С. Эйзенштейн и В. Пудовкин. По мере развития и усовершенствования кинотехнологии ранний кинематограф начинает декларировать постепенный уход от приемов чуждых ему медиумов, и в первую очередь литературы, в сторону чистоты кинематографического выражения; по словам Б. Балажа, «композиция камеры и методы монтажа достигли той творческой мощи, которая позволяет им обходиться без заранее подготовленного литературного повествования и обращаться напрямую к

жизненному материалу» [29, с. 146]. Если первые игровые фильмы в истории кино были по большей части адаптациями известных литературных произведений, то уже к концу 1910-х гг. в качестве текстовой основы нового медиума приходит сценарий как самостоятельный особый жанр со своими конвенциями и требованиями, вторичный по отношению к фильму, ставший промежуточным этапом между собственно художественной литературой и кинематографом.

Первичной и, пожалуй, единственной неоспоримой медиум-специфической характеристикой кино является иерархичность кинообраза, в структуре которого главенствующим элементом признается динамичное изображение. Каково бы ни было соотношение между элементами, именно в пространстве визуального происходит синтез всех составных частей аудиовизуального образа, именно визуальная образность доминирует над ними, подчиняет их собственным интенциям, становится главным каналом трансляции эстетического содержания.

Возвращаясь к обоснованию теории медиум-специфичности, заметим, что своего логического завершения она достигает в культурной парадигме западного модернизма. По мысли американского искусствоведа К. Гринберга, главного апологета медиум-специфичности, именно модернизм явился последней стадией эволюции всех медиумов, впервые обозначив медиальную «чистоту» как сверхзадачу творчества, как эстетический императив эпохи. Определяя медиум-специфичность как «уникальную область компетенции каждого искусства» [53], К. Гринберг настаивал на несмешении техник и приемов разных искусств, считая приверженность «материальности» медиума залогом его художественной целостности и автономности.

Впрочем, уже в первой половине XX века подобный редуционистский подход к медиум-специфичности, непременно сводящий ее только к техническим свойствам каждого медиума, подвергается сомнению, а затем и основательной критике. В контексте литературы главной предпосылкой становится развитие европейского авангарда и повсеместное распространение синтетических художественных форм, спровоцированное глубоким интересом к поиску новых возможностей взаимодействия и взаимовлияния совершенно различных по своей природе медиумов: визуальная поэзия Г. Аполлинера, Ф. Т. Маринетти и др.; перформансы итальянских и русских футуристов, сочетающие элементы литературы, театра, танца, музыки; дадаистские и сюрреалистские текстовые коллажи и т. п. Оставаясь в рамках модернистского мировосприятия, самые радикальные литературные экспериментаторы начала-середины XX века предполагали полное высвобождение языка из власти Литературы как института, демонополизацию Логоса и расширение области его эстетического бытия, столкновение вербального с визуальным, аудиальным,

телесным началами. Отсюда можно проследить истоки особого интереса литературного авангарда (особенно французского и русского) к зарождавшемуся киноискусству, как к медиуму, способному наиболее полно и всеохватно реализовать творческие возможности человеческого духа.

Что касается кинематографа, то критически важным рубежом в его эволюции как медиума стало появление звукового кино в конце 1920-х гг. В знаковом эссе «Новый Лаокоон: синтетические искусства и звуковое кино» Р. Арнхейм анализирует это техническое новшество с точки зрения эстетики в сравнении с другими синтетическими видами искусства (главным образом с театром). По мнению исследователя, отстаивающего превосходство немое кино, звуковые фильмы – это «фильмы, по-видимому не имеющие права на существование из-за глубоких внутренних противоречий принципиального характера» [1, с. 157]. Так, совмещение в рамках единого медиума визуального и аудиального элементов (критике подвергается не любое звуковое сопровождение, но в первую очередь диалоги, речь персонажей, дублирующая происходящее на экране) мыслится как нерешаемое противоречие, как нарушение «эстетических законов» кинематографического медиума, как угроза его художественной целостности. Философ видит главную опасность в подчинении изображения звуку, в постепенной деградации кино как вида искусства за счет утраты полноты и пластичности киноизображения. Хотя позиция Р. Арнхейма и отличается значительно большей реакционностью, чем у современных ему теоретиков кино, однако невозможно отрицать, что появление звука в кино ощутило пошатнуло сложившиеся к началу 1930-х гг. представления о медиум-специфичности «седьмого искусства». Дихотомия звука и изображения в рамках кинематографического текста и творческие возможности использования дисбаланса между ними станут отдельным предметом нашего исследования.

Таким образом, подобные тенденции к переосмыслению концепции медиум-специфичности, вызванные, как было отмечено, технологическим прогрессом с одной стороны и распространением интер- и полимедиальных практик с другой, обозначили кризис в теоретической рефлексии вокруг медиума, причем не только в литературе и кинематографе, но и во многих других видах искусства (достаточно отметить возрождение в начале XX в. идеи *Gesamtkunstwerk* – «всеобщего произведения искусства» – в практике таких различных медиумов, как архитектура, дизайн, музыка, живопись, театр и др.). Высшей точкой этого кризиса и логичным его разрешением стал переход к ситуации постмодерна после Второй мировой войны. Описывая коренной слом модернистской парадигмы мышления, американская исследовательница Р. Краусс в своей фундаментальной работе «“Путешествие по Северному морю”: искусство в эпоху постмедиальности» предлагает собственную

формулу «дифференциальной специфичности» («differential specificity»): «специфичность медиумов, в том числе и модернистских, следует понимать как дифференциальную, самоотличную – то есть как наслоение конвенций, никогда не разрешающихся без остатка в физичности основы» [16, с. 80]. Согласно авторской теории, в которой наблюдается влияние постструктурализма, медиум необходимо рассматривать как многослойную, вечно подвижную, децентрализованную структуру; такая структура «искусственна, а не задана» [16, с. 8].

Несмотря на тот факт, что аргументация Р. Краусс касается ситуации послевоенного искусства, она проливает свет и на понимание медиума вообще. Таким образом, отличительные свойства медиума, определяющие самую его сущность, не заложены изначально внутри физической основы и не исчерпываются ей, как об этом писал К. Гринберг, но наоборот. Так, качество литературности не является внутритекстовой данностью, наличие которой признается одинаковым для всех эпох и обществ (такая аристотелевская точка зрения на вопрос до сих пор часто встречается не только в специальных работах, посвященных поэтике литературы, но и в академическом дискурсе), но исторически сконструированной категорией, набором различных условных формально-содержательных критериев, применимость и обязательность которых также исторически вариативны.

В контексте нашего исследования идея «дифференциальной специфичности» важна именно этим методологическим замечанием. Как было описано выше, попытки определить особую природу литературы и кинематографа через специфику их работы с исходным материалом приводят к чрезмерному сужению поля обоих видов искусства и исключению из него той или иной существенной группы произведений. Поэтому вместо попыток определить универсальные и непреложные характеристики литературы и кинематографа через формальные способы описания дискурса, нам в первую очередь необходимо изменить точку зрения, перейти к изучению того, какие «наслоения конвенций» позволяют нам отнести тот или иной текст к полю одного из медиумов; необходимо отойти от вопроса, *что* такое литература или *что* такое кино, и обратиться к вопросам, *когда* тексты начинают считаться «литературными» или «кинематографическими», *при каких условиях* художественное слово или кинематографический образ начинают расцениваться как таковые.

Так, новый вектор в дискуссии о литературности был задан Ж. Женеттом. В работе «Вымысел и слог» исследователь предлагает разделение двух ее режимов – конститутивной (литературность «по сущности») и кондициональной (литературность «по обстоятельствам»). Если первый режим, подробно рассмотренный выше, обеспечивается «совокупностью авторских

намерений, жанровых условностей и всевозможных культурных традиций», то второй «зависит от субъективной и всегда подлежащей пересмотру эстетической оценки» [13, с. 343]. Подобная дихотомия акцентирует эстетическую относительность литературности, ее изначально конвенциональный характер: как отмечает Ж. Женетт, критерии конститутивной литературности являются *достаточными*, но не *необходимыми* условностями для признания текста литературным. Конститутивно литературные тексты образуют ядро литературы, их отнесенность к изящной словесности не подлежит сомнению, в то время как не менее большой корпус текстов помещается на периферию; их статус часто остается неопределенным, однако при некоторых условиях их эстетическая оценка может включить их в поле литературы.

Если в первом случае речь идет о соответствии текста набору внутренних тематических и формальных характеристик произведения, то во втором случае речь идет скорее об особой «литературной» модели восприятия текста. Как отмечалось ранее, литературность таких текстов неочевидна, поскольку субъектна, а значит, и субъективна; степень субъектности варьируется от сознания единичного читателя (эту точку зрения защищает, например, Р. Барт в эссе «Удовольствие от текста») до сколько-нибудь организованной общности читателей. Режим кондициональной литературности создает у читателя ощущение литературности, опознаваемое и воспринимаемое уже не на уровне поэтики самого текста, сколько на уровне эстетики читательской рецепции (здесь мы сближаемся в нашем понимании литературности с теорией «актуализации» по Р. Ингардену). Известно, что Р. Барт любил «Историю Франции» Ж. Мишле и часто ссылаясь на нее в своих работах, А. Пушкин высоко ценил «Опыт теории действия» Д. Давыдова [19], а Стендаль – Гражданский кодекс Франции [13]; все упомянутые произведения воспринимались ими как факты художественной литературы, поскольку литературный стиль этих нефикциональных, внежанровых текстов, организованных по правилам собственных нелитературных дискурсов (историографический, военно-теоретический, юридический), позволяет писателям как читателям судить о них эстетически.

Сказанное выше может быть в полной степени отнесено и к кинематографу. Наравне с литературностью мы имеем право говорить и о кинематографичности как о некоем абстрактном качестве, формирующем у реципиента особое кинематографическое восприятие произведения искусства. Несмотря на то, что медиум-специфичность кинематографа стабильна в большей степени, чем медиум-специфичность литературы, ввиду наличия у кинематографа ярко выраженной технической основы, она так же во многом базируется на комплексе формальных условностей. Например, хотя монтаж и

считается необходимым элементом любого кинофильма, однако это не мешает авангардным режиссерам проводить линию последовательного отказа от этой техники, а вместе с тем и от принципа динамичности изображения, от колористического контраста, даже от любых физических манипуляций с кинокамерой и киноплёнкой. Отклоняясь от базовых характеристик медиума, не оправдывая «ожиданий» зрителя, работы таких классиков киноавангарда, как М. Сноу, Х. Фрэмpton, Й. Мекас, Й. Ивенс, К. Маркер, Ж.-М. Штрауб, Д. Юйе и многих других при этом остаются глубоко кинематографичными в своем исследовании границ пластичности и гибкости кинематографического мировосприятия.

Как видно, и литературность, и кинематографичность возможно (и, по нашему мнению, продуктивно) определять в том числе через обращение к рецептивному опыту, будь то опыт читателя или зрителя, через определение того воздействия, которое произведение искусства оказывает на реципиента, и то, каким образом оно достигается или может достигаться. Российская исследовательница творчества М. Дюрас Д. Шулятьева предлагает рассматривать литературность и кинематографичность «как эстетические эффекты, в том и другом случае речь идет о специфическом наборе установок эстетического восприятия, который обусловлен культурно-историческим контекстом и особенностями медийной технологии» [27, с. 8].

Вслед за Д. Шулятьевой, мы считаем правомерным и продуктивным понимать литературность и кинематографичность именно как эстетико-когнитивные эффекты. Необходимо отметить важную деталь такого методологического сдвига: в таком словоупотреблении «литературными» могут быть не только собственно литературные тексты (как это следует из концепции Р. Якобсона), но и другие тексты, принадлежащие другому, отличному по материальным характеристикам медиуму. Технические характеристики отступают здесь на второй план: так, театральная постановка может быть названа излишне «литературной» в случае, если диалоги персонажей отклоняются от принципа сценического правдоподобия, а акцент при этом делается не на перформированном действии, а на самом языке диалогов; литературное произведение может быть названо «кинематографичным» за счет экстраполяции на словесный материал техник монтажа, резкой смены точек зрения, но также и менее очевидных и нередко игнорируемых приемов, как устранение автора и предельная объективизация повествования, фрагментация и детализация речевых отрезков и описаний, создающая эффект крупного плана, внешне немотивированные перемены места и времени действия и др. Приведенные примеры демонстрируют, что создание таких эстетико-когнитивных эффектов во многом сопряжено с особенностями художественной

формы, всевозможными стилистическими приемами, однако, как будет обосновано в практической части, далеко не исчерпывается ими.

Как следует из вышесказанного, появление подобных эффектов обусловлено скорее отказом следовать медиальным условностям, их сознательным игнорированием, нередко и деконструкцией, попыткой выхода за пределы формальных ограничений. Поскольку логика подобного отказа принципиально анти-структурна, ризоматична, то возможный ключ к методологии описания вышеназванных эффектов может быть обнаружен через обращение к постструктуралистской концепции письма. Анализ этой концепции, а также концепции письма М. Дюрас и пересечений между ними, проводится в следующем разделе исследования.

Таким образом, определение литературы и кинематографа как художественных медиумов поднимает ряд проблем, связанных в первую очередь с проблематичностью объяснения особой природы каждого медиума через специфичность его материального носителя образности (слово у литературы и динамичное изображение у кинематографа). Медиальная природа каждого медиума не разрешается до конца в материальности его основы; вместо этого, она представляется набором исторически конструируемых и варьируемых условностей. В связи с этим для обоснования специфичности литературы были выделены два режима литературности: конститутивный и кондициональный, которые подчиняются разным логикам. Если первый режим подразумевает соответствие текста формально-тематическим критериям, таким как фикциональность, упорядоченность и жанровая принадлежность, то второй режим подразумевает создание текстом эффекта литературности как набора установок эстетического восприятия в сознании читателя. Именно эффекты литературности и кинематографичности станут основой для изучения т. н. «гибридных» текстов М. Дюрас.

1.2 Концепция письма и кинематографа в теоретической рефлексии Маргерит Дюрас

Письмо и кинематограф являются двумя теоретическими константами, двумя ключевыми категориями осмысления в творчестве М. Дюрас, реализовавшей себя и в качестве писательницы, и в качестве режиссерки. Можно утверждать, что даже будучи тщательно проанализированными и прокомментированными с разных точек зрения наиболее авторитетными исследователями своей эпохи (среди которых М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Лакан, Ю. Кристева и др.), тексты и фильмы авторки до сих пор не поддаются какой-либо точной классификации, механизмы ее письма остаются за рамками окончательного объяснения. Это обусловлено самим характером творческой практики писательницы, находящейся в постоянно маргинальном состоянии: между литературой и кинематографом, между утверждением и (само)отрицанием, между различными жанровыми установками, противоречащими друг другу. При всем этом во многом авторефлексивный характер творчества авторки позволяет говорить о некой «теории письма», равно как и о «теории кино» (границы которых, впрочем, остаются довольно размытыми), о неких основополагающих принципах творчества М. Дюрас, находящих различное выражение на практике. Данный подраздел представляет собой попытку обзора и обобщения разнородных и противоречивых теоретических положений М. Дюрас по поводу письма и кинематографа в контексте культурной ситуации эпохи.

Прежде всего необходимо отметить важную особенность словоупотребления, для того чтобы задать нужный ракурс всему дальнейшему анализу: когда речь идет о литературной практике М. Дюрас, исследователи ее творчества (вслед за самой писательницей) отказываются от слова «литература» в пользу понятия «письмо» («l'écriture»). Подобный выбор не случаен, но обусловлен самим отношением писательницы к своему творческому методу. По формулировке К. Дж. Мерфи, «en transformant l'enquête sartrienne, "Qu'est-ce que la littérature ?", en une autre, plus barthésienne, "Qu'est-ce que l'écriture ? ", Duras s'est mise à parler de la dynamique de l'écriture plutôt que de parler autour de la question de ses écrits» [59] («превратив сартровский вопрос "Что такое литература?" в другой, более бартовский, "Что такое письмо?", Дюрас начала говорить о динамике письма, а не о своих сочинениях») (здесь и далее перевод наш – Д. Б.). Смещение фокуса внимания с литературы как некоего результата, некой готовой для восприятия структуры на «динамику письма» неизбежно приводит к рассмотрению творчества авторки в контексте структурализма и постструктурализма, которые появились и активно развивались в те же годы, когда М. Дюрас занималась разработкой своей

индивидуальной творческой манеры и находилась под сильным влиянием интеллектуальной жизни Франции.

Само понятие письма сложилось в 1950-е гг. благодаря Р. Барту и теоретически уточнялось вплоть до 1980-х гг. такими философами, как Ж. Деррида, Ю. Кристева, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. На разных этапах развития исследовательской мысли содержание этого понятия кардинально видоизменялось; мы будем опираться на постструктуралистскую теорию письма, основные положения которой изложены в трудах Ж. Деррида, Ю. Кристевой, в поздних текстах Р. Барта.

Вообще, определить содержание письма представляется не самой простой задачей; как признавали сами теоретики этого понятия, описать этот феномен возможно лишь через метафоры, потому в силу своей природы его границы до сих пор остаются несколько размытыми.

Очертить специфику письма продуктивнее всего через смежное с ним понятие «текст». По известной максиме Ж. Деррида, «нет ничего вне текста», а соответственно, и вне письма, каждый феномен культурной действительности образует собой текст и вступают в текстуальные отношения с другими феноменами. При этом текст принципиально следует отличать от художественного произведения; эта важнейшая для постструктурализма дихотомия проанализирована Р. Бартом следующим образом:

Во-первых, произведение есть всегда продукт художественной деятельности, ее заверченный результат, в том числе физически воплощенный; текст же существует только в пространстве языка, «ощущается только в процессе работы, производства» [4, с. 415]; как и письмо, текст всегда процессуален, «не может неподвижно застыть» [Там же], будучи по своей природе незавершимым и незавершаемым.

Во-вторых, текст сопротивляется любой классификации, в первую очередь жанровой; текст есть «то, что стоит на грани речевой правильности (разумности, удобочитаемости и т. д.)» [4, с. 416]. Текст принципиально парадоксален, направлен на подрыв художественных конвенций, на выход из готовых систем классификации. Только письмо «может расстроить всякую риторическую правильность, всякие законы жанра, всякую самоуверенную системность» [3, с. 540].

В-третьих, если произведение сводится к определенному означаемому, которое посредством критического чтения подлежит интерпретации, то текст являет собой бесконечную свободную игру, «галактику» означающих. Бесконечность движения в поле означающих гарантируется постоянным смещением, варьированием элементов языка, столкновением в процессе письма всевозможных культурных и языковых кодов, что дискредитирует любые

попытки вычлени́ть и зафиксировать один единственно возможный способ прочтения текста.

В-четвертых, тексту присуща множественность, антимонологичность на всех его уровнях; в его пространстве происходит активное высвобождение смыслов, «рассеяние смысла». Текст – это «некое знаковое поле, не имеющее исходной точки» [6, с. 388]. По формулировке философа, письмо «атолично», т. е. не имеет ни начала, ни конца, ни центра, который мог бы послужить опорой для критического анализа.

Кроме того, текст, в отличие от произведения, никогда не замкнут по отношению к другим текстам. Наоборот, любой текст есть «между-текст по отношению к какому-то другому тексту» [4, с. 418], он «сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора» [6, с. 390], он целиком состоит из анонимных «цитат без кавычек», а значит, содержит в себе всевозможные тексты не только прошлого и настоящего, но и будущего. Концепция интертекстуальности, впервые предложенная Ю. Кристевой, считается одной из краеугольных концепций постструктурализма и постмодернистского искусства вообще. О реализации интертекстуальности в «индийском цикле» М. Дюрас будет сказано в следующем подразделе исследования.

В-пятых, в тексте отрицается, уничтожается любой принцип филиации, обусловленности текста внешними факторами и, как следствие, фигуры Автора как текстуальной инстанции. По мысли Р. Барта, в письме «уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике», «исчезает всякая самоидентичность» [6, с. 384]; следовательно, поиск истока письма в тексте изначально обречен на провал. Присвоить тексту Автора — значит нарушить его множественность, «как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [6, с. 389]. Потому вместо автора на первый план в теории письма выходит фигура скриптора, чья идентичность не предшествует тексту, но создается («пишется») в процессе его порождения и неизбежно растворяется в пространстве языка.

В-шестых, как уже было сказано, текст требует для себя совершенно нового способа восприятия: «текст требует, чтобы мы стремились к устранению или хотя бы к сокращению дистанции между письмом и чтением, не проецируя еще сильнее личность читателя на произведение, а объединяя чтение и письмо в единой знаковой деятельности» [4, с. 420]. По Р. Барту, читать – значит активно, а не созерцательно участвовать в создании текста, в его бесконечной игре с означающими, «запускать его в действие».

Чтение-письмо восстанавливает в правах читателя, эмансипирует его, позволяя ему самому раз за разом создавать текст, превращать чтение в принципиально творческую деятельность, в сотрудничество над смыслом. По

словам Р. Барта, «читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении» [6, с. 390].

Наконец, в пространстве текста «ни один язык не имеет преимущества перед другим, они свободно циркулируют» [4, с. 422], что подрывает базовые отношения любого произведения – отношения власти, подчинения одного «языка» другому. Так, письмо в силу своей «неустрашимой множественности», горизонтальности и процессуальной непредсказуемости изначально несет в себе деструктивный, или, вернее, деконструктивный потенциал (в «Письме к японскому другу» Ж. Деррида прямо синонимизирует деконструкцию и письмо) [10]; письмо деконструирует любые готовые схемы потребления языка и децентрирует любой дискурс, к которому оно приобщается.

Подобные представления о письме закономерно находят отклик в творчестве М. Дюрас. Так, для писательницы важнейшим свойством письма становится не только и не столько его незавершенность, сколько его принципиальная незавершимость (по крайней мере, средствами самого письма), его незамкнутость и открытость. Ярчайшим примером осуществления «множественности текста» в творческом наследии М. Дюрас является остро индивидуальная практика «переписывания» («la réécriture») – фундамент творческого метода писательницы. На протяжении десятилетий авторка пересоздавала, адаптировала, воссоздавала в условиях разных художественных медиумов как свои, так и чужие тексты: переписывала пьесы («La Musica» и «La Musica Deuxième»), «романы» («Любовник» и «Любовник из Северного Китая»), снимала фильмы на основе письменных текстов («Разрушать, говорит она», «Женщина с Ганга», «India Song»), переделывала одни фильмы в другие и писала тексты на их основе («Отпечатки рук», «Кесария»), а также адаптировала пьесы Г. Джеймса, А. Стриндберга, А. Чехова. Множественность текста в данном случае реализуется и содержательно, и жанрово, и даже медиально. В результате этого можно утверждать, что творческое наследие М. Дюрас представляет собой одну большую интертекстуальную систему, которая состоит из большого количества частных текстов (или, как утверждают некоторые исследователи, вариаций одного и того же текста, «сверхтекста») и в которой с разной степенью частоты функционируют одни и те же образы, персонажи, локусы, сюжеты и др.

Кроме того, письмо для М. Дюрас не только не имеет определенного источника, но и известного завершения. Писательница неоднократно признавалась в интервью, что не знает, зачем она пишет; в этом отношении уместно применить дихотомию, предложенную Р. Бартом в эссе «Писатели и пишущие»: если для пишущих глагол «писать» – переходный, а значит, их писательская деятельность так или иначе направлена на достижение некого

внеположного самой литературе результата, то для писателей (к рангу которых следует причислить и М. Дюрас) непереходность глагола «писать» обеспечивает замкнутость письма на самом себе, на собственной объективной «безрезультатности» [5]. В связи с этим следует упомянуть и об исчезновении в текстах писательницы автора-субъекта. Согласно высказыванию авторки, «Écrire c'est n'être personne» («Писать – значит не быть никем», комментарий к тексту «Корабль Night»). По мысли писательницы, процесс порождения письма не только не находится под властью субъекта, но и уничтожает его, стирает его, утверждая абсолютную власть текста.

Эти установки эксплицитно представлены в книге «Писать» («Écrire»), вышедшей за два года до смерти М. Дюрас. Эта книга стала своеобразным подведением итогов многолетней теоретической рефлексии авторки. В своей работе М. Дюрас сосредоточивает внимание главным образом на порождении письма, на его неизвестной и неконтролируемой природе, на его неуловимом источнике. Среди прочего писательница вводит представление о «внутренней тени» («l'ombre interne») и о «ночи» («la nuit») как об источнике любого письма: «L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. <...> Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine» [43, с. 867] («Письмо – это неизвестность. До того, как писать, мы ничего не знаем о том, что мы напишем. <...> Если бы мы знали что-то о том, что мы напишем до того, как сделать это, мы бы никогда ничего не написали. *Это не стоило бы того*»). Письмо, таким образом, мыслится как попытка выражения этой «внутренней тени», ее фиксации в тексте и вместе с тем признания невозможности фиксации. Вновь прибегая к формулировке Р. Барта, мы можем сказать, что в письме М. Дюрас «сам язык действует, “перформирует”» [6, с. 386], раскрывая свои скрытые потенции через пишущего субъекта, который становится всего лишь посредником; в полном соответствии с постструктуралистской теорией письма, роль субъекта в данном случае сводится к фиксированию «саморефлексирующего письма», бесконечного и бесцельного.

Как было упомянуто ранее, наравне с письмом фундаментальной категорией теоретической рефлексии, особой иррациональной страстью М. Дюрас стал кинематограф. По заявлениям писательницы, она занялась кинематографом, будучи глубоко неудовлетворенной качеством экранизаций своих произведений, их адаптаций в совершенно неприемлемых, губительных для них условиях. Период с 1969 по 1981 гг. характеризуется временным отходом М. Дюрас от написания романов и пьес (а затем – и безжанровых «текстов») к съемке фильмов (в общей сложности было снято 19 картин).

Впрочем, это ни в коем случае не говорит об отходе писательницы от письма. В специальном номере журнала «Cahiers du cinéma» под названием

«Зеленые глаза» (*Les yeux verts*, 1980), полностью отданном для редактирования М. Дюрас, писательница признается: «Je parle de l'écrit. Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. *L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma*» [46, с. 696] («Я говорю о написанном. Я также говорю о написанном, даже когда кажется, что я говорю о кино. Я не умею говорить ни о чем другом. Когда я снимаю кино, я пишу, я пишу поверх изображения, поверх того, что оно должна изображать, поверх своих сомнений насчет его природы. Я пишу поверх того смысла, которым оно должно обладать. Выбор изображения, который делается после, является следствием этого написанного. *Письмо о фильме – для меня – и есть кино*»).

Как видно из представленной цитаты, творчество М. Дюрас-режиссерки ярко свидетельствует о все более разрастающемся влиянии письма, о неумолимом «поглощении» кинематографа письмом. Не будучи профессиональной режиссеркой, авторка занимается самостоятельным познанием кинематографа, его возможностей и ограничений, его приспособлением под собственные нужды. При этом можно сказать, что кинематограф познается писательницей апофатически, через отрицание его основных типологических черт, отличающих его от других медиумов. Посредством введения «минус-приемов», на сей раз на материале кинематографа, М. Дюрас совершает его целенаправленную деконструкцию как художественного медиума.

Деконструкция затрагивает в первую очередь сферу визуального – фундамент любого фильма. В целом визуальная составляющая кинокартин М. Дюрас характеризуется хаотичностью, дезорганизованностью, часто случайностью, игнорированием таких базовых элементов киноискусства, как монтаж, композиция, освещение и т. д. Большинство фильмов режиссерки состоит из статичных планов, движение кинокамеры редко и отрывочно. Вследствие этого фокус внимания зрителя смещается на отношения между изображением и звуком (в сущности, материальной реализацией все того же письма), которые подвергаются существенному пересмотру вплоть до полного уничтожения первого.

На практике в фильмах М. Дюрас степень радикализации отказа от изображения может варьироваться, вместе с этим варьируется и характер взаимоотношений между письмом и кинематографом. Так, две категории могут вступать в отношения созависимости (в наименее радикальных киноработах), полной независимости друг от друга («Женщина с Ганга»), т. е. десинхронизации плана визуального и плана аудиального, наконец –

первичности/вторичности, где аудиальное (словесное, речевое), несомненно, первично. Вторичность изображения находит выражение, например, в принципе «*image-passe-partout*», о котором М. Дюрас писала следующее: «Я сейчас раздумываю над созданием кадра, который пригоден для любого случая, подходящего для ряда текстов, кадр, который сам по себе не имел бы смысла, был бы ни красивым, ни уродливым, который приобретал бы смысл только вместе с текстом, наложенным на него» [20, с. 43]. Этому принципу построения (вернее, уничтожения) кинообраза подчиняются, например, короткометражные работы 1970-х гг. («Отпечатки рук», «Кесария», «Аврелия Штайнер», «Человек с Атлантики»). Согласно этой установке, вместо просмотра целиком случайного видеоряда зрителю-слушателю необходимо вслушиваться в текст, читаемый за кадром голосом самой писательницы; именно он составляет главную содержательную и эстетическую ценность фильма, роль изображения же устраняется, нивелируется. Так, в «Человеке с Атлантики» (*L'Homme atlantique*, 1982), наиболее экспериментальной киноработе режиссерки, изображение заменяется своим отсутствием, т. е. черным экраном. Таким образом, исследователи приходят к парадоксальному выводу: согласно кинотеории М. Дюрас, фильм должен быть не просмотрен, а прослушан, потому что фильм есть в первую очередь звук, а не изображение.

Какова, в таком случае, цель писательницы в занятиях кинематографом? Кинематограф есть единственный способ для текста обрести материальное звучание: с одной стороны, он позволяет тексту быть проговоренным (а значит, и услышанным), обрести голос; с другой стороны, он позволяет добиться противоположного эффекта – эффекта молчания, подчеркнутого отсутствия речи, позволяет «сохранить, передать, вернуть “ночь” текста, его многоголосое молчание» [20, с. 32]. Таким образом, кинематограф мыслится авторкой как продолжение письма, как одна из многих форм его бытия.

При этом интересно отметить активизацию роли зрителя-слушателя в процессе рецепции, что также свойственно для постструктуралистской теории искусства. Не забегая вперед, отметим, что именно вовлечение реципиента в процесс создания текста становится главной творческой задачей М. Дюрас, главным ориентиром ее интермедийных опытов. Уничтожая литературу и переизобретая кинематограф, писательница деконструирует привычные модели восприятия обоих медиумов, перестраивает их, превращая чтение в просмотр и просмотр в чтение. Подробно механизмы этих метаморфоз будут раскрыты в следующих главах исследования.

Подводя итог нашему краткому обзору, мы можем свести концепцию письма и кинематографа М. Дюрас к двум главным положениям. Во-первых, в соответствии с логикой постструктуралистского подхода, в творчестве М. Дюрас происходит переход от литературы к письму, от произведения к

тексту. Письмо мыслится писательницей как бесконечный и децентрированный процесс смыслопорождения, заикленный на самом себе, как «саморефлексирующее письмо», в котором язык перформирует сам себя, а пишущий субъект утрачивает себя в пространстве текста. Во-вторых, кинематограф воспринимается М. Дюрас как одна из форм письма, как способ для письма обрести материальное воплощение; фокус внимания в этом случае смещается с визуальной составляющей на аудиальную, происходит попытка деконструкция медиум-специфичности кинематографа. Подобное видение кинематографа и письма (и кинематографа как письма) вписывается в культурный контекст эпохи и является логичным развитием структуралистской и постструктуралистской мысли 1960-1980-х гг.

1.3 «Индийский цикл» Маргерит Дюрас в контексте гибридности

Рассмотренные в предыдущем разделе теоретические установки, направленные на размывание границ между литературой и кинематографом, начинают полно реализовываться на литературно-кинематографической практике М. Дюрас с середины 1960-х гг. Исследователи творчества писательницы определяют этот самый плодотворный и противоречивый период ее творческого пути как «гибридный» (1969-1981). В это время писательница перестает писать романы в традиционном понимании этого жанра (что, как было сказано, не означает, что она перестает писать вообще) и начинает самостоятельно снимать фильмы по собственным произведениям. Главным итогом этого этапа стал масштабный «индийский цикл» («le cycle indien»), который включает в себя восемь произведений – пять письменных текстов и три кинофильма, – генетически связанных друг с другом и образующих сложное интертекстуальное пространство.

С точки зрения содержания, все произведения цикла объединены общим повествованием, общей вымышленной реальностью, что позволяет Ж.-М. Шефферу и И. Вюльтюр рассматривать «индийский цикл» не столько как интертекстуальное, сколько как трансфикциональное единство [66]. Исследователи называют повествование «индийского цикла» аутофагическим («autophage»): нарратив «пожирает сам себя через свои последовательные актуализации» [Там же]. основополагающим принципом повествования становится не логическое развитие, отслеживание истории от начальной точки до развязки, как это отчасти предполагается словом «цикл», но постоянное возвращение к исходным ситуациям, повторение, переписывание истории, ее опустошение («évidement») и начинание заново.

Основа «индийского цикла» – любовный треугольник, заданный еще в первом романе цикла «Восхищение Лол В. Штайн» (*Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964). Несмотря на многочисленные повествовательные аберрации, с которыми читатель сталкивается на протяжении цикла (так, в разных текстах функционируют одни и те же персонажи, однако фокус внимания регулярно переходит от одного персонажа к другому, притом восстановить внутридигетическую хронологическую последовательность таких переходов часто затруднительно), повествование остается в рамках взаимодействия трех главных героев – Лол В. Штайн, Майкла Ричардсона и Анн-Мари Стреттер. Кроме того, заявляется общий для всего цикла хронотоп – полумифологизированный Индокитай, где располагаются столь же реальные, сколь и вымышленные локации – С. Тала, Калькутта, Лахор. Общим для текстов цикла является и набор повторяющихся мотивов – бал в С. Тала,

служащий отправной точкой повествования и одновременно событием, в которое из раза в раз возвращаются персонажи, бал в индийском посольстве, сезон муссонов, море, побочная история сумасшедшей нищенки из Саваннакхета.

С точки зрения формы, структура цикла очень разнородна, но при этом парадоксально целостна. Интересно отметить, что на примере цикла мы имеем возможность проследить эволюцию письма авторки: так, в 1964 году М. Дюрас создает роман «Восхищение Лол В. Штайн», который становится для нее поворотной точкой в выработке совершенно новой, оригинальной манеры, в которой еще усматриваются черты «нового романа» (размытие фабульной структуры, кризис персонажа, фрагментация его сознания, введение ненадежного рассказчика и т. д.), но уже наблюдается движение к более позднему «антиповествовательному», антироманному стилю. Два года спустя, в 1966 году, авторка публикует роман «Вице-консул». Хотя этот текст сюжетно связан с предыдущим романом, однако предметом романной интриги в нем становится любовная история вице-консула и Анн-Мари Стреттер через два года после событий «Восхищения»; кроме того, именно в «Вице-консуле» уже прослеживаются первые лейтмотивы цикла, проникающие в текст и служащие рефреном для всего повествования (бал, история нищенки, бредущей по берегу Ганга, эпидемия проказы).

В 1971 году М. Дюрас пишет «Любовь», опираясь на фабулу двух предыдущих книг и перерабатывая ее в один *текст*; показательно, что жанровое определение в данном случае отсутствует, сама писательница сознательно отказалась от него, оставив просто пустое место. С 1973 года писательница начинает снимать фильмы «по мотивам» одноименных текстов, в которых рассказ ведется о тех же персонажах: текст-фильм «Женщина с Ганга» (1974), который является видоизмененным и дополненным текстом «Любви», и «текст театр фильм» «India Song» (1975). Еще через год выходит отдельный фильм «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» (1976), перерабатывающий материал фильма «India Song». Таким образом, через сложные стратегии интермедийного эксперимента одна и та же история переписывается, пересоздается, перерассказывается с помощью разных медиумов, что позволяет французскому исследователю Д. Ногезу заявить: «это не цикл, это *один текст*» [62, с. 31].

Необходимо отметить, что, пересоздавая собственные тексты для киноэкрана, авторка не совершает при этом «насилие» над текстом; она не адаптирует его, но как бы «переключает» его в другую техническую характеристику. Желание конвергенции письма и кинематографа, о котором шла речь в предыдущем разделе, стремление к стиранию формальных ограничений между ними приводит к тому, что в своих литературных опытах

«индийского цикла» М. Дюрас вырабатывает совершенно особый, «фильмический» («filmique», термин, используемый М. Боргомано, М.-К. Ропарс, С. Гаспари и некоторыми другими исследователями), либо «киногеничный» («cinégénique», термин, употребляемый, например, Б. Жако) стиль письма, который совмещает в себе особенности как литературной, так и кинематографической модели восприятия и потому позволяет М. Дюрас беспрепятственно ретранслировать письменный текст в фильм.

Как, в таком случае, описать природу таких полимедийных произведений? Несмотря на разнообразие формулировок (среди них – «текст-фильм», «кинотекст» и др.), исследователи творчества писательницы предлагают использовать зонтичный термин «гибридность». В широком значении гибридными называют те тексты писательницы, которые находятся «между вымыслом и реальностью, устным и письменным дискурсом, чтением и письмом ... характеризуются оспариванием нарративных структур и самого понятия жанра» [59], иначе говоря, находятся в положении постоянной парадоксальности, нестабильности, структурного расхождения («l'écart»). В более узком значении гибридность проявляется на уровне жанрово-медиаальной атрибуции: по словам М. Дюрас, она всегда хотела создать «такую книгу, которая могла бы быть и прочитана, и сыграна, и снята и, как я обычно добавляю, выкинута» [11], т. е. беспрепятственно осуществлена в любом из медиумов – в литературе, в театре, в фильме. Вследствие этого гибридные тексты включают в себя элементы различных медиаальных практик, сосуществующих в пространстве единого текста; по этой причине жанровая специфика таких текстов не может быть определена в терминах традиционного литературоведения. Категория «гибридности», с одной стороны, вынуждает к жанровой характеристике, поскольку представляет собой сочетание элементов, так или иначе наделенных маркерами жанра, но, с другой стороны, она «его [жанр] убивает, аннулирует, создавая несуществующий до сих пор жанр» [20, с. 62].

В случае с «индийским циклом», свойство гибридности становится ключевым для описания медиаальной природы произведений; благодаря выработке особого фильмического письма, потенция кинематографического восприятия оказывается изначально заложенной (а затем и реализованной) в ткани литературного текста, а особый эффект литературности дает о себе знать в организации кинематографического образа, в которой словесный материал доминирует над материалом визуальным. Разъединить эти медиумы, попытаться описать произведение через обращение к специфичности его технической основы значило бы уничтожить произведение, ограничить сферу его эстетического воздействия. Стало быть, медиаальная специфика текстов

«индийского цикла» не может заключаться ни в чем, кроме как в строгом отсутствии таковой.

Этот тезис подтверждается и нарочитым отказом М. Дюрас от жанрового определения своих текстов. Начиная с 1969 года, авторка сознательно игнорирует жанровые указания при издании своих книг; по справедливому выражению Ю. Маричик, «единственной возможной характеристикой становится белизна, пробел, “пустота”, следующие за названием текста, полное отсутствие указания на жанр» [20, с. 18].

Таким образом, «индийский цикл» М. Дюрас представляет собой сложный медиальный эксперимент, направленный на переоценку и переосмысление взаимоотношений между литературой и кинематографом. Объединенные общей тематикой, повествованием, системой персонажей, хронотопом, системой лейтмотивов, тексты «индийского цикла» образуют интертекстуальное единство, в которое входят не только литературные тексты, но и кинофильмы, снятые на их основе. Результатом этого эксперимента стало создание серии «гибридных текстов» – уникальной практики, заключающейся в конвергенции литературы и кинематографа, стирании жанрово-медиальных признаков, разрушении конвенциональных стратегий письма и установки на т. н. фильмическое письмо, сочетающее в себе модели литературного и кинематографического восприятия. Это позволяет в дальнейшем поставить вопрос о механизмах письма М. Дюрас на материале конкретных гибридных текстов.

ГЛАВА 2

МЕДИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ «ИНДИЙСКОГО ЦИКЛА» В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-Х ГГ. («ЛЮБОВЬ» И «ЖЕНЩИНА С ГАНГА»)

2.1 Стратегии фильмического письма в текстах «Любовь» и «Женщина с Ганга»

В данной главе мы предпримем попытку описания фильмического письма («l'écriture filmique») М. Дюрас, его формальных особенностей, а также его суггестивного потенциала, обращая внимание на эффекты литературности и кинематографичности как результат реализации авторских стратегий письма.

«Любовь», вместе с «Разрушать, говорит она» (*Détruire, dit-elle*, 1969) и «Абан Сабана Давид» (*Abahn Sabana David*, 1970), принадлежит к группе текстов, написанных М. Дюрас после событий 1968 года и закономерно следующих императиву эпохи – императиву разрушения, подрыва, нивелирования художественных условностей. Текст «Любви» рассматривается исследователями М. Дюрас как один из первых гибридных текстов писательницы: как отмечалось ранее, для авторки не существует принципиальной разницы между литературой и кинематографом, кинематограф становится продолжением письма, растворяется в нем, но и письмо, сближаясь с принципами кинематогафа, апроприирует некоторые кинематографические техники. Каковы черты этого сложного творческого симбиоза и механизмы его создания? Как подобное смещение влияет на восприятие текста?

Первый аспект, на который мы уже обращали внимание – отказ М. Дюрас от жанрового определения своих произведений. Это не стало исключением и в случае с рассматриваемыми в этом разделе текстами: так, в разговоре с Ж. Бре писательница признается, что на момент интервью она работает «просто над текстом. По-другому его назвать нельзя» [33, с. 407] (речь здесь идет о «Любви»). Отрицая принадлежность своего произведения к какому бы то ни было жанру, писательница не только самовольно исключает свой текст из системы правил дискурса, но и констатирует объективную невозможность его однозначной жанровой спецификации. Как мы увидим, главную сложность здесь представляет парадоксальная система внутритекстовых взаимосвязей литературы и кинематографа.

Так, с чисто литературной точки зрения основные содержательные и формальные свойства «Любви» избегают классификации. «Любовь» продолжает историю трех основных персонажей цикла: Майкл Ричардсон (названный просто «путешественник») прибывает в С. Тала спустя десять лет после смерти Лол В. Штайн (также не названа по имени), чтобы вновь пережить свою любовь. Сюжет как таковой здесь, впрочем, отсутствует:

структурно текст распадается на минимальные фрагменты повествования, различные друг от друга не столько в силу логики текста, выделения минимальных повествовательных событий, сколько типографически. В связи с этим выявление композиции текста (завязка, кульминация, развязка) также становится затруднительным. Кроме того, художественное время утрачивает свойство линейности, поскольку действия персонажей (о которых читатель, впрочем, не узнает почти ничего, кроме коротких дейктических ремарок об их передвижениях и диалогах) сопротивляются логическому упорядочиванию, многие фрагменты текста повторяются вплоть до почти полного совпадения, создавая тем самым особый ритм повествования, ощущение цикличности.

Таким образом, в случае «Любви» единственно пригодным жанровым определением нам представляется обозначенное ранее понятие «гибридный текст». Основанием для этого определения мы считаем особый литературно-кинематографический тип письма, посредством которого в тексте заявляет о себе внутренняя потенция кинематографа.

Для анализа мы возьмем небольшой фрагмент из текста, где наиболее полно и ярко представлены основные репрезентативные черты фильмического письма М. Дюрас (Приложение 1).

В данном фрагменте мы можем выделить следующие стилевые черты:

указания технического характера, которые касаются:

движений и перемещений персонажей («Elle se tourne vers lui», «Elle a un geste ouvert d'une tendresse désespérée», «Elle se relève»);

их реплик («Ils se taisent», «Il dit», «elle murmure»);

поз («Le voyageur s'est allongé sur le sable», «Il place sa tête dans les creux de son bras, contre son cœur»);

места и времени действия, погоды, освещения, обстановки («La plage. La nuit»).

обилие визуальных описаний: «la première fumée noire», «le feu grandit», «le ciel rougit». Оба пункта работают на создание эффекта дескриптивности, детальности описываемого, на подробную визуализацию изображаемого в сознании читателя;

«минимальное письмо»: преобладание простых фраз, назывных и неполных предложений, эллиптических конструкций; стиль предельно сжат и лаконичен;

использование глаголов преимущественно в настоящем времени, что, по мысли К. Серази, «передает действие, которое совершается на глазах у читателя, приобретая функции кадра в фильме» [35, с. 94];

чрезвычайно частое употребление лексики аудиовизуального семантического поля, в первую очередь глаголов «dire», «écouter», «entendre», «voir» и др., а также большое количество аудиальных описаний: «Le silence de

S. Thala est sonore cette nuit, il crie, il craque», «des voix dans les sables», «les gémissements atroces du plaisir», «toutes les sirènes de S. Thala lancées».

Подобные лексико-грамматические особенности пронизывают весь текст «Любви», тем самым, по мнению исследователей, создавая видимое пространство за текстом, как бы иллюзию самого кинематографа – эффект кинематографичности, который заключается в визуальной насыщенности и наглядности.

Вдобавок к этому, ключевую роль здесь играет фрагментированность текста. Разделенные пробелами, каждый из отрывков может восприниматься читателем как описание действий в кадре, как сам кадр, который читателю необходимо визуализировать в своем сознании. Кроме того, в промежутках между фрагментами ощутимо меняется перспектива повествования, что позволяет провести параллели со сменой кадров, с техникой монтажной склейки.

В конце концов, эти формальные критерии приводят некоторых исследователей (например, С. Гаспари [52]) к мысли о том, что «Любовь» стоит отнести к жанровой форме киносценария, сценария к возможному фильму. Текст, таким образом, как бы переходит в подчиненное по отношению к кинематографу положение – в положение инструкции для съемки, чисто технического, вспомогательного средства.

Впрочем, сам текст, сама поэтика М. Дюрас сопротивляется подобной классификации. Писательница всегда настаивала на художественной автономности своих гибридных текстов (хотя и не употребляла само слово «гибридный», называя их просто «текстами»). Вместе с самой авторкой, Ю. Маричик настаивает на несводимости авторских стратегий письма к «техническим» функциям, к набору готовых жанровых характеристик. К примеру, она утверждает, что пробелы между фрагментами не только и не столько акцентируют границы между (потенциальными) кинокадрами, сколько «символизируют нарушение повествовательной схемы, пертурбацию логоса, становятся верными признаками безумия» [20, с. 77], одним словом, имеют важную семантическую нагрузку. Такой же нагрузкой обладают, например, внешне технические указания по поводу освещения, обстановки, времени съемок; в тексте это в первую очередь символы, поэтические лейтмотивы, переходящие из текста в текст, а не просто руководство к действию. Этому же мнению придерживается и Ж. Кледер: «хотя работа по абстрагированию стиля проводится ради лучшей наглядности [visibilité] истории и персонажей, она не исключает при этом значительной поэтической работы, которая сохраняется как в технических указаниях, так и в романских частях [parties romanesques]» [38].

Показательно, что и сама М. Дюрас в интервью Ж. Бре назвала текст «Любви» «чистой глупостью», говоря о том, что процесс его написания имел мало общего со сферой рационального, осмысленного, преднамеренного: «Можно было бы назвать этот текст чистой глупостью. Я перестала понимать, что я пишу. Когда присутствует определенная музыка, я знаю, что текст продвигается. Когда музыка останавливается, я останавливаюсь. Когда она снова начинается, я также начинаю снова» [33, с. 407]. О каком «безумии» и о какой «музыке» говорит писательница?

Так, далеко не все элементы текста можно отнести к аудиовизуальному полю, не все элементы «переводимы» на технический язык кинематографа; например, как передать на киноэкране «отчаянную нежность» («*tendresse désespérée*»)? Даже если предположить, что подобная характеристика служит ремаркой для потенциальных актеров, которые должны будут изобразить эту эмоцию, то совершенно невозможно было бы передать следующие ремарки: «*l'immobilité de l'air*» («неподвижность воздуха»), «*la houle*» («зыбь»), *la fièvre* («лихорадка», притом что ремарка относится не к персонажу, а к ситуации вообще), «*le vertige*» («головокружение», также относится к самой ситуации), «*la totalité du passé*» («тотальность прошлого») и многие другие, а также разного рода обонятельные ощущения: «Она пахнет песком, солью» («*Elle a l'odeur du sable, du sel*» [47, с. 1282]), запах дождя, йода и т. д. Обилие подобных невещественных характеристик уже не позволяет рассматривать визуальность как главную интенцию писательницы, как основополагающее свойство ее гибридных текстов.

Приведем еще один отрывок, в котором обнаруживаются совершенно другие, чем в первом случае, но не менее примечательные особенности фильмического письма М. Дюрас (Приложение 2).

С одной стороны, мы наблюдаем здесь те же черты, отмеченные в первом отрывке: простые синтаксические конструкции, назывные и неполные предложения, эллипсис, наличие аудиовизуальных описаний, технические указания на погоду и обстановку. С другой стороны, во фрагменте обнаруживается целый ряд формальных признаков, принадлежащих области поэтики и эстетики именно литературного текста, в которых на первый план выходит его *литературность*, язык реализуется здесь в своей поэтической функции:

1. фрагментация повествования не только на уровне обособленных отрывков, но и на уровне фраз, частотность абзацев, паратаксис «затормаживают» текст, тем самым фокусируя внимание читателя не на самой рассказываемой истории, а на ее отсутствии, на пробелы в ней, на пустоты между фразами, на особые периоды молчания, которые были столь важны для М. Дюрас как в письменных текстах, так и на киноэкране;

2. особая невизуальная «поэтичность», которая не может быть объяснена интенциями киносценария, другими словами, эту сцену невозможно показать на экране, поскольку в ней отсутствуют какие-либо маркеры кинематографичности;

3. в связи с этим – описательность, изгнание сценического действия;

4. ритм и музыкальность, которые проявляются в разных формах:

синтаксические повторы: «Trois jours» – «Trois jours» – «Trois nuits»; «le chien mort»; особые звуковые «колебания» в сочетании «Le bruit croît – le bruit décroît»;

звукопись, основанная на просодических переключках на «m»: «mer» – «mouettes» – «mur» – «mort» – «mauvaise» – «démonter»;

ритмико-музыкальное построение фраз: например, фраза «Il fait un orage qui démonte la mer» (подчеркнуты ударные звуки) образует не что иное, как александрийский стих, с присущими этому размеру 12 слогами и цезурой после 6-го слога. Конечно, не стоит сводить ритмичность и музыкальность в текстах писательницы к поиску стихотворных размеров или их следов; эффект ритмичности создается на уровне просодической организации дискурса вследствие его регулярности и упорядоченности.

Из вышеназванных формальных особенностей, естественно, не следует, что специфичность творческого метода писательницы можно исчерпывающе описать через подобный лингвостилистический анализ. Напротив, именно «безумие» текста, его «музыка», проявляющийся не на уровне поэтики, а на уровне эстетики текста, не могут быть стопроцентно и адекватно переданы средствами кинематографа.

Так, М. Дюрас не раз акцентировала внимание на попытках во время письма уловить свой внутренний голос, а не следить за смыслом написанного. По этой причине такое значение уделяется особенностям построения текста, особенностям его стиля, вообще «работе над словом» и его динамикой, которая не имела бы такого значения в случае с киносценарием. Кроме того, жанр киносценария (как и любой жанр) предполагает интенциональность написания, сообразность текста с изначальным авторским намерением, постоянное учитывание конечного результата.

Как отмечалось в теоретической части, для авторки письмо безрезультатно, не может иметь некой внеположной самому письму цели, избегает (или сознательно деформирует) любые жанровые маркеры. В творческом методе М. Дюрас литературный и кинематографический типы письма (как бы расплывчаты ни были эти определения) не сцепляются механически, но синтезируются в едином процессе письма; фильмическое письмо включает в себя разные типы письма, в том числе

кинематографический, но ввиду принципиальной антимонологичной природы текста не может быть сведено к нему одному.

Этим литературно-кинематографическая практика М. Дюрас отличается от киноэкспериментов представителей «нового романа», с которым писательница некоторое время была аффилирована, но к которому никогда себя не относил. Если жанру «киноромана» («*ciné-roman*») А. Роб-Грийе, мэтра этого авангардного направления, присуща линейная логика создания гибридного текста (в схеме «литературное произведение – кинороман – кинофильм» кинороман занимает промежуточное место между двумя медиумами, являясь уже не литературным произведением, но как бы подготовительной стадией к снятию фильма, наброском сценария), то для Дюрас эта логика ризоматична, вследствие чего гибридная природа текста позволяет ему перемещаться, «дрейфовать» из пространства одного медиума в пространство другого, но не принадлежать исключительно ни одному из них.

Таким образом, литературное и кинематографическое в «Любви» не противоречат друг другу, но компенсируют друг друга, порождая внутреннюю энергию текста, способствуя подвижности его внутренней системы. Благодаря такой подвижности текст избегает замыкания, окончательного означивания, однозначного определения, как жанрового, так и медиального.

Еще один гибридный текст, «Женщина с Ганга» (*La Femme du Gange*, 1973), вышедший двумя годами позже «Любви», – ключевое «произведение» М. Дюрас, заложившее фундамент для дальнейшего интермедийного эксперимента в 1970-1980 гг. Как упоминалось выше, «Женщина с Ганга» является переработкой текста «Любви»: история Анн-Мари Стреттер, Лол В. Штайн и Майкла Ричардсона, приезжающего в С. Тала спустя десять лет после смерти своей возлюбленной, вновь подлежит переписыванию, пересозданию, но уже в новом качестве.

Так, в «Женщине с Ганга» сохраняются общие атрибуты действия, или, скорее, закономерного для поэтики М. Дюрас без-действия (понятие «*désœuvrement*», теоретизированное М. Бланшо). Бездействие персонажей, инертность повествовательной ситуации распространяется и на письмо: как и «Любовь», текст «Женщины с Ганга» полон пробелов, пустот, фрагментирован даже в большей степени, чем «оригинал».

Архитектоника текста также претерпевает значительные изменения: объективное повествование от третьего лица, хотя не устраняется совсем, но все же уступает место диалогам. При этом перед читателем-зрителем нередко встает вопрос: «Кто именно говорит?». Это объясняется тем, что диалоги в «Женщине с Ганга» разделяются на два параллельных уровня – между персонажами и между особыми «голосами» (сразу заметим, что данное разделение будет перенесено авторкой и в «*India Song*»). Природа «голосов»,

этих бестелесных повествователей, подробнее обсуждается в следующем подразделе.

Возвращаясь к характеристикам фильмического письма, мы вновь хотели бы обратиться к рассмотрению фрагмента текста, на сей раз из «Женщины с Ганга» (Приложение 3).

Как видно, в текст вводится структура драматургического текста, появляется разделение между собственно драматической речью и авторскими ремарками, что неизбежно приводит к сдвигу в его восприятии. Говоря о суггестивном потенциале, мы можем отметить повышенную степень драматизации, перформативности художественного слова в «Женщине с Ганга». Средством усиления перформативности в письменном тексте выступают многоголосая перспектива, «театральность» языка, гарантируемая его драматургической структурой, в фильме – голоса, являющиеся материальным воплощением «голосов» персонажей.

Этой же цели служит и усложнение синтаксической организации текста. Так, М. Дюрас очень гордилась фразой «Après la rivière c'est encore S. Thala» и считала ее одной из наиболее удачных в своей писательской карьере. Удачность фразы – в ее парадоксальности, в почти ироническом отрицании сказанного ранее, в целом – к нивелированию ее коммуникативного потенциала. Бессвязность диалогов фокусирует внимание читателя не на том, *что* говорится, но *как* говорится; вкупе с фрагментированностью речи, утрата коммуникативности усложняет, затормаживает привычное восприятие текста и одновременно открывает новые грани литературного чтения.

В еще одном фрагменте текста (Приложение 4) появляются Голоса, чей диалог обрамлен авторской ремаркой. Как и в предыдущем фрагменте, между репликами образуется неустранимый коммуникативный зазор. Ломаные, как будто вырванные из контекста, незавершенные фразы героинь *не говорят* намного больше, чем *говорят*; трагедия их любви, параллельная трагедии Майкла Ричардсона и Лол В. Штайн, письмо их страсти не могут быть выражены средствами нормативного синтаксиса. В некотором роде поэтика диалогов у М. Дюрас сближается с поэтикой «театра абсурда»: диалог подчеркивает невозможность диалога, язык акцентирует кризис языка, а эллиптичность конструкций, обилие многоточий и пауз сближает фильмическое письмо М. Дюрас с письмом еще одной авторки – Н. Саррот.

Наконец, последней и особенно важной деталью нам кажется начальная ремарка о «нечитабельном пространстве» черного кадра. Так, испорченный, неподходящий для кинематографа кадр включается в литературное повествование, «используется здесь». При этом данная ремарка принадлежит не столько пространству потенциального кинематографа (как было продемонстрировано, гибридные тексты нельзя свести к функции сценария),

сколько пространству письменного текста. Как расценивать подобное включение? Чрезвычайно поэтическое, самоотрицающее («мутная прозрачность») описание черного экрана, представленное М. Дюрас, невозможно использовать для создания эффекта видимости текста, для его визуализации читателем, как это предлагает К. Серази. Напротив, визуализация здесь невозможна, «чернота» кадра становится знаком своего отсутствия, устранения потенциального киноизображения. На наш взгляд, в тексте «Женщина с Ганга» М. Дюрас переопределяет само содержание визуального: визуальное здесь трансформируется в текстуальное, кадр – в описание кадра, в языковой знак, превращаясь тем самым в пространство для возможного чтения. Впрочем, «нечитабельность», на которую указывает авторка, следует расценивать, по нашему мнению, не как самоопровержение и не как констатацию неспособности письма к «поглощению» изображения; наоборот, нулевое изображение становится источником письма. Фраза «это должно быть море, небо, ночь» очерчивает поле будущих интерпретаций, поле возможных субъективных прочтений этого черного экрана, становясь первым стимулом для письма.

Впоследствии М. Дюрас не раз будет использовать забракованные кадры для создания гибридных текстов. Так, например, неиспользованный материал, оставшийся после съемок фильма «Корабль Night», послужит технической базой для короткометражных фильмов «Отпечатки рук» и «Кесария», которые затем будут переписаны в одноименные тексты. Для писательницы кинематографическое изображение обладает ценностью в той степени, в которой оно может быть «прочитано», то есть воспринято по модели литературного, а не кинематографического произведения. Средством такого рецептивного сдвига в фильмах служит голос – материальное выражение письма, важнейший элемент позднего творчества М. Дюрас, однако первые шаги к формированию поэтики голоса наблюдаются уже в первых гибридных текстах писательницы, как «Любовь» и «Женщина с Ганга». Аналогия «чтение-письмо-съемка-просмотр» будет раскрыта в дальнейшем на материале следующих гибридных текстов М. Дюрас, созданных во второй половине 1970-х гг.: «India Song» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте».

В заключение мы можем выделить следующие отличительные черты фильмического письма в текстах «Любовь» и «Женщина с Ганга»: во-первых, отказ от жанровой спецификации произведения как в категориях традиционного литературоведения, так и в категориях технических киножанров; во-вторых, гибридизация различных техник и приемов и выработка особого фильмического письма, создающего одновременно эффект кинематографичности (указания технического характера, наглядность, фрагментированность, минимальное письмо, которое «дает увидеть»

визуальное пространство за текстом), так и черты литературного письма (невизуальная образность, звукопись и ритмико-музыкальное построение фраз, символические пробелы, особая перформативность слова, замыкающего его на самом себе, усложнение синтаксиса). Фильмическое письмо не сводимо целиком ни к одному из конституирующих его типов письма, но является их синтезом, как итог, в пространстве гибридного текста происходит объединение установок литературного и кинематографического восприятия, текст мыслится как принадлежащий сразу нескольким художественным пространствам.

2.2 Специфика аудиовизуального образа в тексте-фильме «Женщина с Ганга»

Сперва напомним, что существует две «Женщины с Ганга» – текст и кинофильм, снятый после публикации текста; в отличие от «Любви», текст «Женщины с Ганга» получил кинематографическое воплощение. В данном разделе будет рассмотрена специфика аудиовизуального образа на материале фильма «Женщина с Ганга»; впрочем, вновь необходимо заметить, что в контексте творчества М. Дюрас текст и его «киноверсия» мыслятся не как два отдельных независимых художественных объекта, но как единое концептуальное целое, различные материальные воплощения одного текста.

Так, в «Женщине с Ганга» в центре теоретической рефлексии находится проблема аудиовизуального образа, который складывается соответственно из образа аудиального (речевого, словесного) и образа визуального. Как отмечалось ранее, для медиум-специфичности кинематографа первостепенное значение имеет его визуальная составляющая (техника съемки, монтаж, визуальные эффекты, т. д.) которая традиционно объявляется его дифференциальной характеристикой. Аудиальная же составляющая кинообраза подчиняется визуальной и рассматривается как вторичная, сопутствующая ему: другими словами, функция проговариваемого актерами текста, а также любого другого звукового сопровождения, неизбежно сводится к функции дополнения, комментария к визуальному ряду.

Однако в тексте-фильме «Женщине с Ганга» подобная иерархия подвергается коренному пересмотру. На это обращает внимание сама М. Дюрас в предисловии к изданию книги, являющимся своего рода манифестом авторского видения кинематографа:

«La Femme du Gange, c'est deux films : le film de l'image et le film des Voix.

Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. Il a été tourné dans le délai prévu. Puis monté également dans le délai prévu.

Le film dit : le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d'où ? Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté.

Maintenant, les deux films sont là, d'une totale autonomie, liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle : ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps» [45, с. 1431] (курсив авторский).

(«“Женщина с Ганга” представляет собой два фильма: фильм изображения и фильм Голосов.

Фильм изображения был предусмотрен, запланирован, его структура была прописана в сценарии. Он был снят за установленный срок, а затем смонтирован также в установленный срок.

Фильм проговоренный: фильм Голосов не был предусмотрен. Он появился тогда, когда фильм изображения был снят и смонтирован. Он появился издалека, откуда? Он набросился на изображение, проник в его пространство, остался там.

Теперь оба фильма характеризуются тотальной автономией, будучи связаны исключительно, но неумолимо, материальным совпадением: оба записаны на одну пленку и просматриваются в одно время»).

При просмотре фильма зрителю предлагается следить за двумя параллельными планами повествования. Один разворачивается в рамках кинокадра; это то, что было снято на камеру, а затем смонтировано в ряд изображений. Другой же необходимо воспринимать на слух; он представляет собой диалог двух неизвестных зрителю женских голосов, сопровождающих повествование на протяжении всего действия. Говоря о специфике аудиовизуального образа в «Женщине с Ганга», мы в первую очередь говорим о «фильме Голосов» и о том, каким образом он связан с «фильмом изображения».

Так, между двумя вышеназванными аспектами аудиовизуального образа и реципиентом, воспринимающим оба фильма в условиях их «материального совпадения», устанавливается особая схема отношений. В этой схеме «фильм Голосов» занимает промежуточное положение между изображением и реципиентом. Существовая в той же внутрикадровой диегетической реальности, что и «фильм изображения», он не служит комментарием или объяснением того, что происходит на экране, т. е. парадоксальным образом находится и внутри, и вне диегезиса одновременно. Персонажи-«голоса» не могут быть ассоциированы ни с кем из видимых на экране персонажей; это отдельные «бестелесные» субъекты повествования, рассказывающие собственную историю – историю собственной страсти. Это подчеркивается самой М. Дюрас:

«Les Voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image, mais pas dans la partie de ce lieu retenu par la caméra. Elles se parlent. Elles ignorent la présence du spectateur. Il ne s'agit donc pas d'un commentaire. Si les Voix sont à S. Thala comme les autres voix du film, elles ne sont liées à elles d'aucune manière» [Там же].

(«Голоса разговаривают в том же месте, где снимается фильм изображения, но не в той части этого места, которую фиксирует камера. Они разговаривают друг с другом. Они не знают о присутствии зрителя. Так что речь не идет о комментарии. Если голоса и находятся в С. Тала, как и другие голоса в фильме, то они никоим образом с ними не связаны»).

Роль же реципиента, как уже было сказано, состоит в восприятии обоих «фильмов» в одно время просмотра. Таким образом, по мысли авторки, два плана аудиовизуального нарратива сосуществуют параллельно друг другу и на условиях полной независимости друг от друга.

Об этом же положении «тотальной автономии» в своем исследовании упоминает Ж. Делез: «это уже не два автономных компонента одного и того же аудиовизуального образа, как было в фильмах Росселлини; это два “геавтономных” образа, один из которых визуальный, а другой – звуковой, с десинхронизацией, с зазором, с иррациональной купюрой в промежутке» [8, с. 579].

Впрочем, по словам Ж. Делеза, подобная схема не является столь однозначной: геавтономный характер бытования обоих аспектов не означает полного разрушения связей между ними, разрушения целостного образа. В связи с этим философ называет высказанное писательницей положение о «материальном совпадении» фильмов юмористическим: «Тем не менее образ, сделавшийся аудиовизуальным, не ломается, а, наоборот, обретает новый тип связности, зависящий от более сложной связи между визуальным и звуковым образами. В результате невозможно поверить в декларацию Маргерит Дюрас, сделанную по поводу “Женщины Ганга”: два образа якобы связаны между собой лишь в силу “материального совпадения”, поскольку оба записаны на одну и ту же пленку и должны просматриваться в одно и то же время. Эта декларация является юмористической и провокационной, и провозглашается в ней то, что в других местах Дюрас стремится отрицать» [8, с. 581].

Вопрос о том, как организовано взаимодействие аудиального и визуального образов внутри единого аудиовизуального комплекса – главным образом, является ли эта структура горизонтальной либо вертикальной – остается проблемным. В связи с этим возможно выделить три гипотетические модели организации аудиовизуального образа: «аудиальное подчинено визуальному» (конвенциональная модель организации в кинематографе), «визуальное подчинено аудиальному», «визуальное равноправно аудиальному».

В связи с этим Ю. Маричик отмечает следующее: «Важно обратить внимание не столько на выделение звуковой (голосовой) составляющей, сколько на смещение, движение в сторону того, что звук – это фильм, а голос – это картинка, изображение» [20, с. 33]. Действительно, как в письменном тексте, так и в кинофильме «Женщина с Ганга» мы можем констатировать смещение центра тяжести от визуальной репрезентации к аудиальной (вербальной, оформленной посредством персонажей-«голосов»). Благодаря появлению безличных повествователей, занимающих промежуточное положение между изображением и реципиентом, происходит активное

высвобождение речи из власти изображения, из подчиненного положения, переворачивание конвенциональной модели построения кинообраза.

Однако встает вопрос: является ли подобное смещение, подобное переворачивание абсолютным? Говоря о кинематографическом воплощении «Женщины с Ганга», М. Дюрас формулирует свою творческую интенцию следующим образом:

«Le livre n'est pas assouvissant, ne clôt rien. Pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, il me faut faire du livre un film : le film est comme un point d'arrêt. Dans La Femme du Gange, trois livres sont embarqués ... massacrés. C'est-à-dire que l'écriture a cessé» [48, с. 1515].

(«Книги недостаточно, она ничего не завершает. Чтобы разрушить написанное, а значит, и незавершенное, мне необходимо сделать из книги фильм: фильм подобен конечной точке. В “Женщине с Ганга” три книги [имеются в виду «Восхищение Лол В. Штайн», «Вице-консул» и «Любовь»] были помещены... уничтожены. Это значит, что письмо прекратилось»).

Поскольку письмо, мыслимое как бесконечный процесс игры означающих, не может самостоятельно завершиться, визуальный образ, киноизображение позволяет ему обрести финальную, готовую форму, позволяет тексту замкнуться, стать «произведением». Визуальное, в противовес вербальному, мыслится М. Дюрас как нечто конечное, конкретное, придающее тексту окончательное значение. Эксплицитно это противопоставление выражено в проекте более позднего текста-фильма «Грузовик» (Le camion, 1977):

«Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.

C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire» [49, с. 303].

(«Кино останавливает текст, наносит смертельный удар по его потомку: воображаемому.

В этом все его достоинство: перекрывать. Останавливать воображаемое»).

Исходя из вышесказанного, структура аудиовизуального образа в «Женщине с Ганга» представляется нам скорее горизонтальной структурой, составляющие которого связаны между собой тесным взаимодействием. Процесс разрушения художественных конвенций носит обоюдный, взаимозависимый характер: с одной стороны, в процессе письма рождаются голоса, безличные субъекты повествования, которые вторгаются в собственно кинематографическое пространство и занимают там собственную нишу, отдельную от «фильма изображения». С другой стороны, пространство визуального не уничтожается совсем, хотя кинокадр «Женщины с Ганга» и отличается пассивностью, монотонностью, повторяемостью. «Фильм изображения» становится той площадкой, где письмо может обрести свое материальное воплощение в виде голосов, но тем самым оно останавливается,

игра зрительского/читательского воображения здесь прекращается. Деконструируя иерархичность конвенционального аудиовизуального образа, М. Дюрас не разрушает его целостность. Оба компонента сохраняют свою независимость на условиях параллельного сосуществования, однако их десинхронизация не приводит к полному отчуждению друг от друга.

Так, можно утверждать, что неразличение письма и кинематографа в «Женщине с Ганга» не реализуется полностью. Потребуется более серьезные сдвиги в структуре аудиовизуального комплекса, в отношениях между звуком и изображением, чтобы «иррациональная купюра», о которой пишет Ж. Делез, расширилась и стала еще более явственной, письмо окончательно подчинило себе кинематограф.

Таким образом, специфика аудиовизуального образа в рассмотренном фильме может быть определена следующим образом: во-первых, «фильм Голосов» и «фильм изображения» получают независимость друг от друга, функционируя параллельно как «геавтономные» единицы в структуре единого аудиовизуального образа; во-вторых, визуальная составляющая ослабевает, позволяя пространству вербального раскрыть свой потенциал и обрести собственное звучание. Разграничение этих двух компонентов обнаруживает новые пути их взаимодействия и ставит под сомнение жесткие рамки художественных условностей. Однако расширение письма в «Женщине с Ганга» не носит абсолютный характер; «воображаемое», мыслящееся как прямое следствие из письма, ограничивается конкретностью изображения.

ГЛАВА 3

КОНВЕРГЕНЦИЯ ПИСЬМА И КИНЕМАТОГРАФА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1970-Х ГГ. («INDIA SONG» И «ЕЕ ВЕНЕЦИАНСКОЕ ИМЯ В БЕЗЛЮДНОЙ КАЛЬКУТТЕ»)

3.1 «Текст театр фильм»: проблема жанрово-медиаальной атрибуции в «India Song»

«India Song», единственный текст М. Дюрас, охарактеризованный ей самой как «текст театр фильм» («texte théâtre film»), представляет собой органичное продолжение авторского интермедийного эксперимента в рамках «индийского цикла» и при этом следующий шаг в эволюции литературно-кинематографического письма, все более порывающего с традиционными повествовательными структурами и превращающегося в поле экспериментов для испытания возможностей различных медиумов.

В предисловии к «India Song» М. Дюрас обозначает преемственность этого произведения по отношению к предыдущим следующим образом: «Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-concul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-concul*. Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision» [44, с. 1521] («Упоминаемые в этой истории персонажи были вытеснены из книги под названием “Вице-консул” и перенесены в новые повествовательные области. Таким образом, уже невозможно заставить их вернуться в книгу и прочесть “India Song” как кинематографическую или театральную адаптацию “Вице-консула”. Даже несмотря на то, что один из эпизодов этой книги воспроизведен здесь почти целиком, его присоединение к новому повествованию меняет его прочтение, его видение»).

Подчеркнем, что отказ от восприятия «India Song» как простой кинематографической или театральной адаптации романа «Вице-консул» намечает границы совершенно другого рецептивного поля, в которое попадает произведение. Открытие «новых повествовательных областей» свидетельствует об авторском поиске новых форм репрезентации истории «индийского цикла», в которых бы беспрепятственно сосуществовали все три художественных пространства. По мысли писательницы, текст «India Song» должен быть прочитан не по модели классического романа, не по модели театральной постановки и тем более не по модели конвенционального кинематографа. В связи с этим интересно отметить постулируемое сочленение «lecture»/«vision»; так, благодаря гибридной природе текста, читатель способен не только

прочитать текст, но и увидеть его, а просмотр фильма «India Song» превращается в чтение. Подробнее механизмы такой гибридизации рассмотрены ниже.

Начнем с самого наименования «жанра». «Текст театр фильм» – как следует понимать эту жанровую формулу? И является ли она таковой? Строго говоря, формула «текст театр фильм» не является даже механическим сцеплением разных жанровых матриц, как в случае с уже упомянутым «кинороманом» А. Роб-Грийе: ни «текст», ни «театр», ни «фильм» по отдельности не являются ни жанровыми характеристиками, ни родовыми, а, скорее, над родовыми, медиальными. «Текст» имплицитно подразумевает письмо, свидетельствует о бытии текста в письменно зафиксированной форме; «фильм» имплицитно подразумевает факт съёмки текста на киноплёнку, «театр» имплицитно подразумевает не столько возможность театральной постановки (хотя заслуживает внимания тот факт, что «India Song» была изначально написана по заказу для Лондонского национального театра), сколько наличие и актуализацию в тексте театрального пространства, возможности «театрализации» языка – качеств, уже отмеченных нами в тексте «Женщина с Ганга».

В данном разделе мы совершим попытку раскрытия множественной медиальной перспективы «India Song» через оптику рецептивных эффектов, продуцируемых произведением.

Если речь идет о «театре», то на уровне архитектоники «India Song» действительно больше всего «напоминает» драматургическое произведение. Текст разделен на пять актов и структурирован на диалоги, иногда разбивающихся авторскими ремарками. Однако в «India Song» мы наблюдаем значительное усложнение конвенциональной структуры (кино)драматургического текста, разделенной на 4 уровня:

1. Ремарки от третьего лица, имплицитно указывающие на наличие фигуры «автора». Подобные ремарки немногочисленны и проявляют ранее выделенные черты кинематографического типа письма: простые синтаксические конструкции, использование преимущественно настоящего времени, указания на перемещения персонажей, свет, построение кадра, иногда – на посторонние звуки, эмоциональное состояние персонажей;

2. Диалоги бестелесных «голосов». Находящиеся все так же между диегетической реальностью и зрителем, закадровые голоса все больше вторгаются в аудиовизуальное пространство, их присутствие делается все ощутимее. По мысли Д. Шулятьевой, именно бестелесные голоса создают в ткани фильма особый литературный эффект: «персонажи, речь которых доступна зрителю, но внешний облик которых скрыт, функционируют, фактически, по законам литературного текста (где читатель может представлять, воображать, додумывать персонажей на основе отдельных

деталей их облика)», что создает «еще более остро ощутимое переживание зазора, разрыва, купюры» [27, С. 61-62].

3. Диалоги персонажей, видимых на экране (Анн-Мари Стреттер, Майкл Ричардсон, атташе, Жорж Кроун). Это диалоги главных героев, писательница называет их голоса «привилегированными» («*privilégiées*»), поскольку их речь образует некую более-менее удачную попытку общения, в отличие от бестелесных голосов.

4. Диалоги «изолированных голосов» («*les voix isolées*») – особый подвид диалогов в «*India Song*», не получающих физического воплощения на экране, но существующих в рамках диегетической реальности. Это голоса «гостей» (в их числе и голос самой М. Дюрас), которые создают общий фон, мозаику звуковой дорожки фильма, изредка комментируют происходящее на экране, но в целом теряются на фоне остальных голосов. По замечанию режиссерки, «их невозможно было разбить, разделить, и от них остались только обрывки фраз» [50, с. 1621]. Совокупность этих диалогов создает эффект массовки – не актеров, но их голосов.

Таким образом, диалогическая структура «*India Song*» на самом деле отсылает к четырем различным логикам восприятия: 1) логика киносценария; 2) логика литературного текста; 3) логика драматургического текста; 4) логика кинофильма. Все эти логики объединяются для продвижения единого нарративного процесса, для утверждения принципиально многоголосой перспективы повествования, не сводимой к единому каналу восприятия. В этом для М. Дюрас и заключается «театральность» «*India Song*» – в возможности «дать услышать» («*faire entendre*») текст с разных равноправных точек зрения, максимально децентрализовать аудиальное пространство.

Если речь идет о «фильме», то во время создания киноверсии «*India Song*» рабочий принцип М. Дюрас, по словам Ж. Кледера, «заключался прежде всего в том, чтобы отказаться от нормального построения изображения, заполнить его удовлетворительным образом так, чтобы сохранить на экране некоторое отсутствие, чтобы заставить работу воображения продолжаться в кино» [38].

Каким образом передать изображению отсутствие? В предисловии М. Дюрас заявляет следующее: «*Si La Femme du Gange n'avait pas été écrit, India Song ne l'aurait pas été. Ce qui l'a été c'est la découverte du moyen de dévoilement, d'exploration, faite dans La Femme du Gange : les voix extérieures au récit. Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui se souviendraient pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour*» [44, 1521-1522] («Если бы “Женщина с Ганга” не была написана, “*India Song*” не было бы. Что удалось, так это обнаружение средства раскрытия, исследования, которое было

совершено в «Женщине с Ганга»: голоса, внеположные повествованию. Это обнаружение позволило предать повествование забвению, чтобы оставить его доступным для других воспоминаний, отличных от воспоминаний автора: воспоминаний, которые точно так же *припоминали бы* любую другую историю любви»).

Так, десинхронизация звука и изображения, первый шаг к которой был сделан в «Женщине с Ганга», достигает здесь нового уровня: голоса главных персонажей, появляющихся на экране, также подвергаются дизъюнкции тела и голоса. Их диалоги не соответствуют видимому воплощению, никак не выражаются на лицах актеров; другими словами, актеры как бы говорят, не открывая рта. К «голосам без тел» прибавляются «тела без голосов»; таким парадоксальным образом изображение лишается всяческой поддержки со стороны звука, происходит разрыв, переход на следующую стадию распада аудиовизуального образа.

В свою очередь, возвращение камеры к одним и тем же локациям (зал с пианино, сад, теннисные корты) затормаживает визуальный нарратив, делает его инертным, адинамичным, «некинематографичным». Кадр сообщает тексту нечто, некоторую часть значения, но уже не замыкает, как в случае с «Женщиной с Ганга», работу воображаемого: «монтаж текста и изображения приводит к абстрагированию воображаемого референта, образы которого сообщают нечто приблизительное [*quelque chose comme une approximation*]» [38]. Таким образом, можно сказать, что в «India Song» процесс съемки превращается в процесс письма, режиссерка «пишет поверх изображения», смыслы рождаются не благодаря киноизображению, а вопреки ему, в зазоре между ним и звуковым рядом.

Письмо-произнесение влечет за собой чтение-вслушивание: смотреть «India Song» – значит вслушиваться в язык, в модуляции, следить за синтаксисом дюрасовского письма. Ю. Маричик описывает это так: «Снимать в “теории” Дюрас, ее поэтической системе подразумевает реализацию текста, “высвобождение голоса”, изобретение видимого, создание, придумывание видимого посредством голоса» [20, с. 137]. Вследствие подобного сдвига происходит заметная активизация роли зрителя (который, соответственно, является также и читателем, и слушателем). Зритель-читатель-слушатель волен соотносить визуальный ряд с рядом аудиальным, выстраивая собственные субъективные ассоциации, но волен и не делать этого. В соответствии с теорией Р. Барта, текст «требует от читателя деятельного сотрудничества» [4, с. 421], включения в процесс чтения-письма; гибридность «India Song» таким же образом оставляет читателю-зрителю заранее подготовленную возможность «воспоминаний, которые точно так же припоминали бы любую другую историю любви».

Наконец, кроме трех медиумов, трех художественных пространств, обозначенных в названии «жанра», в «India Song» дает о себе знать еще один элемент, играющий чрезвычайно важную роль в его структуре – музыка, вернее, особая музыкальность, *эффект* музыкальности. Еще в начале текста М. Дюрас оговаривает: «Les noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l'Inde ont, avant tout, ici, un sens musical» [44, с. 1521] («Названия городов, рек, государств, морей Индии имеют здесь прежде всего музыкальный смысл»).

Музыка в «India Song» реализуется в качестве повторяющихся мотивов: четырнадцатая вариация вальса Дьябелли Бетховена, песня нищенки из Саваннакхета, открывающая фильм, а также мелодия «India Song», написанная Карлосом Д'Алессио специально по просьбе писательницы на основе мелодии «Blue Moon» (эта мелодия, которая проходит лейтмотивом через все творчество М. Дюрас, встречается впервые еще в романе «Лошадки Тарквинии»). Музыкальные фрагменты возникают в различных точках повествования, сопровождают его, однако определить их расположения относительно диегезиса проблематично. Подобно «голосам без тел», вторгающимся в аудиовизуальное пространство, звуки музыки также лишаются своего источника; музыка звучит, но персонажи не знают откуда: «Voix 2 : Qui joue de la musique ? Voix 1 : Personne» [44, с. 1593] («Голос 2: Кто играет музыку? Голос 1: Никто»). Включение музыки не подчиняется и логике кинонарратива: так, в конце второго акта наступает черный экран, но музыка Бетховена продолжает настойчиво играть.

По замечанию К. Дельтомб, музыка в ткани фильма «принадлежит как к диегетическому, так и к внедиегетическому пространству, и, хотя не всегда удастся поместить их ни в одно, ни в другое, они кажутся обреченными переходить от одного к другому, никогда не закрепляясь в репрезентации» [40]. Получается, что «посредством музыки образуется тревожная форма связи между этими двумя пространствами, установленная также посредством отголосков [les échos], существующих между текстом (внедиегетических) голосов и текстом персонажей» [Там же]. Таким образом, музыка в «India Song» также становится одной из форм письма, призванной подсвечивать пустоты текста, алогичность и асинхроничность повествования, объединяющей текст, театр и фильм в единую жанровую матрицу.

Подводя итоги, снова остановим внимание на самом названии «жанра» «India Song». В свете теоретических воззрений писательницы вопрос пунктуации в его названии представляется принципиальным. Ю. Маричик рассматривает его таким образом: «В творчестве Дюрас – относительно гибридных текстов – характеристикой фильма будут текст, театр. Возможным определением театра являются текст и фильм, а текст есть фильм и театр» [20, с. 122]. В «India Song» авторке удалось создать такую книгу, «которая могла бы

быть и прочитана, и сыграна, и снята», реализована без ущерба для поэтической природы текста в разных медиумах, тем самым ставя под сомнение само понятие медиума, его жизнеспособность в условиях всеобъемлющего «письма».

Таким образом, жанровая матрица «текст театр фильм» являет собой уникальный пример гибридизации трех художественных медиумов. В рамках «текста театра фильма» утверждается тройственное бытие произведения, его принадлежность сразу трем медиумам, каждый из которых находится с остальными в отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности. Подобный потенциал заложен в самой гетерогенной природе письма, в которой на уровне рецептивной эстетики «включаются» и актуализируются эффекты литературности, кинематографичности, театральности и музыкальности.

3.2 Диссоциация кинематографа в фильме «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте»

«Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» – текст, завершающий «индийский цикл» тематически и концептуально. Снятый в 1976 году, этот фильм, в отличие от других рассмотренных гибридных текстов, не имеет литературного эквивалента. Впрочем, существуя только в пространстве медиума кинематографа, «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» острее всего ставит вопрос о растворении, диссоциации кинематографа в пространстве письма.

Имя, стоящее в названии фильма – Анн-Мари Гварди, настоящее имя Анн-Мари Стреттер, чья смерть была «разыграна», представлена в «India Song». Тема смерти пронизывает до основания весь фильм: «L'engloutissement dans la mort et des lieux et des gens est filmé dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*» [42, с. 1627] («Поглощение смертью и мест, и людей снято в “Ее венецианском имени в безлюдной Калькутте”»). В «India Song» смерть Анн-Мари Стреттер осуществлялась, «припоминалась» «параллельна фильму» [Там же]; в «Ее венецианском имени» смерть уже заполнила собой все художественное пространство, в том числе визуальное: так, видеоряд фильма представляет собой нарезку из изображений руин обветшавшего особняка Ротшильдов в Булонском лесу в Париже.

Уникальность фильма заключается в том, что на новый видеоряд, состоящий из полустатичных кадров особняка, была наложена аудиодорожка из снятого ранее фильма «India Song». В «Ее венецианском имени» «фильм изображения» и «фильм Голосов», если воспользоваться дихотомией самой писательницы, вступают в неразрешимое противоречие: как возможно смотреть фильм, аудиодорожка которого взята из другого фильма? Что, в таком случае, происходит с изображением и с самим кинематографом?

Беспрецедентность своего эксперимента хорошо понимала и М. Дюрас, которая высказалась о нем следующим образом: «Je ne vais nulle part, je ne vais aboutir nulle part ... Mais je vais vers une sorte de *no man's land* du cinéma où il n'y aura plus de corrélation entre le son et l'image, vers une sorte de temps désarticulé du cinéma» [42, С. 1627–1628] («Я ни к чему не приду, я ничего не достигну... Но я направляюсь к своего рода ничейной территории кино, где больше не будет соотношений между звуком и изображением, к своего рода вывихнутому состоянию кино»).

В «Ее венецианском имени в безлюдной Калькутте» М. Дюрас доводит до крайности аудиовизуальный эксперимент, начатый в «Женщине с Ганга» и «India Song»: изображение, в силу своей случайности, утрачивает автономность, вследствие чего звуковое пространство полностью подчиняет

себе визуальное. По словам М. Дюрас, «Ce qu'il y a à voir dans *Son nom de Venise* ne gêne pas, ne fait plus obstruction au son. Dans *India Song* ou dans *La Femme du Gange*, il y a quelque chose dans l'image qui empêche le son d'aller jusqu'au bout de lui-même, de prendre toute sa place, ici c'est fini, le son règne complètement» [42, с. 1628] («То, что можно *увидеть* в “Ее венецианском имени”, больше не мешает, не чинит препятствий звуку. В “India Song” или в “Женщине с Ганга” есть нечто, мешающее звуку дойти до собственного предела, заявить о себе во всю мощь, здесь же все кончено, звук правит целиком»).

Необходимо проследить изменения, происходящие с восприятием киноизображения в условиях такого диссонанса. Здесь мы считаем уместным вернуться к ранее описанной идее «*image passe-partout*» – случайного изображения, подходящего для любых целей. Изображение, очищенное от принципа соответствия между изображаемым источником звука и самим звуком, обретает значение в зависимости от произносимого за кадром текста. В сущности, такое «опустошенное» изображение становится пространством для реализации множественности текста, множественности читательской интерпретации.

Так, в «Ее венецианском имени» наиболее полно реализуется принцип чтения-письма: ось интерпретации фильма возможна через актуализацию того, что Ж. Кледер называет «внутренним кинематографом» («*la cinématographie interne*»). Действительный кинематограф, по мысли М. Дюрас, разворачивается вовсе не на экране, а в сознании зрителя, в его воображении, не ограниченном более конкретностью визуального ряда. В соответствии с этим логика киноизображения заменяется логикой письменного текста; смотреть фильмы М. Дюрас – значит читать, т. е. включать механизмы совершенно другого, не визуального (и даже антивизуального) восприятия. Как и в случае с «*India Song*», синхронизация десинхронизированных планов повествования осуществима самим реципиентом, но не обязательна: в идеальном представлении фильма режиссерки следует смотреть с закрытыми глазами. Именно так, по свидетельству коллег, М. Дюрас часто вела себя на съемочной площадке, обращая внимания не на операторскую работу, а на записываемый на пленку голос актеров.

Таким образом, если в фильме «Женщине с Ганга» «письмо прекратилось», поскольку множественность текста была ограничена своим визуальным воплощением, то в «Ее венецианском имени» прекращается кино. Полное подчинение изображения приводит к разрушению изображения, более радикальному, чем в «Женщине с Ганга», к «вывихнутому состоянию кино», в котором диссоциируется кинематографическое начало. Впрочем, разрушение

кинематографа приводит к эмансипации зрителя-слушателя-читателя, к его освобождению как субъекта творчества.

Без сомнений, «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» стал самым радикальным литературно-кинематографическим экспериментом М. Дюрас в 1970-е гг. и послужил толчком к еще более сложным и основательным эстетическим опытам в 1980-е гг., цель которых – разрушение медиум-специфичности обоих медиумов и конвергенция письма и кинематографа вплоть до их полного неразличения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1) Литература и кинематограф как художественные медиумы обладают своим набором отличительных качеств, которые определяются спецификой их работы с материальной основой образности (слово, язык для литературы и динамичное изображение для кинематографа). Впрочем, изучение основных определений литературы показывает, что качество принадлежности текста к художественной литературе (литературность) не является универсальным и обязательным для всех текстов, которые тем не менее привычно относятся к ней. Вместо этого специфику обоих медиумов следует рассматривать как «самоотличную», как наложение исторически сложившихся конвенций. В связи с этим выделяются альтернативные понятия литературности и кинематографичности, рассматриваемые не как набор конститутивных свойств, а как эстетико-когнитивные эффекты, возникающие в сознании реципиента (читателя или зрителя) во время рецепции (чтения или просмотра). В таком словоупотреблении эффекты литературности и кинематографичности являются трансмедиальными категориями, т. е. могут быть применены для анализа текстов разной медиальной природы.

2) В творческом методе М. Дюрас большое внимание уделяется теоретической рефлексии по поводу письма и кинематографа. Несмотря на разнородность и противоречивость, теория письма писательницы может быть сведена к двум главным положениям. Во-первых, письмо, приходящее на замену понятию «литература», и берущее свое теоретическое обоснование в работах структуралистов и постструктуралистов, мыслится как бесконечный процесс игры означающих, подвижный и атопичный, лишенный начала, конца, центра, а также субъектности, избегающий любых жанровых категорий в силу своей множественности и интертекстуальности. Во-вторых, кинематограф воспринимается авторкой как одна из форм письма, как способ для письма обрести материальное воплощение, фокус внимания в этом случае смещается с визуальной составляющей на аудиальную.

3) «Индийский цикл», занимающий центральное место в творческом наследии М. Дюрас, становится важнейшим экспериментом писательницы по размыванию границ между литературой и кинематографом. Ключевой особенностью поэтики «индийского цикла» является гибридность, определяемая исследователями как включение в структуру произведения элементов различных медиальных практик, в результате чего их жанрово-медиальная природа не поддается однозначной трактовке. Произведения «индийского цикла», образующие сложное интермедийное и интертекстуальное единство, можно характеризовать как «гибридные тексты»: в них планомерно реализуется авторская стратегия конвергенции письма и кинематографа под

знаком выработки особого фильмического письма, благодаря которому в пространстве единого текста происходит синтез различных моделей эстетического восприятия.

4) Рассмотрев тексты «Любовь» и «Женщина с Ганга», мы можем выделить две основополагающие особенности фильмического письма М. Дюрас: во-первых, отказ от жанровой спецификации произведения; во-вторых, выработка особого литературно-кинематографического стиля, отличительными чертами которого являются, с одной стороны, наличие указаний технического характера, обилие аудиовизуальных описаний, лаконичность и минималистичность, с другой стороны – фрагментация повествования, особое внимание к пробелам и пустотам, невидуальная поэтичность, фонетические и синтаксические повторы, ритмическое построение фраз, включение драматургических структур, перформативность языка, усложнение синтаксиса. В кинематографическом воплощении фильмическое письмо реализуется через десинхронизацию визуального и аудиального планов киноповествования. В фильме «Женщина с Ганга» вследствие десинхронизации звука и изображения каждый из планов обретает независимость, «геавтономность» от другого. Ключевым элементом поэтики текста являются «голоса» – бестелесные, т. е. не появляющиеся на экране, внедигетические акторы, выстраивающие свой собственный нарратив параллельно нарративу визуальному. Специфика аудиовизуального образа в тексте-фильме «Женщина с Ганга» определяется деконструкцией и переразложением иерархичной структурой аудиовизуального комплекса, однако полное отчуждение изображения и звука оказывается недостижимым.

5) Жанрово-медиаальная характеристика «текст театр фильм», изобретенная М. Дюрас для описания своего произведения «India Song», имплицитно взаимодействует в рамках текста трех художественных пространств – литературы, театра и кинематографа. Результатом соединения разных моделей эстетического восприятия (литературного, кинематографического, театрального, музыкального) становится сложное гибридное произведение, реализующее множественность рецептивной перспективы и открывающее новые грани чтения-письма-просмотра.

6) Фильм «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте», завершающий «индийский цикл», стал решающим этапом в деконструкции киноизображения. Вследствие наложения аудиоряда «India Song» на новый видеоряд, звук (речь, слово, письмо) подчиняет себе изображение, визуальная составляющая кинематографа утрачивает свое первостепенное значение, тем самым открывая перед читателем-зрителем неограниченные возможности интерпретации текста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 206 с.
2. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
3. Барт, Р. Война языков // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 535–540.
4. Барт, Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413–423.
5. Барт, Р. Писатели и пишущие // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 133–141.
6. Барт, Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384–391.
7. Бахтин, М. М. Язык в художественной литературе // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: ИМЛИ РАН, 1997. – Т. 5. – С. 287–297.
8. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
9. Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М.: Ад Маргинем, 2000. – 512 с.
10. Деррида, Ж. Письмо к японскому другу / Ж. Деррида // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 53–57.
11. Дюрас, М. Разрушение и слово (часть 1) [Электронный ресурс] // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. – Режим доступа: <https://cineticle.com/duras-narboni-rivette-part1>. – Дата доступа: 20.04.23.
12. Женетт, Ж. Введение в архитекткст // Фигуры: в 2 т. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282–340.
13. Женетт, Ж. Вымысел и слог // Фигуры: в 2 т. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 342–451.
14. Зенкин, С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы / С. Н. Зенкин – М.: РГГУ, 2002. – 86 с.
15. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
16. Краусс, Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности / Р. Краусс. – М.: Ад Маргинем, 2017. – 104 с.
17. Кристева, Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Ю. Кристева. – М.: Академический проект, 2015. – 285 с.
18. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
19. Лотман, Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 203–216. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92a.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.

20. Маричик, Ю. А. «Море черных чернил»: «Текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас / Ю. А. Маричик. – М.: РГГУ, 2012. – 299 с.
21. Подорога, В. А. Текст против Произведения. Ролан Барт – читатель [Электронный ресурс] / В. А. Подорога // НЛО. – 2019. – № 5. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21507/. – Дата доступа: 20.04.23.
22. Тamarченко, Н. Д., Тюпа, В. И., Бройтман, С. Н. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1. – 513 с.
23. Тодоров, Ц. Понятие литературы // Семиотика: Антология. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 376–391.
24. Тодоров, Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-113.
25. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
26. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.
27. Шулятьева, Д. В. Интермедийный дрейф в творчестве Маргерит Дюрас (1955–1976) / Д. В. Шулятьева. – М.: Российский университет дружбы народов, 2019. – 161 с.
28. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.
29. Balázs, V. Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film / V. Balázs. – New York: Berghahn Books, 2011. – 314 p.
30. Bernstein, E. V. Medium specificity [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/medium-specificity>. – Дата доступа: 20.04.23.
31. Boblet, M.-H. Poétique de la voix : Du Vice-consul à India Song [Электронный ресурс] / M.-H. Boblet // Roman 20-50. – 2006. – №3. – P. 77–91. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-77.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.
32. Borgomano, M. L'écriture filmique de Marguerite Duras / M. Borgomano. – Paris: Éditions Albatros, 1985. – 201 p.
33. Brée, G. An Interview with Marguerite Duras [Электронный ресурс] // Contemporary Literature. – 1972. – Vol. 13, №4. – P. 401–422. – Режим доступа: <https://doi.org/10.2307/1207439>. – Дата доступа: 20.04.23.
34. Brunette, P., Wills, D. Screen/Play: Derrida and Film Theory / P. Brunette, D. Wills. – Princeton: Princeton University Press, 1989. – 224 p.

35. Cerasi, C. Du rythme au sens : une lecture de «L'Amour» de Marguerite Duras / C. Cerasi. – Paris : Lettres modernes, 1991. – 102 p.
36. Chalonge, F. de. Les Pléiades du cycle indien [Электронный ресурс] / F. de Chalonge // Roman 20-50. – 2006. – №3. – P. 4–13. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-4.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.
37. Cléder, J. Ce que le cinéma fait de la littérature [Электронный ресурс] / J. Cléder // Fabula-LhT. – 2006. – №2. – Режим доступа: <https://www.fabula.org/lht/2/cleder.html>. – Дата доступа: 20.04.23.
38. Cléder, J. Le cinéma au passage [Электронный ресурс] / J. Cléder // Roman 20-50. – 2006. – №3. – P. 49–63. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-49.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.
39. Corjес, J. «India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert»: The Compulsion to Repeat [Электронный ресурс] / J. Corjес // The New Talkies. – 1981. – Vol. 17. – P. 37–52. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/778248>. – Дата доступа: 20.04.23.
40. Deltombe, C. La musique dans India Song : Faire résonner le silence [Электронный ресурс] / C. Deltombe // Roman 20-50. – 2006. – №3. – P. 65–75. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-65.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.
41. Dudley, A. The Major Film Theories: An Introduction / A. Dudley. – Oxford, New York: Oxford University Press, 1976. – 288 p.
42. Duras, M. À propos de «Son nom de Venise dans Calcutta désert» // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1627–1628.
43. Duras, M. Écrire // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 4. – P. 839-906.
44. Duras, M. India Song // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1517–1615.
45. Duras, M. La Femme du Gange // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1427–1508.
46. Duras, M. Les Yeux verts // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 3. – P. 639–795.
47. Duras, M. L'Amour // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1267–1334.
48. Duras, M. Œuvres complètes : en 4 vol. / M. Duras. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – 1896 p.
49. Duras, M. Œuvres complètes : en 4 vol. / M. Duras. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 3. – 1896 p.
50. Duras, M. Remarque sur les voix // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1621.

51. Fourton, M. La folie d'écrire ou l'impossible écriture [Электронный ресурс] / M. Fourton // *Roman 20-50*. – 2006. – №3. – P. 27–37. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-27.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.
52. Gaspari, S. Formes en mutation : le cinéma «impossible» de Duras / S. Gaspari. – Roma: Aracne, 2005. – 208 p.
53. Greenberg, C. Modernist Painting [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week4_greenberg.pdf. – Дата доступа: 20.04.23.
54. Hill, L. *Apocalyptic Desires* / L. Hill. – Oxford: Routledge, 1993. – 212 p.
55. Hill, L. Marguerite Duras and the limits of fiction [Электронный ресурс] / L. Hill // *Paragraph*. – 1989. – Vol. 12, №1. – P. 1–22. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/43151678>. – Дата доступа: 20.04.23.
56. Marguerite Duras à Montréal / textes réunis et présentés par S. Lamy et A. Roy. Montréal : Éditions Spirale, 1981. – 171 p.
57. Maritchik, Y. *India Song* (texte théâtre film): naissance d'une manière [Электронный ресурс] / Y. Maritchik // *Les Archives de Marguerite Duras*. – Grenoble : UGA Éditions, 2012. – Режим доступа: <https://books.openedition.org/ugaeditions/1056>. – Дата доступа: 20.04.23.
58. Mossière, G. Entre le ciné et le roman : *India Song* de Marguerite Duras [Электронный ресурс] / G. Mossière // *Dalhousie French Studies*. – Vol. 22. – P. 73–83. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/40836667>. – Дата доступа: 20.04.23.
59. Murphy, C. J. «Écrire, dit-elle»: Marguerite Duras sur l'écriture [Электронный ресурс] // *Dalhousie French Studies*. – Vol. 50. – P. 105–115. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40837314>. – Дата доступа: 20.04.23.
60. Murphy, C. J. Marguerite Duras : le texte comme écho [Электронный ресурс] / C. J. Murphy // *The French Review*. – 1977. – Vol. 50, №6. – P. 850–857. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/389442>. – Дата доступа: 20.04.23.
61. Murphy, C. J. *New Narrative Regions: The Role of Desire in the Films and Novels of Marguerite Duras* [Электронный ресурс] / C. J. Murphy // *Literature/Film Quarterly*. – 1984. – Vol. 12, №2. – P. 122–128. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/43797386>. – Дата доступа: 20.04.23.
62. Noguez, D. *Les India Songs* de Marguerite Duras / D. Noguez // *Cahiers du 20e siècle*. – 1978. – №9 – P. 25-35.
63. Ropars-Wuilleumier, M.-C. *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture* / M.-C. Ropars-Wuilleumier. – Paris : Armand Colin, 1970. – 240 p.
64. Ropars-Wuilleumier, M.-C. *L'image dans le langage (écriture filmique et théorie de la littérature)* [Электронный ресурс] / M.-C. Ropars-Wuilleumier // *Le Langage*

- comme défi. – Vincennes : Presses universitaires de Vincennes, 1992. – Режим доступа: <https://books.openedition.org/puv/142>. – Дата доступа: 20.04.23.
65. Ropars-Wuilleumier, M.-C. The Disembodied Voice: India Song [Электронный ресурс] / M.-C. Ropars-Wuilleumier // Yale French Studies. – №60. – P. 241–268. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/2930015>. – Дата доступа: 20.04.23.
66. Schaeffer, J.-M., Vultur, I. Fictions autophages chez Marguerite Duras [Электронный ресурс] / J.-M. Schaeffer, I. Vultur // Poétique. – 2006. – Vol. 1, №145. – P. 3–24. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-1-page-3.htm>. – Дата доступа: 20.04.23.
67. Van Wert, W. The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room [Электронный ресурс] / W. van Wert // Film Quarterly. – 1979. – Vol. 33, №1. – P. 22–29. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/1212061>. – Дата доступа: 20.04.23.
68. Wartenberg, T. Philosophy of Film [Электронный ресурс] // Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/entries/film>. – Дата доступа: 20.04.23.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТА

1. Бабков, Д. В. Авторские стратегии пересоздания драматургического текста: «La Musica» и «La Musica Deuxième» Маргерит Дюрас / Д. В. Бабков // I Шаблоўскія чытанні: зб. навук. арт. – Мінск: БДУ, 2021. – С. 7-13.
2. Бабков, Д. В. Деконструкция медиум-специфичности в тексте «Любовь» Маргерит Дюрас / Д. В. Бабков // Мова і літаратура: матэрыялы 79-й навук. канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага фак. БДУ, Мінск, 11 мая 2022 г. – Мінск: БДУ, 2022. – С. 22-25.
3. Бабков, Д. В. «Индийский цикл» Маргерит Дюрас как постмедиаальный эксперимент / Д. В. Бабков // 79-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета: материалы конф., Минск, 11 мая 2022 г. В 3 ч. – Ч. 3 – Минск: БГУ, 2023. – С. 255-258.
4. Бабков, Д. В. «Разрушить написанное»: специфика аудиовизуального образа в «тексте театре фильме» «Женщина с Ганга» Маргерит Дюрас / Д. В. Бабков // «Романо-германские литературы: традиции и современность»: сб. науч. статей. – Минск: БГУ, 2023 (в печати).
5. Бабков, Д. В. Письмо и кинематограф в теоретической рефлексии Маргерит Дюрас / Д. В. Бабков // II Шаблоўскія чытанні: зб. навук. арт. – Мінск: БДУ, 2023 (в печати).

«L'Amour» (fragment)

«La plage. La nuit.

Le voyageur s'est allongé sur le sable. Elle est allongée près de lui.

Ils se taisent. Ils attendent.

Le silence de S. Thala est sonore cette nuit, il crie, il craque, ils l'écoutent, ils suivent ses modulations les plus secrètes.

Elle dit : – On parle, là à côté.

Des voix dans les sables, près. Il dit : – Des amants.

Ils entendent les plaintes amoureuses, les gémissements atroces du plaisir. Elle dit : – Je ne vois plus rien.

Au loin, la première fumée noire. Il dit : – Je vois.

La première fumée noire s'élève dans le ciel clair de S. Thala.

Elle a un geste ouvert d'une tendresse désespérée, elle dit, elle murmure : – S. Thala, mon S. Thala.

Elle se tourne vers lui, se cache le visage.

Il place sa tête dans les creux de son bras, contre son cœur.

Elle reste là.

Les premières sirènes traversent S. Thala.

Elle ne les entend pas.

Le feu grandit, il s'étend.

A travers la fumée noire jaillissent les premières flammes, le ciel rougit.

A toute volée, toutes les sirènes de S. Thala lancées.

Elle se relève. Elle le voit, lui, elle entend les sirènes, elle voit le ciel rouge, elle ne sait pas où elle se trouve. Il dit : – Il faisait chaud dans la chambre, nous sommes descendus sur la plage.

Elle se souvient, elle referme les yeux : – C'est vrai...

Elle retourne dans le creux de son bras, contre son cœur» [47, с. 1331-1332].

(«Пляж. Ночь.

Путешественник лег на песок. Она ложится рядом с ним.

Они молчат. Они ждут.

Тишина С. Тала этой ночью звонкая, она кричит, она трещит, они слушают ее, они следят за самыми тайными ее модуляциями.

Она говорит: – Там разговаривают.

Голоса в песках, совсем рядом. Он говорит: – Любовники.

Они слышат любовные жалобы, мучительные стоны наслаждения. Она говорит: – Я больше ничего не вижу.

Вдалеке первый черный дым. Он говорит: – Я вижу.

Первый черный дым поднимается в ясное небо С. Тала.

Она совершает открытый жест отчаянной нежности, она говорит, она шепчет: – С. Тала, мой С. Тала.

Она поворачивается к нему, прячет лицо.

Он кладет ее голову в свои ладони, прикладывает к сердцу.

Она остается там.

Первые сирены пронизывают С. Тала.

Она не слышит их.

Огонь растет, он разрастается.

Сквозь черный дым вырываются первые языки пламени, небо краснеет.

Во всю мощь включаются все сирены С. Тала.

Она встает. Она видит его, его, она слышит сирены, она видит красное небо, она не знает, где она находится. Он говорит: – В комнате было жарко, мы спустились на пляж.

Она вспоминает, она закрывает глаза: – Это правда...

Она снова кладет голову в свои ладони, прикладывает к сердцу»).

«L'Amour» (fragment)

«Trois jours.

Trois jours au cours desquels il y a un dimanche. Le bruit croît, S. Thala chancelle, puis le bruit décroît.

Il fait un orage qui démonte la mer.

Trois nuits.

Au matin, des mouettes sont mortes sur la plage. Du côté de la digue, un chien. Le chien mort est face aux piliers d'un casino bombardé. Au-dessus, le ciel est très sombre, au-dessus du chien mort. C'est après l'orage, la mer est mauvaise.

L'endroit du mur reste vide, le vent bat.

La mer emporte le chien mort, les mouettes.

Le ciel se calme. L'enchaînement continu émerge des pétroles. Puis la mer. Le soleil» [47, с. 1281].

(«Три дня.

Три дня, в течение которых воскресенье. Шум нарастает, С. Тала колеблется, затем шум стихает.

Буря, взрывающая море.

Три ночи.

Наутро мертвые чайки на пляже. Со стороны дамбы собака. Мертвая собака прямо напротив столбов разбомбленного казино. Над ней очень темное небо, над мертвой собакой. После бури море беспокойно.

Место у стены пусто, дует ветер.

Море уносит мертвую собаку, чаек.

Небо успокаивается. Непрерывная цепь вытекает из нефтяных вышек. Затем море. Солнце»).

«La Femme du Gange» (fragment)

«C'est le voyageur qui recommence à parler.

Le Voyageur

Où est-on ?

La Femme

Ici c'est S. Thala jusqu'à la rivière. (*Geste.*)

Le Voyageur

Et après la rivière ?

La Femme

Après la rivière c'est encore S. Thala.

Le Voyageur se met à regarder L. V. S. La Femme surprend ce regard.

Le battement augmente.

L. V. S. ne regarde toujours rien, ne voit rien. Ni ce jeune homme à côté d'elle, son double, ce « blanc ».

Le Fou, *seul, continue.*

... J'ai eu peur ... la mer montait ...

... j'ai eu peur ...

La Femme se met à regarder L. V. S. qui est regardée par le Voyageur.

Une sorte de lien entre L. V. S. et le Voyageur commence à être perçu – il vient du regard de la Femme.

Le Fou remarque que le Voyageur et la Femme regardent L. V. S.

Alors il regarde L. V. S.

Alors il se souvient de L. V. S.» [45, с. 1446]

(«Путешественник обращается снова.

Путешественник

Где мы?

Женщина

Здесь С. Тала до самой реки. (*Жест.*)

Путешественник

А что за рекой?

Женщина

За рекой тоже С. Тала.

Путешественник смотрит на Л. В. Ш. Женщина улавливает этот взгляд.

Биение [волн] усиливается.

Л. В. Ш. по-прежнему ни на что не смотрит, ничего не видит. [Не видит] Мужчину рядом с собой, своего двойника, этого «белого»*¹.

Безумец, *один, продолжает.*

... Я испугался ... начинался прибой ...

... я испугался ...

Женщина смотрит на Л. В. Ш., за которой наблюдает Путешественник.

Между Л. В. Ш. и Путешественником начинает ощущаться некая связь — она исходит от взгляда Женщины.

Безумец замечает, что Путешественник и Женщина смотрят на Л. В. Ш.

Тогда он смотрит на Л. В. Ш.

Тогда он вспоминает о Л. В. Ш.»).

¹ Игра с многозначностью слова blanc: «белый» здесь — и характеристика цвета кожи Майкла Ричардсона, приехавшего в чуждую ему Индию, в С. Тала, но также и критически важный для поэтики М. Дюрас «знак отсутствия», который можно перевести как «белизна», «пустота», «пробел».

«La Femme du Gange» (fragment)

«Noir.

Plan dit « schwartz ». Plan raté, ici utilisé.

C'est un espace illisible, indéfinissable, sans accident de formes. Ce doit être quand même la mer, le ciel, la nuit, ces épaisseurs d'un grain à peine différencié. Les voix sont là, dans ces altitudes brouillées, cette transparence cotonneuse, louche. Elles parlent maintenant d'elles-mêmes. Ici, l'amour s'exaspère, le désir s'abreuve à la source indienne, à cette béance.

Voix 2

Comme vous êtes belle ... habillée de blanc ... quelle surprise ...

Voix 1

Une visite que je voudrais rendre à la femme du Gange ...

Silence.

Voix 2

Comme je vous aime ...

Comme je vous désire ...

Silence.

Le hall. La Femme est encore là, assise. Le Voyageur debout, la regarde toujours. Ils étaient encore là, silencieux, cloués au hall.

Le quai désert (de Calcutta). Lampadaires. Personne.

Voix 1

Toujours le même calme ... Absente ... Elle se tient là, dans la chaleur de la mousson ... habillée de noir ...

Les jardins de l'Ambassade donnent sur le Gange ...

Silence.

Voix 2

Ces grillages ?

Voix 1

Les tennis.

Voix 2

Cette odeur de fleur ?

Voix 1

La lèpre.

Silence.

Voix 2

NUIT NOIRE À LAHORE» [45, С. 1466-1467].

(«Черный экран [букв. чернота, темнота].

План можно назвать «schwartz» [нем. «черный»]. План испорченный, но использованный здесь.

Это нечитабельное, неопределимое пространство, лишенное случайностей форм. Впрочем, это должно быть море, небо, ночь, эти толщи едва различаемого шквала. Голоса – здесь, в этих размытых высотах, в этой ватной, мутной прозрачности. Теперь они говорят о себе. Любовь здесь неистовствует, страсть подпитывается индийским источником, этим блаженством.

Голос 2

Как вы красивы ... в белом ... какая неожиданность ...

Голос 1

Визит, который я хотела бы нанести женщине с Ганга...

Молчание.

Голос 2

Как я люблю вас ...

Как я желаю вас ...

Молчание.

Зал. Женщина все еще сидит там. Путешественник стоит, все так же смотрит на нее. Они еще находились там, молчаливые, пригвожденные к этому залу.

Безлюдная набережная (в Калькутте). Фонари. Никого.

Голос 1

Все то же спокойствие... Отсутствует... Она стоит там, в разгар сезона муссонов... вся в черном...

Из садов посольства открывается вид на Ганг...

Молчание.

Голос 2

Эти решетки?

Голос 1

Теннисные корты.

Голос 2

Этот цветочный аромат?

Голос 1

Проказа.

Молчание.

Голос 2

ЧЕРНАЯ НОЧЬ В ЛАХОРЕ»).