

Шуринова Н.С.

**ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОГО В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ
«W, ИЛИ ВОСПОМИНАНИЕ ДЕТСТВА» Ж. ПЕРЕКА И
«ЛЮБОВНИК» М. ДЮРАС[©]**

*Южный федеральный университет,
Россия, Ростов-на-Дону, interjectio@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается поэтика визуального в автобиографических романах «W, или Воспоминание детства» Ж. Перека и «Любовник» М. Дюрас. Компаративный анализ позволяет показать потенциал визуальных элементов (описаний фотографий и кинообразов, графических символов, передачи средствами литературного текста воображаемых образов и картин) в конструировании рассказа о личном опыте в автофикциональном тексте. Важное значение в обоих романах имеют образы фотографий. И у Перека, и у Дюрас фотографии не являются надежными свидетельствами: писатели подчеркивают невозможность выйти за пределы рамки и восстановить прошлое, отсутствующие фотографии имитируются воображением. Визуальные картины и образы в романах являются также средствами преодоления детских травм и конструирования воображенной идентичности. При этом для Дюрас зыбкость собственного визуального портрета демонстрирует принятие обреченности на непонимание своего «Я», для Перека визуальный образ является отправной точкой для фантазирования, при помощи которого преодолевается болезненность утраты и утверждается «Я», созданное травмой.

Ключевые слова: автофикция; фотоэжфрасис; травма; визуализация; Дюрас; Перек.

Поступила: 06.11.2023

Принята к печати: 25.06.2024

Shurina N.S.

Poetics of visuality in autobiographical novels *W ou le souvenir d'enfance* by G. Perec and *L'Amant* by M. Duras ©

*Southern Federal University,
Rostov-on-Don, Russia, interjectio@yandex.ru*

Abstract. The article examines the poetics of visuality in autobiographical novels *W ou le souvenir d'enfance* by G. Perec and *L'Amant* by M. Duras. Comparative analysis enables us to show the potential of visual elements (descriptions of photographs, film images and graphic symbols, demonstrations of imagination images through literary text) in constructing a story about personal experience in autofiction. Photographic ekphrasis is important in both novels. Perec and Duras show that photographs cannot be reliable evidence of the past: writers emphasize the impossibility of going beyond the frame and reconstructing the past, missing photographs can only be imitated by imagination. Visual pictures and images in both novels are also a tool for recovering from childhood trauma and creating a phantasmatic identity. At the same time, for Duras, the fragility of her visual portrait demonstrates the acceptance of the fatality of not understanding her "Self"; and for Perec, the visual image is the starting point for creating phantasms with the help of which he overcomes the pain of loss and affirms the "Self" created by the trauma.

Keywords: autofiction; photographic ekphrasis; trauma; visualization; Duras; Perec.

Received: 06.11.2023

Accepted: 25.06.2024

В центре нашего внимания – тексты, являющиеся яркими примерами автофикции, парадоксальным образом сочетающей в себе признаки романа и автобиографии. Несмотря на то, что автофикциональные тексты нельзя однозначно отнести к постмодернистским феноменам, однако в силу особого отношения к личной истории автофикцию можно считать весьма показательным явлением, созвучным особенностям постмодернистского мышления и постмодернистского понимания субъекта.

Ф. Лежён настаивал на том, что «автобиографическое соглашение», заключаемое между автобиографом и его читателем, имеет характер предписания – автор обязуется рассказывать правдивую историю о самом себе: «С автобиографическим соглашением

не шутят. Оно включает текст в данность человеческих отношений, приводит во взаимодействие внутренний суд (совесть) и суд внешний (правосудие), задушевное и социальное, опирается на понятие правды (понятие свидетельства), связывает между собой права и обязанности» [Лежён, 2000].

Автор автофикции нарушает это предписание, смешивает правду и вымысел, играет со своей личной историей, обнуляя значимость исповеди как достоверного свидетельства. Тем самым он заставляет и читателя воспринимать автобиографический текст как игру или парадокс: «биографическое желание» узнать подробности о реальной жизни автобиографа и таким образом сблизиться с ним (*biographical desire*, термин Р. МакГилла [McGill, 2013, p. 47]) провоцируется, но не удовлетворяется. Сама возможность «правдивости» автобиографического текста оказывается дискредитированной, граница между правдой и вымыслом стирается, и то «Я», которое создается в автофикциональном тексте, воспринимается лишь как вариант интерпретации «Я»: «Эти интерпретации могут быть более или менее “адекватными” и “насыщенными”, но не более или менее “правдивыми”» [Левина-Паркер, 2010].

Сам автор термина «автофикция» С. Дубровски утверждал, что такое письмо предполагает анализ «не только тематической стороны, но и самого процесса создания текста» [Doubrovsky, 1988, p. 77]. «Правдивость» сменяется метарефлексивной позицией автора, размышляющего о том, что вообще способен обнаруживать такой текст, о чем именно он может или не может рассказать, какой эффект способен оказать на самого пишущего.

Мы обратимся к автобиографическим романам «W, или Воспоминание детства» (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975) Ж. Перека и «Любовник» (*L'Amant*, 1984) М. Дюрас с точки зрения реализации в них поэтики визуального – различным визуальным компонентам, определенными способами вводимым в повествование, а также тому влиянию, которое визуальные образы оказывают на характер авторской саморефлексии. Оба текста не раз становились объектами научного исследования, однако, на наш взгляд, компаративный анализ позволит показать, с одной стороны, потенциал визуальных элементов в качестве компонентов автофикции, с другой – выявить разницу в подходах Перека и Дюрас к самоисследованию через различное воплощение в их работах поэтики визуального.

Выбор текстов обусловлен и тем, что как роман «W, или Воспоминание детства», так и роман «Любовник» отмечены таким феноменом, как фотоэкфрасис. Оба автора – режиссеры, в их литературные тексты неизбежно в разнообразных видах и формах проникает визуальный код.

Кроме того, оба романа рассказывают о детском травматическом опыте: у Перека это мучительное переживание собственного сиротства, у Дюрас – бедность, отчуждение в семейных отношениях, горе от потери брата, – которые привели в итоге к ощущению утраты «Я». При этом оба текста можно интерпретировать и более фундаментально, в оптике экзистенциализма – как рассказы о попытках преодоления абсурда через поиск адекватных способов самоисследования средствами автофикции.

Уточним, что под поэтикой визуального в рамках настоящей статьи мы понимаем передачу визуальных изображений средствами литературы – описания фотографий, а также своеобразную имитацию фото- или кинообразов, включение в текст графических символов, которые становятся значимыми инструментами авторской рефлексии.

Начнем с того, что существенную роль в обоих романах играют фотографии и размышления о фотографиях. В качестве компонента автофикционального текста фотографические изображения можно считать документальными свидетельствами: если возможности памяти автобиографа ограничены, в силу чего его рассказ о прошлом неизбежно оказывается искаженным, то фотография способна фиксировать «жизненную правду» с беспристрастностью натурализма. Интересно, что, по мнению Э. Миллера, фотоэкфрасис, в отличие от классического экфрасиса, не предполагает восхваления создателя через описание произведения (поскольку фотография – продукт нерукотворный, его создает машина, а не человек). Фотография – это своеобразный индекс, указывающий на объект снимка, она способна вызывать к диалогу посредством сгущения времени и пространства [Miller, 2015].

Однако и у Перека, и у Дюрас специфически обыгрывается недостаточность фотографических снимков, невозможность с их помощью реконструировать личную историю и установить полноценный диалог с прошлым. Это в целом соответствует логике автофикции: подлинное «Я» не сводимо к документам, фантазматические образы и воображение могут показать больше, чем «объективный» взгляд камеры.

Дюрас в романе «Любовник» рассказывает о времени, когда она жила в Индокитае, травматичных отношениях с матерью, трагическом первом любовном опыте. Болезненное взросление приводит к тому, что собственная жизнь и собственное «Я» перестают восприниматься как нечто цельное, связанная личная история у автора принципиально не может сложиться. «Любовник» – это роман о несостоявшейся истории, о том, что рассказать о пережитом в принципе невозможно: «Истории моей жизни нет. Ее не существует. Никогда не было исходной точки. Нет и жизненного пути, четко прочерченной линии. Только обширные пространства, и хочется, чтобы все поверили, будто там кто-то есть, но это неправда, там нет никого» [Дюрас, 2007, с. 14].

В романе «W, или Воспоминание детства» Перек рассказывает о травме, связанной с утратой родителей: текст состоит из чередующихся глав: автобиографические фрагменты сменяются фрагментами антиутопии о вымышленном острове «W». При этом роман Перека о детских воспоминаниях, как и в случае с Дюрас, можно рассматривать как текст о невозможности текста: «У меня нет воспоминаний о детстве. Моя история до лет двенадцати уместается в несколько строк: в четыре года я потерял отца, в шесть – мать; во время войны жил в разных пансионатах в Виллар-де-Лан. В 1945 году сестра моего отца и ее муж взяли меня к себе» [Перек, 2015, с. 15]. Отец писателя погиб на фронте в 1940 г., а позднее, в 1942 г., мать была отправлена в Освенцим. Юный Перек был эвакуирован в неоккупированную зону на юг Франции. Воспоминания детства, которые описывает Перек в своем романе, это не совсем воспоминания, детство скорее воображается, чем вспоминается: «Не знаю, где разорвались те нити, что связывали меня с моим детством» [Перек, 2015, с. 24]. Причем автор подчеркивает, что наличие документов не решило бы проблемы, документ слишком ничтожен и ограничен: «Даже если в подтверждение моих маловероятных воспоминаний я могу прибегнуть лишь к пожелтевшим фотографиям, редким свидетельствам очевидцев и несерьезным документам, мне ничего не остается, как мысленно возвращать то, что я слишком долго называл безвозвратным» [Перек, 2015, с. 25].

Заметим, что и у Дюрас, и у Перека упоминаемые фотоснимки всегда показывают лишь незначительную часть реальности, все самое психологически значимое ускользает от объектива камеры,

что создает в тексте ощущение неуловимости прошлого и невозвратности утраты.

Так, для героини Дюрас переломным моментом является переправа через Меконг, когда она и знакомится с китайским любовником, однако фотографий, сохранивших этот момент, не существует. Героиня романа размышляет о собственном «Я», разглядывая фотографию сына, но посмотреть на саму себя напрямую она не может: «Я нашла фотографию моего сына, ему двадцать лет, он снят в Калифорнии с Эрикой и Элизабет Леннард, своими приятельницами. Он жутко тощий, как и я тогда. У него надменная улыбка, – похоже, он посмеивается надо всем на свете. Ему хочется походить на юного бродягу. Он нравится себе в этой роли – худой, долговязый, слегка несуразный. Юноша со снимка больше всего похож на ту девочку на пароме, которую так никто и не сфотографировал» [Дюрас, 2007, с. 19].

Попытка понять другого, вглядываясь в фотографию, также обречена на неудачу. Рассматривая фото, запечатлевшее ее вместе с матерью и братьями, героиня Дюрас внимательно изучает лицо матери, стараясь считать эмоции: «Мать в центре снимка. Я вижу: она напряженно держится, не улыбается, ждет – скорее бы шелкнул фотоаппарат. По ее осунувшемуся лицу, по тому, как небрежно она одета, по сонному взгляду я догадываюсь – жарко, она устала, и ей тоскливо» [Дюрас, 2007, с. 19]. Но при этом смысл переживания матери остается непостижимым: «А может быть, ей сказали, что она тоже больна болезнью, от которой скоро умрет отец? Судя по дате, похоже. Я не знаю, да она, наверное, и сама не знала, почему ее вдруг охватывала такая безнадежность, такое отчаяние. Уже близкая смерть отца или просто угасание дня? Разочарование в своем браке? В детях? В муже? Или во всем на свете?» [Дюрас, 2007, с. 20]. Исследователи называют «попытку познать мать» [Van de Biezenbos, 1995, p. 38] посредством письма одной из важнейших задач Дюрас. Но фотография матери прорисовывает лишь материальное, она подчеркивает непрозрачность психики, драматизирует тщетные попытки коммуникации, заставляя воспринять «Я» (и чужое, и свое) как тайну, разгадку которой можно только вообразить.

В романе Перека можно прочесть: «У меня хранится одна фотография моего отца и пять фотографий моей матери (на обороте фотографии отца я пытался, напившись однажды вечером, наверное,

в 1955 или 1956 году, написать мелом: “Какая-то в державе Датской гниль”, но даже не смог дописать до конца четвертое слово)» [Перек, 2015, с. 46]. Очевидно, что здесь фотография отца скорее фиксирует чувство невосполнимой потери, чем способствует реконструкции прошлого. Недописанная цитата из Шекспира намекает на гамлетовское переживание утраченной гармонии целого мира: когда отец умирает, само время «выходит из суставов», прежней реальность уже никогда не будет.

Авторское размышление о необратимой утрате родителей сопровождается описанием редких снимков: «На фотографии отец выглядит отцом. Он высокий. Его голова не покрыта, пилотку он держит в руках. У отца очень длинная шинель. <...> Отец улыбается. Он простой солдат. Мой отец пробыл военным совсем недолго. Однако, когда я думаю о нем, то думаю всегда как о солдате. Он был немного парикмахером, он был литейщиком и формовщиком, но все же я никак не могу представить его рабочим. Однажды я увидел его на фотографии “в гражданском” и очень этому удивился; я знал его только солдатом» [Перек, 2015, с. 49]. Причем герой романа Перека рассказывает о том, что смерть отца на войне представлялась ему героической, в то время как на самом деле его убил случайный снаряд, гибель была мучительной и бессмысленной. С одной стороны, здесь подчеркивается односторонность детских представлений, с другой – сами попавшие к юному Переку фотографии, фиксирующие конкретный образ, подталкивают к такой ограниченности.

Рассуждая о сохранившихся снимках матери, герой акцентирует их постановочность: «Мать улыбается, показывая зубы, чуть глуповатой улыбкой, которая, в общем, ей не присуща, но которая, несомненно, отвечает пожеланию фотографа» [Перек, 2015, с. 83]. К тому же любая фотография так или иначе имеет границы: мы не видим того, что находится за пределами рамки, поэтому обречены на неполноту восприятия, мгновение, схваченное «взглядом камеры», все равно оказывается мгновением упущенным: «Я стою рядом с матерью, слева от нее (на фотографии справа), левой рукой в черной перчатке она опирается о мое левое плечо. В правой части фотографии – что-то непонятное, вероятно, пальто того, кто нас фотографировал (мой отец?)» [Перек, 2015, с. 83]. Другая фотография матери хранит надпись на обороте, но герой вновь не может точно сказать, кто ее сделал, документ скорее стимулирует воображение,

чем удовлетворяет любопытство: «В надписи смешаны заглавные и строчные буквы: возможно, писала моя мать, и в таком случае, это единственный образец ее почерка, который у меня есть (у меня нет ни одного образца почерка моего отца)» [Перек, 2015, с. 86].

При этом как в первом, так и во втором романе возникают описания фантазматических картин, которые напоминают фотографии или кинокадры. Героиня Дюрас воображает девочку на пароме, фотографии которой нет: «Но вот посмотрите, я на пароме, и пока у меня длинные волосы. Мне пятнадцать с половиной. Я уже крашусь» [Дюрас, 2007, с. 23]. Симптоматично также, что при создании воображаемого визуального автопортрета Дюрас часто использует личное местоимение *elle*, тем самым отделяя себя от героини автобиографического романа, заставляя усомниться как в возможности идентификации с прошлым, так и в реальности воображенного образа: «Девочку в фетровой шляпе освещают солнечные блики, играющие на поверхности мутной воды, она стоит одна на палубе, облокотясь о перила. От ее мужской шляпы словно падает розовый отсвет на все вокруг. Других красок нет. Подернутое дымкой солнце над рекой, такое жаркое солнце, берега тоже в дымке, река уходит куда-то за горизонт» [Дюрас, 2007, с. 25].

Схожий прием использует и Перек, в определенные моменты он словно предлагает читателю посмотреть на кинозарисовки: «Первое воспоминание могло бы разворачиваться в рамках задней комнаты лавки моей бабушки. Мне три года. Я сижу в центре комнаты, посреди разбросанных газет на идиш. Семейный круг окружает меня со всех сторон: это ощущение окружения не сопровождается никаким чувством давления или угрозы» [Перек, 2015, с. 25–26]. Причем авторский метакомментарий дает понять, что эти зарисовки представляют собой лишь возможное, а не реальное прошлое, герой Перека пытается понять себя, анализируя причины искажений. Порой автор вставляет этот метакомпонент непосредственно в само описание воспоминания: «Второе воспоминание – короче; оно больше похоже на сон; оно кажется мне еще более очевидно-сказочным, чем первое; оно существует в нескольких вариантах, которые, накладываясь друг на друга, делают его с каждым разом все иллюзорнее» [Перек, 2015, с. 26]. Иногда уверенность в подлинности воспоминания разрушается в сносках, которыми автор снабжает текст. Например, рассказ о том, что отец был связистом,

сопровождается замечанием в сноске: «Я не знаю, каково происхождение этого воспоминания, которое никогда ничем не подтверждалось» [Перек, 2015, с. 63].

Подчеркнем при этом, что у Перека мы видим рассказ не просто о детстве, матери или отце и даже не о зыбкости и неуловимости воспоминаний, как у Дюрас, а о том, что эти обрывочные воспоминания могут значить для него самого. Д. МакЭнелли рассматривает преодоление ограниченности автобиографии посредством игры и демонстрацию необходимости смирения со смертью родителей у Перека как смежные задачи [McAnally, 2011]. Однако нам представляется, что именно воссоздание трагической неполноты воспоминаний способствует в конечном итоге психотерапевтическому эффекту. Посредством письма Перек осуществляет специфический акт «самостояния», создает на обломках прошлого особое понимание своей судьбы: «Я пишу: пишу, потому что мы жили вместе, потому что я был среди них, тенью меж их теней, телом около их тел; я пишу, потому что они оставили во мне несмываемую метку, и ее след – черта письма: воспоминание о них умирает в письме; письмо – это воспоминание об их смерти и утверждение моей жизни» [Перек, 2015, с. 73].

В качестве визуального компонента в романе Перека можно рассматривать и букву W – ключевой символ, связывающий автобиографическую и вымышленную антиутопическую часть.

Семиотическая игра с буквой W здесь достаточно многогранна. В тексте описываются козлы в форме буквы X, на которых тогдашний сосед юного Перека распиливал дрова и которые назывались идентично виду конструкции – X¹. Перека впечатлило почти магическое совпадение буквы, слова и того, что слово обозначает в одной и той же форме. Автор приводит в тексте графическую схему, показывающую, как две буквы V соединенные вместе (вариантом чего как раз и являются X и W), «вычерчивают главные символы» [Перек, 2015, с. 116] его детства. Примечательно, что среди этих геометрических символов – нацистская свастика и Звезда Давида. Заметим также, что и сам воображаемый остров W,

¹ В оригинале это существительное из одной буквы с неопределенным артиклем: «...l'ensemble s'appelant, tout bonnement, un X» [Perec, 1975, p. 105].

изображенный в романе, может рассматриваться как пародия на Олимпийские игры, а также связываться с нацистскими лагерями.

Несомненно, что тема еврейства является для писателя одной из ключевых, размышление о еврействе является одним из значимых аспектов творчества Перека. Автофикция Перека – не только о личной трагедии, но и о трагедии исторической, о нацизме и геноциде. Графический символ соединяет две кажущиеся разрозненными истории воедино, заставляя воспринимать их как части авторской рефлексии, ведь именно война и концентрационные лагеря отняли у Перека родителей. Рефлексия о личной и исторической травме должна привести к их преодолению и утверждению собственного «Я», существующего вопреки им. Символичны с этой точки зрения используемые в романе эпитафии из Реймона Кено. В первой части в качестве эпитафии выступает фраза «Безумный туман, где мечутся тени, как мне его прояснить?» [Перека, 2015, с. 9], во второй – «Безумный туман, где мечутся тени, так мне в этом будущем жить?» [Перека, 2015, с. 95].

Во многом это созвучно принципу Ж.-П. Сартра: «Человек – существо, которое устремлено к будущему и сознает, что оно проецирует себя в будущее» [Сартр, 1990, с. 323]. Обратим внимание, что более ранний роман Перека «Исчезновение» (*La Disparition*, 1969), также связанный с детской травмой, акцентирует отсутствие (во всем тексте ни разу не употребляется буква E), тогда как роман «W, или Воспоминание детства» фиксирует присутствие (W). Причем любопытно, что автобиографический текст посвящен «E»; под этим можно понимать сокращение от местоимения *eux*, предположительно указывающего на родителей, но можно интерпретировать «E» и как отсылку к собственному более раннему литературному опыту: новый текст уже не об утрате, а об обретении. Здесь фрагментарные визуальные свидетельства, воображаемые картины, личный символ выступают как способы преодоления абсурда, которых при этом все равно недостаточно для устойчивого равновесия.

Героиня Дюрас преодолевает абсурд иначе. С одной стороны, визуализируемый образ девочки на пароме является точно таким же символом собственной идентичности, как и буква W у Перека, этот образ также выступает в качестве специфического знака, способного рассказывать личную историю: «Теперь я вижу: в юности, в восемнадцать лет, даже в пятнадцать мое лицо уже обещало

стать таким, каким стало в зрелые годы» [Дюрас, 2007, с. 14]. Однако Дюрас делает акцент на неотчетливости ключевого символа «Я», ведь девочку на пароме никто так и не сфотографировал: «Если бы кто-нибудь знал, какую роль сыграет в моей жизни это путешествие, этот переезд через реку! Но тогда никто ничего не знал. Никто, кроме Бога. Потому-то моего образа – и как могло быть иначе? – не существует. Его нет. Он забыт. Неотчетлив. И поэтому незабываем: он воплощает в себе абсолют и сам создает его»¹ [Дюрас, 2007, с. 16].

Отождествляя воображаемый образ с «абсолютом», Дюрас эстетизирует непознаваемость «Я». В этом писательница оказывается близка романтикам – ее «девочка на пароме» подобна романтическому идеалу, блейковскому «небу в чашечке цветка», это «предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом» [Уланд, 1980, с. 160]. «Я» навсегда останется тайной, личное непознаваемо, его смысл находится где-то в недостижимом трансцендентном.

Обратим внимание, что автобиографизмом отмечены многие тексты Дюрас – например, «Плотина против Тихого океана» (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950), пьеса «Кинотеатр Эдем» (*L'Éden Cinéma*, 1977). Но именно «Любовник» представлял собой попытку максимально прямого и искреннего рассказа о личном.

Однако и здесь Дюрас, в отличие от Перека, стремится отделить от себя визуальный автопортрет, используя местоимение *elle*, отчуждающее ее от персонажа романа: образ девочки порожден воображением, им можно любоваться, но нельзя отождествлять с собой; в этом видится ирония Дюрас по отношению к самому автобиографическому письму, причем ирония родственная романтической. Можно согласиться с Н. Хеллерштейн, усматривающей в тексте Дюрас «диалектическое взаимодействие между присутствием и отсутствием, реальностью и пустотой» [Hellerstein, 1991, p. 45].

Принятие неуловимости «Я» у Дюрас показывается как принятие абсурда, тайна «Я» подобна тайне смерти, в личной травме героини романа читается воплощение «человеческого удела», катастрофизма жизни: «И девушка вскочила, словно для того, чтобы

¹ В оригинале подчеркивается, что фотография как реальный материальный объект таким значением бы не обладала, а под фантазматическим образом имеется в виду именно отсутствующий снимок: “C’est à ce manque d’avoir été faite qu’elle [*une photographie*] doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d’en être justement l’auteur” [Duras, 1984, p. 17].

броситься в море, покончить счеты с жизнью, а потом долго плакала, думая о мужчине из Шолона; она уже не была уверена в том, что не любила его, может, она и сама не знала об этой любви, любовь ушла, как вода в песок, и это открылось ей только сейчас, в ту минуту, когда зазвучала музыка посреди безбрежного моря. Так же потом ей открылось бессмертие младшего брата посреди безбрежной смерти» [Дюрас, 2007, с. 109].

Таким образом, сам фантазматический автопортрет в тексте Дюрас, фотографии родственников, не способные рассказать о самом важном, можно интерпретировать как обреченность человека на непонимание – себя, других, окружающего мира, смерти. Поэтому и цельная личная история невозможна: Дюрас намеренно подчеркивает неполноту и бессвязность различными средствами, демонстрируя бессвязность как закон жизни, который можно только принять.

Можно заключить, что визуальные образы имеют важное значение как в романе «W, или Воспоминание детства» Перека, так и в романе «Любовник» Дюрас. Присутствующие в текстах описания фотографий позволяют осмыслить фотографию как ненадежное свидетельство: акцентируется невозможность выхода за пределы рамки, искусственность ситуаций, когда делаются фотографии, неспособность фотографии быть средством коммуникации. В обоих текстах присутствуют фантазматические визуализации – частично выдуманные воспоминания, фантазии об отсутствующих фотоснимках. Эти картины и образы создают ощущение ненадежности памяти и трагической неполноты воспоминаний, но вместе с тем формируют рассказ о преодолении травм. При этом для Дюрас зыбкость собственного визуального портрета демонстрирует невозможность достижения исчерпывающего связного рассказа о собственной судьбе, принятие обреченности на переживание абсурда, непонимание собственного «Я», для Перека фантазматические образы и символы позволяют концептуализировать личную судьбу и утвердить собственное «Я».

Список литературы

- Дюрас М. Любовник // Дюрас М. Любовник. Летний вечер, половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. – Москва : Флюид Фрилай, 2007. – С. 5–111.
- Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. – 2010. – № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения 09.10.2023).

- Лежён Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html> (дата обращения 09.10.2023).
- Перек Ж. W, или Воспоминание детства // Перек Ж. W, или Воспоминание детства; Эллис-Айленд; Из книги «Я родился». – Санкт-Петербург : ИД Ивана Лимбаха, 2015. – С. 9–242.
- Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / [сост., общ. ред. и предисл. А.А. Яковлева]. – Москва : Политиздат, 1990. – С. 319–344.
- Уланд Л. О романтическом // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / общ. ред. А.С. Дмитриева. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 159–161.
- Doubrovsky S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. – Paris : Presses Universitaires de France, 1988. – 167 p.
- Duras M. *L'Amant*. – Paris : Les Éditions de Minuit, 1984. – 156 p.
- Hellerstein N.S. “Image” and absence in Marguerite Duras’ “L’Amant” // *Modern language studies*. – 1991. – Vol. 21, N 2. – P. 45–56.
- McAnally D. Fabrication, déchiffrement, et chiasme: l’autobiographie dans W ou le souvenir d’enfance et 53 jours de Georges Perec // *Romance studies*. – 2011. – Vol. 29, N 1. – P. 19–26.
- McGill R. The treacherous imagination: intimacy, ethics and autobiographical fiction. – Columbus : Ohio state univ. press, 2013. – 208 p.
- Miller A.D. Poetry, photography, ekphrasis: lyrical representations of photographs from the 19th century to the present. – Liverpool : Liverpool univ. press, 2015. – 352 p.
- Perec G. W ou le souvenir d’enfance. – Paris : Éditions Denoël, 1975. – 228 p.
- Van de Biezenbos L. Fantasmеs matеrnelles dans l’oeuvre de Marguerite Duras: dialogue entre Duras et Freud. – Amsterdam : Rodopi, 1995. – 214 p.

References

- Duras, M. (2007). *Lyubovnik*. In M. Duras, *Lyubovnik. Letnij vecher, polovina odinnadcatogo. Moderato kantabile* (pp. 5–111). Moscow: Flyuid Frilaj.
- Levina-Parker, M. (2010). *Vvedenie v samosochinenie: autofiction. Novoe literaturnoe obozrenie. 3*. Retrieved from <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html>
- Lejeune, F. (2000). *V zashchitu avtobiografii. Inostrannaya literatura. 4*. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html>
- Perec, G. (2015). *W, ili Vospomинanie detstva*. Saint Petersburg: ID Ivana Limbaha.
- Sartre, J.-P. (1990). *Ekzistencializm – eto gumanizm*. In A.A. Yakovlev (Ed.), *Sumerki bogov* (pp. 319–344). Moscow: Politizdat.
- Uhland, L. (1980). *O romanticheskom* // In A.S. Dmitriev (Ed.), *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov*, (pp. 159–161). Moscow: Moscow State university press.
- Doubrovsky, S. (1988). *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Duras, M. (1984). *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Hellerstein, N.S. (1991). "Image" and absence in Marguerite Duras' "L'Amant". *Modern Language Studies*. 21(2). 45–56.
- McAnally, D. (2011). Fabrication, déchiffrement, et chiasme: l'Autobiographie dans W ou le souvenir d'enfance et 53 jours de Georges Perec. *Romance Studies*. 29(1), 19–26.
- McGill, R. (2013). *The treacherous imagination: intimacy, ethics and autobiographical fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Miller, A.D. (2015). *Poetry, photography, ekphrasis: lyrical representations of photographs from the 19th century to the present*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Éditions Denoël.
- Van de Biezenbos, L. (1995). *Fantasmes maternelles dans l'oeuvre de Marguerite Duras: dialogue entre Duras et Freud*. Amsterdam: Rodopi.

Об авторе

Шуринова Наталья Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия, shurinova@sfedu.ru

About the author

Shurinova Natalya Sergeevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department Russian and Foreign Literature, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia, shurinova@sfedu.ru