

## «ИНДИЙСКИЙ ЦИКЛ» МАРГЕРИТ ДЮРАС КАК ПОСТМЕДИАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Д. В. Бабков

*Белорусский государственный университет, г. Минск;*

*urlatormunte@gmail.com;*

*науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.*

Доклад посвящен рассмотрению «индийского цикла» Маргерит Дюрас через призму постмедиаальных исследований. Дается краткий обзор понятий «постмедиаальное состояние» и «медиум-специфичность», рассматривается медиаальная структура цикла. Вводится понятие «гибридный текст» в качестве зонтичного термина для описания литературно-кинематографической практики писательницы. Делается вывод об общих стратегиях деконструкции медиум-специфичности: стирание жанровых признаков, разработка киногеничного стиля письма, разведение аудиального и визуального образов в кинематографе.

**Ключевые слова:** постмедиаальность; медиум-специфичность; «индийский цикл»; гибридность; киногеничный стиль.

Маргерит Дюрас, французская писательница и режиссерка, считается одной из самых влиятельных фигур французской литературы второй половины XX в. Несмотря на успех некоторых ее произведений и яркую публичную жизнь, несмотря на большое количество интервью и автокомментариев, творчество авторки остается на маргиналии литературного процесса. Чем меньше радикальные литературные опыты М. Дюрас поддаются классификации, тем больший интерес они представляют не только для литературоведов, но и для философов, психоаналитиков, исследователей медиа и т. п. Причиной такого интереса представляется тот факт, что творческая карьера писательницы не ограничивается одной литературой: полем для экспериментов авторка избирает также кинематограф, не менее радикальный и имеющий мало общего с конвенциональным кинематографом. Безусловно, такая манера съемки не могла не повлиять на манеру письма, и наоборот; подобная ситуация творчества, находящегося в постоянных колебаниях между двумя различными художественными средами, иначе говоря – двумя эстетическими медиумами, позволяет рассмотреть его через призму т. н. «постмедиаального состояния».

«Постмедиаальное состояние» было теоретизировано в конце 1990-х гг. как имманентное состояние послевоенного искусства. Постмедиаальная теория основана на критике понятия «медиум-специфичности», определяемого как совокупность черт, в первую очередь формальных, которые присущи каждому отдельно взятому медиуму (живописи, скульптуре, кинематографу, литературе, т. д.), которые определяют его

и отграничивают от других. К. Гринберг, американский критик и самый известный апологет медиум-специфичности, считал, что каждый медиум должен концентрироваться только на тех формальных и технических особенностях, которые отличают его от других медиумов, тем самым устремляясь к полной автономности и формальной «чистоте».

Начиная с 1960-х гг. повсеместное распространение интермедийных практик с одной стороны и постструктурализма с другой поставили под сомнение саму возможность существования «чистого искусства» после модернизма. Отвергая редукционистскую концепцию К. Гринберга, американская исследовательница Р. Краусс предлагает собственную формулу «дифференциальной специфичности»: «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» [1, с. 80]. Согласно авторской теории, медиум необходимо рассматривать как многослойную, вечно подвижную, децентрализованную систему; такая система искусственна, а не задана. Определяющие ее свойства не заложены изначально внутри физической основы, но наоборот, являются исторически конструируемыми категориями. Такое понимание медиума неизбежно приводит к тезису о том, что в рамках произведения искусства «ни один медиум больше не является господствующим; вместо этого все различные медиумы влияют и определяют друг друга» [5]. Таким образом, произведение искусства в эпоху постмедийности представляет собой сложный гибрид, результат слияния различных по природе медиумов в единое целое.

Подобные теоретические установки резонируют с литературно-кинематографической практикой М. Дюрас с середины 1960-х гг. Исследователи творчества писательницы, в частности Ю. Маричик, определяют этот самый противоречивый период ее творческого пути как «гибридный» (1969–1981) [2, с. 23]. Главным итогом этого этапа стал масштабный «индийский цикл» («le cycle indien»), который включает в себя восемь произведений, пять текстов и три кинофильма, генетически связанных друг с другом и образующих сложное интертекстуальное пространство. Во-первых, с точки зрения содержания, все произведения цикла объединены общим повествованием, общим хронотопом (С. Тала, Калькутта), общими персонажами (Анн-Мари Стреттер, Лол В. Штайн, нищенка, вице-консул), общими мотивами (море, пляж).

Во-вторых, с точки зрения формы, структура цикла разнородна, но при этом парадоксально целостна. В 1964 г. М. Дюрас пишет роман «Восхищение Лол В. Штайн», ставший для нее поворотной точкой в выработке собственной, оригинальной манеры письма, в которой,

впрочем, еще усматриваются черты «нового романа». Два года спустя М. Дюрас публикует роман «Вице-консул», сюжетно связанный с предыдущим, а в 1971 г. – текст «Любовь» (жанровое определение отсутствует). С 1973 г. писательница начинает снимать фильмы по мотивам одноименных текстов, в которых рассказ ведется о тех же персонажах: «Женщина с Ганга» (1974) и «India Song» (1975), а также отдельный фильм «Ее венецианское имя в пустынной Калькутте» (1976). Через сложные стратегии пересоздания и адаптации одна и та же история переписывается, перерассказывается посредством разных медиумов.

Впрочем, выражение «по мотивам», так же как «адаптация», не совсем верно, и сама автор утверждала, что никогда не занималась адаптацией своих произведений. Здесь необходимо обозначить ключевую установку для понимания поэтики М. Дюрас – принципиальное неразличение текста и фильма, литературы и кинематографа; по заявлению писательницы, «письмо включает в себя все, в том числе и кино» [4, с. 45]. Парадоксальные отношения между словом и изображением в ткани текста устанавливаются благодаря визуальным стилистическим техникам и указаниям технического характера, что позволило бы свести текст к киносценарию, однако его поэтичность, ритм, фрагментарность, риторические и стилистические приемы – элементы невизуального – не позволяют этого сделать. Так, в своих литературных опытах «индийского цикла» писательница вырабатывает совершенно особый «киногеничный» («cinégénique») стиль письма, который позволяет ей беспрепятственно ретранслировать текст в фильм.

В таком случае, как описать природу этих текстов? Несмотря на разнообразие конкретных формулировок, исследователи творчества М. Дюрас предлагают использовать зонтичный термин «гибридность»: гибридными называют те тексты писательницы, которые включают в себя элементы различных практик и чья жанровая специфика не может быть определена в терминах традиционного литературоведения. В случае с «индийским циклом» свойство гибридности становится ключевым для описания медиальной природы произведений. Благодаря выработке киногеничного стиля, потенция кинематографа оказывается изначально заложенной в ткани текста; разъединить их, вычленив один конкретный медиум и приписать ему главенствующую роль значило бы уничтожить произведение. Стало быть, тексты М. Дюрас «индийского цикла» становятся не чем иным, как постмедиальными объектами, чья медиальная специфика не может заключаться ни в чем, кроме как в отсутствии таковой. Этот тезис подтверждается и нарочитым отказом писательницы от жанрового определения своих текстов; по выражению Ю. Маричик, «единственной возможной характеристикой становится

белизна, пробел, «пустота», следующие за названием текста, полное отсутствие указания на жанр» [2, с. 18].

В то время как текст становится фильмом, фильм в свою очередь становится текстом. В предисловии к тексту-фильму «Женщине с Ганга» М. Дюрас разграничивает «фильм изображения» («le film de l'image») и «фильм Голосов» («le film des Voix»), имея в виду два закадровых женских голоса, которые обмениваются репликами на протяжении всей картины: «Теперь оба фильма полностью автономны, связаны исключительно, но неумолимо, материальным совпадением: они оба записаны на одну пленку и просматриваются в одно время» [3, с. 1431]. В еще одном фильме «индийского цикла», «India Song», герои на экране ничего не говорят, аудиальное пространство же полностью заполняют закадровые голоса; важно, что это не голоса видимых персонажей, они никак не коррелируют с визуальным рядом, оказываются внеположны ему. Так, в фильмах «индийского цикла» М. Дюрас не просто подвергает сомнению, но прямо опровергает представление о визуальном ряде как о необходимой технической основе кинематографа. Вместо этого на первый план выходят голос, речь, текст; внимание зрителя должно быть сконцентрировано на произносимом (равно как и на непроизносимом – паузах, пробелах, пустотах); в конце концов, фильм должен быть не просмотрен, а прослушан.

Таким образом, постмедиаальная оптика позволяет рассмотреть «индийский цикл» М. Дюрас как постмедиаальный эксперимент, направленный на переоценку взаимоотношений между литературой и кинематографом. Результатом этого эксперимента стало, с одной стороны, создание серии «гибридных текстов» – уникальной практики, заключающейся в конвергенции литературы и кинематографа, стирании жанровых признаков, разрушении конвенциональных стратегий письма и установка на письмо киногеничное, а с другой стороны – создание столь же гибридных фильмов, в которых визуальное уступает место аудиальному.

#### Библиографические ссылки

1. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017.
2. Маричик Ю. А. «Море черных чернил»: «Текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. Москва : РГГУ, 2012.
3. Duras M. La Femme du Gange // Œuvres complètes : en 4 vol. Paris : Gallimard, 2011. Vol. 2. P. 1427–1508.
4. Marguerite Duras à Montréal / textes réunis et présentés par S. Lamy et A. Roy. Montréal : Éditions Spirale, 1981.
5. Weibel P. Post-media condition. URL: <https://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition> (date of access: 17.05.2022).