

1. Walpole, Horace. The castle of Otranto. A Gothic Story. The Third Edition / Horace Walpole. – London : Naxos Audiobooks, 1766. – 235 p.
2. Рив, К. Старый английский барон = The Old English Baron / К. Рив. – М. : Ладомир, 2012. – 270 с.
3. Walpole, Horace. Reeve, Clara. The Castle of Otranto & The Old English Baron / Horace Walpole. – Frankfurt : Bookwire, 2019. – 149 p.

IV. ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ В ДИНАМИКЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Д. В. Бабков,

студент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

«РАЗРУШИТЬ НАПИСАННОЕ»: СПЕЦИФИКА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В «ТЕКСТЕ ТЕАТРЕ ФИЛЬМЕ» «ЖЕНЩИНА С ГАНГА» МАРГЕРИТ ДЮРАС

***Аннотация.** Статья посвящена исследованию механизмов взаимодействия вербального и визуального в интермедиальном творчестве Маргерит Дюрас на примере «текста театра фильма» «Женщина с Ганга». На основе теоретических положений самой писательницы делается вывод о деконструкции конвенциональной модели аудиовизуального образа. С одной стороны, в рамках произведения вербальный и визуальный компоненты отделяются друг от друга и функционируют параллельно как независимые единицы. С другой стороны, автономия двух компонентов не угрожает целостности единого аудиовизуального комплекса, но приводит к переоценке привычных взаимоотношений между письмом и кинематографом, что позволяет также сделать вывод об активизации роли реципиента в восприятии и интерпретации рассматриваемого произведения.*

***Ключевые слова:** аудиовизуальный образ; кинематограф; персонажи-«голоса»; письмо; художественный медиум.*

D. V. Babkov,

Student (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

«TO DESTROY WHAT IS WRITTEN»: THE SPECIFICS OF THE AUDIOVISUAL IMAGE IN THE «TEXT THEATER FILM» «THE WOMAN OF THE GANGES» BY MARGUERITE DURAS

***Abstract.** The article is dedicated to the analysis of the mechanisms of interaction between the verbal and visual components in the intermedial oeuvre of Marguerite Duras by the example of the «text theater film» «The Woman of the Ganges». Based on the theoretical views of the writer herself, it is concluded that the conventional model of the audiovisual image undergoes deconstruction. On the one hand, the verbal and visual components are separated from each other and function alongside as independent units within the scope of the work. On the other hand, the autonomy of the two components does not threaten the integrity of the whole audiovisual complex, but leads to the reassessment of the usual relationship between writing and cinema, which consequently intensifies the recipient's role in the perception and interpretation of the text in question.*

***Key words:** artistic medium; audiovisual image; characters-«voices»; cinema; writing.*

Маргерит Дюрас (Marguerite Duras, 1914–1996) является одной из ключевых фигур французской литературы второй половины XX века. Несмотря на выделение исследователями основных типологических черт, объединяющих все творчество М. Дюрас и определяющих то, что называют ее неповторимой творческой

манерой, наследие М. Дюрас остается крайне разнородным: это не только романы, пьесы, статьи, многочисленные интервью, но и экспериментальные тексты, выходящие за рамки жанровых 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, совместно с П. Себаном), затем самостоятельно («*Détruire, dit-elle*», 1969), в ее работах намечается линия уникального интермедийного эксперимента, сущность которого – в целенаправленном разрушении художественных конвенций, размытии границ между различными художественными средами (или же медиумами), главным образом – между литературой и кинематографом, переосмысление самих представлений о литературе и о письме («*l'écriture*»), о возможностях их взаимодействия и взаимообмена. Экспериментальный период творческой деятельности М. Дюрас, пик которого пришелся на 1970-е гг., отмечен, по формулировке российской исследовательницы 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»* [1, с. 3].

С одной стороны, парадоксальные взаимоотношения кинематографа и литературы получают выражение в жанровой спецификации текстов писательницы, вернее – в ее невозможности, в отсутствии готовых адекватных критериев их оценки и классификации. В исследовательской литературе подобные тексты объединяются категорией «гибридности», которая подразумевает два основных критерия: *«отсутствие жанрового наименования и принадлежность сразу нескольким художественным пространствам»* [2, 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 традиционных повествовательных структур. С другой стороны, фильмы М. Дюрас также проходят процесс «литературизации», апроприруя литературные техники на уровне повествования, диалогов, построения аудиовизуального образа вплоть до деконструкции медиум-специфичности кинематографа.

Одной из жанровых матриц, изобретенных самой авторкой для описания своих пограничных, гибридных художественных опытов, стал «текст театр фильм» («*texte théâtre film*»). Эта формула, впервые появившаяся в подзаголовке «*India Song*», ярко выражает творческую интенцию художницы по отношению к своему искусству. В рамках «текста театра фильма» утверждается тройственное бытие произведения, его принадлежность сразу трем медиумам; каждый из них находится с остальными в отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности. Текст, зафиксированный на письме, мыслится как потенциально существующий сразу в нескольких художественных измерениях, т. е. как потенциально возможный фильм или театральная постановка; подобный потенциал заложен в самой гетерогенной природе письма.

С теоретической точки зрения одним из наиболее удачных и интересных примеров подобного взаимопроникновения литературы и кинематографа является «Женщина с Ганга» («*La Femme du Gange*», 1973), ключевой текст М. Дюрас, заложивший фундамент для медийного эксперимента 1970-1980 гг. Хотя жанровое обозначение принципиально отсутствует (на его место стоит пустота, «белизна»), нам кажется целесообразным рассмотреть его в контексте предложенной жанровой матрицы «текст театр фильм». Так, существует две «Женщины с Ганга» – текст и кинофильм, снятый на его основе. Таким образом, предметом данного исследования стали и текст, и фильм одновременно; при этом вновь необходимо заметить, что эти два произведения мыслятся не как два отдельных независимых художественных объекта, но как единое концептуальное целое, различные материальные воплощения одного произведения.

Так, в «тексте театре фильме» «Женщина с Ганга» в центре теоретической рефлексии находится проблема аудиовизуального образа, слагающегося соответственно из образа аудиального (т. е. речевого, словесного) и образа визуального. Когда речь идет о «медиум-специфичности», т. е. о тех художественных характеристиках, которые призваны разграничивать медиумы между собой, то визуальная составляющая кинематографа (техника съемки, монтажа, т. д.) традиционно объявляется его дифференциальной

характеристикой, аудиальная же составляющая подчиняется визуальной и рассматривается как вторичная, сопутствующая: другими словами, функция проговариваемого актерами текста неизбежно сводится к функции дополнения, комментария к визуальному ряду.

Однако в «Женщине с Ганга» подобная иерархия подвергается радикальному 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»¹⁷ [3, с. 1431] (курсив наш. – Д. Б.).

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. Персонажи-«голоса» не могут быть ассоциированы ни с кем из видимых на экране персонажей; это отдельные «бестелесные» субъекты повествования, рассказывающие собственную историю. 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*»¹⁸ [Там же].

Роль же реципиента, как уже было сказано, состоит в восприятии обоих «фильмов» в одно время. Таким

¹⁷ ««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 в нем.

Теперь оба фильма характеризуются *тотальной автономией*, будучи связаны исключительно, но неумолимо, материальным совпадением: оба записаны на одну пленку и просматриваются в одно время» (здесь и далее перевод наш. – Д. Б.).

¹⁸ «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 находятся в С. Тала, как и другие голоса в фильме, они никоим образом с ними не связаны».

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 и 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»* [4, 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»* [4, 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 российская исследовательница 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»* [2, с. 33]. Действительно, как в тексте, так и в фильме «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. «Фильм изображения» в «Женщине с Ганга», напротив, отличается пассивностью, статичностью, монотонностью кадра, минимизацией внутрикадрового действия. Как следствие, почти все аудиовизуальное пространство занимают именно «голоса».

Чем обусловлено подобное смещение? Здесь нам представляется необходимым обратиться к представлениям М. Дюрас о литературе и кинематографе. По словам писательницы, не существует принципиальной разницы, кроме материально-технической, между этими двумя медиумами; кино является продолжением, продлением письма. 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»*¹⁹ [5, с. 1515].

Приведенная цитата ярко свидетельствует об авторской стратегии письма: поскольку письмо, мыслимое как бесконечный процесс смыслопорождения, не может самостоятельно завершиться, визуальный образ позволяет ему обрести финальную, готовую форму, позволяет письму замкнуться. Визуальное, в противовес вербальному, мыслится М. Дюрас как нечто конечное, конкретное, придающее тексту окончательное значение.

¹⁹ «Книги недостаточно, она ничего не завершает. Чтобы разрушить написанное, а значит, незаконченное, мне необходимо сделать из книги фильм: фильм подобен конечной точке. В “Женщине с Ганга” три книги были помещены... уничтожены. Это значит, что письмо прекратилось».

Впрочем, подобное «разрушение написанного» не означает разрушения вербальной ткани текста. Несмотря на то, что процесс письма завершен, текст только начинает свое бытие, будучи проговоренным, материализованным в рамках кинокартины; текст обретает свой голос именно посредством «материального совпадения» обоих фильмов на пленке.

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 характер: с одной стороны, в процессе письма рождаются голоса, безличные субъекты повествования, которые вторгаются в кинематографическое пространство и занимают там собственную нишу, отдельную от «фильма изображения». С другой стороны, визуальный образ становится завершением письма, его итогом, а также той площадкой, где голоса могут обрести свое материальное воплощение. Вследствие этого заявление Ю. Маричик о том, что в ее фильмах *«невозможно разделить звук и изображение»* [2, с. 42] не вступает, как нам кажется, в противоречие с ранее приведенным заявлением Ж. Делеза о гееавтономности этих двух категорий. 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.

Таким образом, специфика аудиовизуального образа в рассмотренном «тексте театре фильме» может быть определена следующим образом: во-первых, «фильм Голосов» и «фильм изображения» получают независимость друг от друга, функционируют параллельно как «гееавтономные» единицы в структуре единого аудиовизуального образа; во-вторых, визуальная составляющая ослабевает, позволяя пространству вербального раскрыть свой потенциал и обрести собственное звучание. Радикальное разграничение этих двух компонентов парадоксальным образом обнаруживает новые пути их взаимодействия и ставит под сомнение жесткие рамки художественных условностей.

Список использованной литературы

1. Шулятьева, Д. В. Творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов: динамика интермедийного эксперимента : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03 / Д. В. Шулятьева ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2017. – 26 с.
2. Маричик, Ю. А. «Море черных чернил»: «Текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. / Ю. А. Маричик. – М.: РГГУ, 2012. – 299 с.
3. Duras, M. La Femme du Gange // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 1427–1508.
4. Делез, Ж. Кино / Ж. Делёз. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
5. Duras, M. Œuvres complètes : en 4 vol. / M. Duras. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – 1896 p.

А. А. Барысеева,

канд. філал. навук, дацэнт (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь)

РАМАНЫ «НННН» Л. БІНЭ І «СУТАРЭННІ РОМУЛА» Л. РУБЛЕЎСКОЙ У КАНТЭКСЦЕ ГІСТАРЫЯГРАФІЧНАЙ МЕТАПРОЗЫ

Анатацыя. У артыкуле вызначаюцца адметнасці гістарыяграфічнай метапрозы ХХІ стагоддзя на прыкладзе раманаў «НННН» французскага празаіка Л. Бінэ і «Сутарэнні Ромула» беларускай пісьменніцы