

ПИСЬМО И КИНЕМАТОГРАФ В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ МАРГЕРИТ ДЮРАС

Д. В. Бабков

Белорусский государственный университет, г. Минск;

urlatormunte@gmail.com;

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

Статья посвящена обзору взглядов Маргерит Дюрас (Marguerite Duras, 1914 – 1996) на письмо и кинематограф как две основополагающие категории ее теоретической рефлексии. Авторские положения рассматриваются в контексте структуралистских и постструктуралистских теорий 1960-1980-х гг. (Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Рикарду). Выявляются следующие важнейшие для писательницы свойства письма: процессуальность, саморефлексирующий характер, замещение фигуры автора фигурой скриптора, активизация роли реципиента в восприятии и интерпретации произведения. Также делается вывод о восприятии авторкой кинематографа как одной из форм письма, что приводит к пересмотру самого понятия кинематографа и радикальному переосмыслению отношений между сферами визуального и аудиального.

Ключевые слова: письмо; кинематограф; структурализм; интертекст; саморефлексирующее письмо; визуальный образ; аудиальный образ.

Письмо и кинематограф являются двумя теоретическими константами, двумя ключевыми категориями в творчестве Маргерит Дюрас (Marguerite Duras, 1914 – 1996), французской писательницы и 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, находящихся различное выражение на практике. Данное исследование 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: 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 своим произведениям. По формулировке Кэрол 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» [5] («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.). Очевидно, смещение фокуса внимания с литературы как некоего результата, некой готовой для восприятия структуры на «динамику письма» как процесса 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 своего творческого метода 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, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Несмотря на то, что на разных этапах развития исследовательской мысли содержание этого понятия видоизменялось, в целом под письмом понимается любая дискурсивная практика смыслопорождения в рамках языка, обладающая к тому же изначальным подрывным потенциалом, способная, в силу своей динамичности и непредсказуемости, разрушать иерархичность языковых структур. В концепции Ж. Деррида письмо выходит за рамки литературы (и Литературы как общественного института): по известной максиме философа, «нет ничего вне текста», а соответственно, и вне письма, которое мыслится как абсолютное начало языка. Вместе с введением письма ставится под сомнение и понятие литературного произведения как ригидной, заданной структуры; вместо него в центр внимания исследователей помещается текст, «торжествующая множественность» (Р. Барт), смысл которого никогда до конца не исчерпывается и который в свою очередь растворяется в бесконечном поле других текстов, образуя интертекст.

Подобное представление о письме закономерно находит отклик в творческой практике М. Дюрас. 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 этого свойства стала практика «переписывания» («la réécriture») – своеобразное кредо писательницы, фундамент ее творческого метода. На протяжении десятилетий авторка пересоздавала, адаптировала, воссоздавала в условиях другого художественного медиума как свои, так и чужие тексты: переписывала пьесы («Musica» и «Musica Deuxième»), «романы» («Любовник» и «Любовник из Северного Китая»), снимала фильмы на основе письменных текстов («Разрушать, говорит она», «Женщина с Ганга»), переделывала одни фильмы в другие и писала тексты на их основе («Отпечатки рук», «Кесария»), а также адаптировала пьесы Г. Джеймса, А. Стринберга, А. Чехова. В результате этого можно утверждать, что творческое наследие М. Дюрас составляет собой одну интертекстуальную систему, которая состоит из большого количества частных

текстов и в которой с разной степенью частоты функционируют одни и те же образы, персонажи, локусы, сюжеты и др.

Письмо для М. Дюрас есть прежде всего процесс, не имеющий ни определенного источника, ни известного завершения. 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 некоего внеположного самому письму 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».

В связи с этим следует упомянуть еще один важнейший аспект структуралистской теории письма – исчезновение автора-субъекта, его растворение в пространстве текста. Согласно высказыванию М. Дюрас, «Écrire c'est n'être personne» («Писать – значит не быть никем», комментарий к тексту «Navire Night»). По мысли писательницы, процесс порождения письма не только не находится под властью субъекта, но и уничтожает его, стирает его, утверждая абсолютную власть текста. Фигура автора здесь замещается фигурой скриптора.

Рефлексия о письме неизбежно сближает творческую манеру М. Дюрас с таким феноменом французской литературы, как «новый роман», с которым писательница некоторое время была аффилирована. Авторская стратегия письма в 1960-е годы (реализованная в таких знаковых для писательницы текстах, как, например, «Модерато кантабиле» и «Восхищение Лол В. Штайн») вполне соответствует формуле, высказанной Жаном Рикарду: «Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture» («Отныне роман больше не является письмом приключений, но приключением письма»). «Приключение письма» становится своеобразным ориентиром творческой практики писательницы и в последующие годы: на протяжении 1970-1980-х гг. тексты (в широком понимании) М. Дюрас все больше порывают с традиционной романной матрицей повествования, художественный универсум все более дестабилизируется и фрагментируется. Посредством включения «минус-приемов» письмо авторки обретает авторефлексивный характер, оно становится в первую очередь письмом о письме, «метаписьмом». Апогеем такого «метаписьма» являются зрелые тексты/фильмы/тексты-фильмы 1970-1980-х гг., среди которых «Грузовик», «Агата и бесконечное чтение», «Писать».

Книга «Писать» («Écrire»), вышедшая за два года до смерти М. Дюрас, стала своеобразным подведением итогов многолетней теоретической рефлексии авторки. В этой работе внимание писательницы сосредоточено главным образом на порождении письма, на его неизвестной и неконтролируемой природе, на его неуловимом источнике. Среди прочего М. Дюрас 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» [3, 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»). Таким образом, по выражению Р. Барта, в письме «сам язык действует, “перформирует”» [1, с. 386], раскрывая свои скрытые потенции посредством пишущего субъекта; роль субъекта в данном случае сводится к фиксации на бумаге «саморефлексирующего письма», бесконечного и бесцельного.

Как было сказано 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. Период с 1969 по 1981 гг. характеризуется временным отходом от написания романов и пьес к съемке фильмов. Впрочем, это ни в коем случае не говорит об отходе писательницы от письма; наоборот, творчество М. Дюрас-режиссерки ярко свидетельствует о все более разрастающемся влиянии письма, о неумолимом «поглощении» кинематографа письмом. По справедливому замечанию исследовательницы Ю. Маричик, «поиски Дюрас в кино проясняют ее работу в сфере литературы» [2, с. 31].

Не будучи профессиональной режиссеркой, М. Дюрас 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, 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» [2, с. 43]. Этому принципу построения 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», 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.

При этом интересно отметить активизацию роли зрителя-слушателя в процессе рецепции, что, к слову, также свойственно для структуралистской теории искусства: поскольку «фильм изображения» и «фильм Голосов» (термины из предисловия к тексту-фильму «Женщина с Ганга») оказываются десинхронизированы и, следовательно, лишены каких-либо предварительных взаимосвязей, зритель-слушатель волен как самостоятельно соотнести видимое и слышимое на уровне индивидуальных ассоциаций, так и проигнорировать это и воспринимать оба плана независимо друг от друга.

В специальном номере журнала «*Cahiers du cinéma*» под названием «Зеленые глаза» («*Les yeux verts*»), 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*» [4, 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 должно изображать, поверх своих сомнений насчет его природы. Я пишу поверх того смысла, которым оно должно обладать. Выбор изображения, который делается впоследствии, является следствием этого написанного. Письмо о фильме – для меня – и есть кино»).

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» [2, с. 32]. Приспособить кино для письма, максимально сблизить эти два медиума вплоть до их полного не-различения. Таким образом, кинематограф мыслится авторкой как продолжение письма, как одна из многих форм его бытия.

Подводя итог, мы можем свести концепцию письма и кинематографа М. Дюрас к двум главным положениям. Во-первых, письмо мыслится как бесконечный процесс смыслопорождения, зацикленный на самом себе, как «саморефлексирующее письмо», в котором утрачивается субъект. Во-вторых, кинематограф воспринимается как одна из форм письма, как способ для письма обрести материальное воплощение, фокус внимания в этом случае смещается с визуальной составляющей на аудиальную. 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.

Библиографические ссылки

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 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. *Écrire // Œuvres complètes : en 4 vol.* – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 4. – P. 839–906.
 4. Duras, M. *Les Yeux verts // Œuvres complètes : en 4 vol.* – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 3. – P. 639–795.
- Murphy, C. J. «Écrire, dit-elle» : Marguerite Duras sur l'écriture [Электронный ресурс] / C. J. Murphy // *Dalhousie French Studies*. – Vol. 50. – P. 105 – 115. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40837314>. – Дата доступа: 11.01.23.