

УДК 821.133.1-31.09(045)

*И.Р. Куряев***ВИЗУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ АННИ ЭРНО «ПАМЯТЬ ДЕВУШКИ»**

В статье анализируются способы создания визуальности в романе «Память девушки» Анни Эрно и роль этой визуальности в конструировании повествования и работе с самим концептом памяти и процессом вспоминания. Для анализа используются понятия экфрасис, память, *punctum*, визуальность, глаз, взгляд, рассматривается специфика фотографии в рамках литературного текста. Обосновано, что в своих произведениях Анни Эрно организует повествование, отличающееся визуальностью и – через эту визуальность – работающее с идеей прошлого и актом вспоминания. Через подчеркнута визуальные образы и экфрасисы фотографий прозаик реконструирует прошлое. В воссоздаваемых картинах прошлого автобиографический образ героини обретает условную автономность, что создаёт специфические отношения между автором-рассказчиком, героиней и текстом. Эти отношения в свою очередь позволяют автору совершить инверсию взгляда в глаз, тем самым разложив ситуации прошлого, которые стали причиной травматического опыта, и так преодолеть их власть. Материалы исследования и его выводы могут быть использованы не только для анализа других произведений А. Эрно, но и при анализе современной отечественной и мировой литературы в контексте исследований автофикшна.

Ключевые слова: Эрно А.; визуальность; прошлое; фотография; экфрасис; автофикшн; глаз и взгляд.

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-6-1399-1405

Ориентация на личный опыт, сознательное и целенаправленное обращение писателей к собственной жизни как к материалу для литературного произведения, искренность как художественный приём – всё это так или иначе характеризует автофикциональную литературу, которая в сегодняшнем культурном пространстве является одним из наиболее важных и ярких явлений. Айлин Майлз, Мария Степанова, Оливия Лэнг, Карл Уве Кнаусгор, Эми Липтрот, Оксана Васякина и другие в своих произведениях, развивая традиции эго-повествования, формируют новый язык для разговора о собственном «я», о боли и травме, о личном опыте. И в ситуации множественности дискурсов, со-присутствия различных нарративов, переизбытка внешней информации именно обращение к личному опыту, к собственной памяти, ориентация на разговор о собственных переживаниях способствует нахождению некоторой основы, которая позволяет личности найти и осознать себя, определить собственные границы и не раствориться в потоке информации. Тем самым, автофикшн предстаёт одной из попыток преодоления хаоса информационного мира через обращение к самому себе.

И в этом контексте важным является творчество Анни Эрно, нобелевского лауреата по литературе (2021), чьё творчество является объектом исследования в совершенно различных областях, будь то рассуждения о сексуальности и роли женщины в обществе, о кинематографичности прозы или о специфике автобиографичности её письма [4; 6–7; 17–23].

Каждое из произведений Анни Эрно так или иначе акцентирует внимание на автобиографическом моменте, выстраивается вокруг некоторой ситуации, некоторого образа, который связан с интимным, личным для самого автора. Так, к примеру, роман «Своё место» (1983) выстраивает своё пространство вокруг фигуры отца писателя, рассуждающей о его жизни. Роман «Женщина» (1987) становится для Анни Эрно попыткой осмыслить жизнь матери, заново открыть её для себя, в свою очередь «произвести ее на свет» и принять её смерть. Роман «Событие» (2000) предстаёт рефлексией травматического опыта беременности и вынужденных подпольных родов, предпринятых автором в 1963 году. Роман «Память девушки» (2016) является осмыслением неудачного первого сексуального опыта, пережитого ею в 1958 году. Можно сказать, что автор, явно акцентируя внимание на собственном «Я», на личном опыте, через создание текста, через акт письма, обретающего черты «этнографического» [6–7] и выполняющего роль своеобразного психоаналитического сеанса, актуализирует саму концепцию памяти, идею вспоминания, саморефлексии.

Тем самым, целью статьи становится исследование принципов работы с идеей памяти, рефлексии и того, как трансформируется текст в контексте разговора о прошлом в творчестве Анни Эрно. К тому же примечательно в этом контексте то, что для указанных произведений важным является подчеркнутая визуальность, пристальное внимание к деталям, к созданию точных образов и почти хрони-

кальная фиксация событий. Поэтому в этой статье мы рассмотрим, как Анни Эрно конструирует специфическое текстовое пространство, в котором именно через выстраивание подчёркнуто визуального пространства, через апелляцию к визуальному опыту читающего прозаик осмысляет прошлое и пытается выработать особый язык для разговора о нём.

В дальнейшем мы акцентируем внимание на романе «Память девушки» (2016), так как, на наш взгляд, он аккумулирует в себе основные черты поэтики Эрно, где важным становится сам факт визуальности произведения, и в то же время формирует крайне специфическую ситуацию взаимодействия между текстом, автором и героем.

Одним из частых мотивов в анализируемом произведении становится мотив рассматривания и описывания фотографии, которая как таковая является «точкой памяти» [11, с. 104], некоторым объектом, вбирающим в себя саму идею прошлого [1; 10]. При этом в произведении представлены собственная фотография Анни Эрно, фотография её комнаты, человека, которого автор знала в прошлом. К примеру, приведём фрагмент из начала романа «Память девушки»: «Я смотрю на чёрно-белую фотографию, вклеенную во вкладыш к диплому выпускницы-пансиона Сен-Мишель в Ивто из класса с изучением латыни и естественных наук. Я вижу снятое в три четверти лицо с правильными чертами, прямой нос, аккуратные скулы, высокий лоб, на который – вероятно, чтобы визуально его уменьшить – причудливо спадает набок подвитая чёлка, а с другой стороны – короткая прядка. Остальные волосы, тёмно-каштановые, собраны сзади в пучок. На губах – подобие улыбки, не то нежной, не то печальной, не то всё вместе. Тёмный джемпер с воротником-стойкой и рукавами реглан смотрится строго и плоско, как ряса. В целом – милостивая девушка с неудачной причёской и то ли нежным, то ли безразличным взглядом, сегодня кажущаяся старше своих семнадцати лет» [14, с. 18]. Эрно, включающая себя в пространство текста в роли рассказчика, выстраивает здесь подробный экфрасис фотографии, который отличается большим вниманием к визуальным фактам. Схожим принципом Эрно руководствуется и при описании прочих фотографий. Но здесь также примечательно и то, что при всей точности описываемых деталей первоисточники этих экфрасисов, то есть сами фотографии, не включены в пространство книги. Читатель воспринимает создаваемые образы через текстовую инстанцию и лично, основываясь на собственном опыте, реконструирует образ девушки, образ пространства и проч. На наш взгляд, Эрно через это описание и отсутствие фотографий в тексте не только апеллирует к опыту самого читателя, его опыту как наблюдателя, зрителя, что в том числе актуализирует потенциальную встречу последнего с деталями, образами, которые можно охарактеризовать как *runctum* [1], но и подчёркивает важную для неё границу, факт дистанции от описываемого прошлого при сохранении некоторой общности, принадлежности к событиям этого прошлого.

Писательница замечает, что образ, создаваемый в этом произведении через описание её семнадцатилетней, всё больше и больше отдаляется от неё. Как пишет Эрно: «Неужели эта девушка – я? А я – это она?» [14, с. 18]. И дальше вовсе заявляет: «Девушка на фото не я, но она и не выдумка» [14, с. 19]. Это в том числе выражается в постоянном использовании местоимения «она» при описании действий и происшествий, пережитых Анни Эрно в 1958–1959 гг., что во многом способствует утверждению в тексте образа «девушки из 58-го», «девушки из С.», «девушки из Эрнемона» и «девушки из Лондона», обретающего определённую автономию от автора, от рассказчика.

Тем самым в произведении утверждается специфическая ситуация. С одной стороны, отказываясь от создания маски, включая себе (или же свой образ) в пространство романа как некоторую точку за границами истории или действия героини, Эрно утверждает своё право на описываемый опыт. Но в то же время факт заявленной дистанции между рассказчиком и актором, переживающим заявленный опыт, это право оспаривает. Эрно как рассказчик становится только промежуточным звеном между историей, переживаемой «девушкой из 58-го», текстом и воспринимающим читателем. Как отмечает Эрно: «Девушка на фото – незнакомка, завещавшая мне свою память» [14, с. 20].

И здесь стоит сказать, что память и акт вспоминания как таковые связаны с визуальными образами, некоторым набором предметов, деталей, жестов, которые становятся условными «входами» в пространство прошлого. Эти детали видимы, тактильны, осязаемы, обращаются к телесному опыту воспринимающего, вспоминающего. Как отмечал А. Бергсон, «нет восприятия, не насыщенного воспоминаниями. К непосредственным данным наших чувств мы примешиваем тысячи подробностей нашего прошлого опыта. Чаще всего эти воспоминания оттесняют наши реальные восприятия, и тогда мы удерживаем от них лишь некоторые указания, простые “знаки”, которые должны напомнить нам старые образы» [3, с. 433]. И так деталь предстаёт названным «знаком» и в своём оптическом образе

«вступает в отношения с пробуждаемым “образом-воспоминанием”» [5, с. 297]. Ж.-П. Сартр отмечал, что «каждая греза, и даже каждая её фаза и образ составляют собственный мир» [цит. по: 5, с. 312] и «тому или иному аспекту вещи соответствует своя зона воспоминаний, грёз или мыслей» [5, с. 297]. Тем самым, деталь становится потенциальным транслятором, возможной минимальной «точкой прошлого», аккумулирующей некоторое пространство воспоминания, отличающееся подчёркнутой визуальностью. Приведём пример из романа: «Даже без фотографии я вижу её, Анни Дюшен: вот она сходит с поезда из Руана в городе С. 14 августа после полудня. Её волосы заколоты сзади в “ракушку”. Она в очках с толстыми линзами, которые уменьшают глаза, но без них она как в тумане. На ней тёмно-синее полупальто – бывшее бежевое шерстяное пальто, обрезанное и перекрашенное два года тому назад, – юбка-карандаш из плотного твида – тоже перешитая – и синий джемпер в полоску. В руках серый чемодан, купленный шесть лет назад для поездки в Лурд с отцом и с тех пор ни разу не пригодившийся, и пластиковая сине-белая сумка в форме цилиндра, приобретённая на прошлой неделе на рынке в Ивто. <...> Я вижу провинциалку среднего класса, высокую и крепкую, прилежную на вид, в одежде “домашнего пошива” из прочной качественной ткани» [14, с. 20]. Как мы можем наблюдать, фрагменты полны деталей, которые так или иначе конкретизируют, расширяют воспоминание, определённую образную целостность.

Или же вернёмся снова к описаниям фотографии. Так, в середине романа помещён экфрасис фотографии «комнаты-бокса в Эрнемоне перед отъездом, июнь 1959-го»: «Чёрно-белая фотография 5x6 с неровными краями. На ней, справа налево, мы видим стоящую вдоль стенки из вертикальных досок кровать с металлическими бортиками, а вплотную к ней – прямоугольный деревянный столик с ящиком. Слева от столика – закрытая дверь со стеклом в верхней части, через которое комнату видно из коридора» [14, с. 83–84] и далее. Эрно отмечает, что «возможно я хотела зафиксировать своё несчастье и свою метаморфозу, символами которых мне сегодня видятся два предмета в центре этого снимка: платье, которое я чаще всего носила в лагере предыдущим летом, и столик, за которым просидела столько часов над учебником по философии» [14, с. 84]. Фотография становится транслятором памяти об опыте, памяти о травме. Она предстаёт своеобразным указателем не только и не столько на саму идею прошлого, сколько на некоторые чувства, на пережитый опыт, который не явлен визуально на самой фотографии. Как отмечает Маргарет Олин, в фотографии «важно то, что нечто находилось перед камерой; что именно это было, значения не имеет... Важно то, что вытеснено» [цит. по: 11, с. 87]. Фотография предстаёт объектом «нужд и желаний зрителя» [11, с. 87], просвечиваемых за присутствующим на фотографии предметом.

«Я не пытаюсь вспомнить, я пытаюсь быть в этой комнатке» [14, с. 85], – замечает рассказчик. Через эту же фотографию Эрно находит импульс для дальнейшего повествования, уже о «девушке из 59-го». «Она, эта комната – сопротивляющаяся действительность, и у меня нет другого способа вернуть её к существованию, кроме как исчерпать её словами» [14, с. 86].

И при этом здесь можно отметить, что работа с памятью, с актом воспоминания, которую проводит Анни Эрно, далека, к примеру, от прустовской традиции. Эрно снова утверждает – через избыточную детализацию, которая во многом заявляет о достоверности происходящего или, вспоминая Р. Барта, создаёт «эффект реальности» [2, с. 392], – факт дистанции и подчёркнутой объективности. Она лишает повествование субъективного звучания, отказывается от подчёркнуто ассоциативного повествования, во многом от несостоятельности этого метода: «Очень скоро я стала отставать от фактов из-за бесконечных ответвлений, которые плодились под напором образов и слов. <...> Чем дальше, тем острее я ощущала, что пишу не по-настоящему. <...> В глубине души я просто наслаждалась распаковкой воспоминаний. Я не хотела страдать, облекая их в форму. На пятидесятой странице я остановилась» [14, с. 16].

Работая со своей памятью, Эрно пытается восстановить события, выстроить их некоторую последовательность, где точно воспроизводится пережитый – психологический и телесный – опыт. Примечательно, что в конце этого романа Эрно замечает: «Сейчас мне кажется, что всё это можно было написать по-другому – например, просто пересказать голые факты. Или сосредоточиться на деталях» [14, с. 157–158]. Тем самым, визуальность памяти, ориентация на объективность способствуют и тому, что само повествование и описание событий предстают именно что визуальными, во многом даже лишёнными звукового аспекта. «Я её вижу, но не слышу. Нет ни одной записи моего голоса из 58-го, а память сохраняет произнесённые нами слова в немом формате» [14, с. 23]. Она выстраивает именно

что «плоское письмо» [6–7], ясное, точное, которое оперирует словно «очищенными» от литературности образами – для создания необходимого эффекта выражения самого опыта.

Так, описание её похода на первую вечеринку, где Анни встретит человека, опыт общения с которым является темой всей книги, предстаёт перечислением событий и хроникальным описанием действий, деталей, мыслей: «Она в лагере уже три дня. Сейчас вечер субботы. Дети уже разошлись по спальням и легли. Я вижу её, какой видела потом десятки раз: вот она спускается по лестнице со своей соседкой по комнате. На ней джинсы, тёмно-синий джемпер без рукавов и белые сандалии. Она сняла очки и распустила причёску, её длинные волосы струятся по спине. Она ужасно взволнована: это её первая “сюр-пат”. Я не помню, играла ли уже музыка, когда они спустились в подвал какого-то подсобного здания, возможно, медпункта. Не помню, был ли он среди тех, кто толпился вокруг проигрывателя, выбирая пластинки. Знаю одно: он первым пригласил её танцевать» [14, с. 40–41].

Примечательно и то, что Эрно в произведении не нивелирует своеобразные «помехи» памяти, во многом «оголяя» сам процесс создания текста и повествования: память не последовательна, фрагментарна, состоит из отдельных сцен, что в романе отражается в том числе и формально (текст состоит из блоков разной длины, в большинстве своём довольно коротких). Тем самым Эрно в тексте прямо апеллирует к памяти и процессу воспоминания и, к примеру, пишет «Два воспоминания из первых дней в лагере» и затем описывает их – и во многом их визуальный аспект, хотя они только косвенно способствуют разворачиванию повествования о пережитом опыте: «В парке, на траве, дюжина девочек-подростков в синих джемперах и шортах танцуют, держась за руки, а светловолосая вожатая с хвостиком энергично направляет этот хоровод то вправо, то влево» [14, с. 40]. И так весь текст предстаёт набором фрагментов, которые Анни Эрно пытается выстроить в определённую линию, определённую последовательность, не пытаясь скрыть недостаточность этого процесса, неполноту воспоминаний, и которые так или иначе говорят именно о ней, о её опыте, а точнее – об опыте «девушки из 58-го». Как отмечает Эрно: «Я не собираю по частям литературного персонажа. Я разбираю на части девушку, которой я была» [14, с. 59].

И здесь примечательно то, что Эрно, разворачивая в рамках своего метода письма яркое визуальное повествование, связанное с идеей прошлого, с процессом воспоминания, реконструкции событий, производит своеобразную инверсию взгляда и глаза [8]. Выбранная стратегия повествования, связанная с идеями воспоминания, смотрения, рассматривания, разглядывания (фотографий), припоминания (деталей), переформатирует саму специфику восприятия событий и позволяет Эрно через изменение точки зрения раскрыть механизмы собственного поведения и проанализировать сами ситуации.

Так, «девушка из С.» оказывается объектом наблюдения, находится под властью взгляда (как чего-то, что «охватывает <...> [героя] целиком, делает [его] зрелищем» [8, с. 83–84]). Этот своеобразный gaze Другого [12, с. 170] вписывает её в определённые рамки, транслирует на неё идею греха и стыда, который «невозможен без взгляда, обращённого на испытывающего его» [16, с. 101]. Так, к примеру, Эрно описывает ощущения «девушки из 58-го» от встречи с тем, с кем она провела ночь: «Она видит за колоннами его <...> И теперь этот взгляд – она снова надела очки – нависает над ней, окутывает, заставляет вспомнить о том, что она сделала сегодня ночью. Она опускает глаза, не может выдержать этого вызывающего взгляда» [14, с. 47]. Или, к примеру, так ощущает себя в лице: «На уроках английского она трясётся от страха, что её вызовут – она ведь даже вопроса не поймёт» [14, с. 88]. Героиня оказывается именно что погружена в мир, она не в состоянии взглянуть на события опосредованно, она находится во власти их. (Подобная ситуация нахождения под властью взгляда ярко проявляется в «Событии» [15], где Эрно как героиня сознательно идёт на нарушение закона, становясь нарушительницей и грешницей, то есть той, кто должен прятаться от чужих взглядов, на кого должны обращать внимание контролирующие органы и к кому должно быть применимо наказание).

Позиция Анни Эрно как автора-рассказчика в точке вневходимости по отношению к самой истории, в своеобразной позиции дистанцирования от своей героини и событий утверждает за ней определённую идею контроля. Она оказывается в позиции глаза как «привилегированной точки схождения различных структур видимости и взглядов» [12, с. 170], её «тело исчезает» [16, с. 53] в самой точке наблюдения. И в этой позиции Эрно именно что реконструирует события, вычленяет необходимое, сводит в единое пространство. Она препарирует неорганизованное пространство памяти, раскладывает на части визуальные образы и выявляет, разоблачает тот набор отношений, которыми была опутана «девушка из 58-го», демонстрируя в них стратегии власти и методы подавления. Эрно и сама отмечает эту идею собственного контроля: «Поразительное несоответствие между влиянием, которое оказали на меня две ночи с этим мужчиной, и ничтожностью моего собственного присутствия в его жизни. Я

ему не завидую: ведь это я – пишу» [14, с. 98]. Контроль же проявляется и в частой каталогизации пространства прошлого, собственного образа. К примеру: «Она не хочет упускать ни одной минуты настоящего <...> Я вижу, как она: – сидит за барной стойкой <...> и пьёт джин <...> – балансирует на стене, окружающей аббатство <...> – кладёт голову на плечо – чьё? – в кино <...>» [14, с. 59]. Примечательно, что и создаваемые рассказчиком каталоги так или иначе визуальны. Тем самым, указанная инверсия от позиции рассказчицы позволяет выйти за пределы самой истории, из позиции навязываемого стыда и через текст освободиться от власти чужого взгляда.

Но в контексте примечательна сцена, когда рассказчица обретает своё тело, отказываясь от позиции глаза. Эрно описывает, как она возвращается к тому месту, где был санаторий в Ивто: «С годами в моей памяти оно [то место] превратилось в этакий замок <...> я попыталась его найти, но не смогла. Мне пришлось припарковаться у табачного киоска <...> и спросить у продавщицы <...>. Сегодня я впервые с изумлением прочла в интернете, что это – средневековое аббатство, которое на протяжении веков разрушалось, восстанавливалось и перестраивалось. Сейчас оно закрыто для посещения, кроме Дней наследия» [14, с. 34]. Схожие сцены можно наблюдать и в иных произведениях. Так, в «Событии» Эрно возвращается в переулок, где располагался дом, в котором она сорок лет назад совершила аборт [15]; в «Женщине» Эрно возвращается к больнице, где умерла её мать [13]. Рассказчица словно подставляет себя в ситуацию взгляда со стороны этих пространств, пытается приблизиться к тому же положению, в котором была та, о которой Эрно и писала свой текст, – и в итоге находит только географические места, лишённые всей той власти и боли, с которыми эти пространства слились в её памяти. Тем самым, словно сам факт письма позволяет уйти от власти взгляда, «смотрящего мира», и – через отстранение – выстроить картину ситуации с позиции «глаза».

В заключении снова подчеркнём определённую двойственность, которую создаёт анализируемое произведение. Эрно, работая над своей памятью, оперируя её образами, создаёт «девушку из 58-го», которая – от выбранной стратегии отстранённости, дистанцирования и от ориентации на визуальность образов – обретает собственную, пусть и частичную, но объективность, автономность. При этом установка на визуальность здесь позволяет не только конкретизировать образ «девушки из 58-го», но и – что важнее – превратить его в набор деталей, являющихся потенциальными *punctum*'ами, по Р. Барту [1], утверждающими своеобразную связь не только с ровесниками «девушки из 58-го», но и с теми, кто пережил схожий опыт. К примеру, Эрно, описывая неприятную сцену прилюдного унижения «девушки из 58-го» со стороны её коллег, выводит этот опыт за пределы субъективного: «В центре толпы уже не я и даже не Анни Д. То, что произошло в коридоре летнего лагеря, теряется во мраке времён, распространяется по всей планете. Каждый день и повсюду женщина стоит в кругу мужчин, готовых бросит в неё камень» [14, с. 67]. Выписывание уникального опыта – через детали, обычные предметы, жесты, движения, вещи, визуальные, тактильные, которые в полной мере «не принадлежат» владельцу опыта, актору, – способствует выходу и тождеству с надличным. При этом инверсия позиции взгляда в позицию глаза позволяет Эрно разложить ситуации, препарировать собственный опыт, тем самым преодолевая саму власть Другого.

Через утверждение объективности собственного опыта, работу с личной памятью, через холодное их препарирование, которое О. Васякина сравнила с работой гравёра [4], Эрно обращается к женскому опыту как таковому, психологическому, телесному, к теме женщины вообще. Выстраивая свой авторский проект, который, согласно формулировке Нобелевского комитета, отличается «храбростью и клинической остротой» и который реализуется в рамках жанра автофикшн [9], Анни Эрно трансформирует письмо в пространство, где сталкивается внешнее и внутреннее, пространство, где «живая память, в конце концов, оказывается неотделимой от знаков и в них нуждающейся» [16, с. 170]. И так она сплетает коллективную и личную память, которые так или иначе связаны с аспектом визуальным, и так решает ту задачу, которую писательница определила в конце романа «Память девушки» следующим образом: «исследовать пропасть между ошеломляющей реальностью происходящего в тот момент, когда оно происходит, и странной нереальностью, которая спустя годы окутывает произошедшее» [14, с. 158].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
2. Барт Р. Эффект реальности // *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс: 1989. С.392-400.
3. Бергсон А. *Творческая эволюция. Материя и память*. Минск: Харвест, 1999. 1407 с.
4. Васякина О. Оксана Васякина – об Анни Эрно, лауреатке Нобелевской премии // *Афиша.Daily*. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/24328-oksana-vasyakina-ob-anni-erno-laureatke-nobelevskoy-premii/> (дата обращения: 29.04.2023).

5. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.
6. Косова Ю.А. «Этнографическое письмо» Анни Эрно и Жана Руо // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2020. № 12. С. 154–161.
7. Косова Ю.А., Пономарёва Е.Б., Сиари Ж. Личное и социальное в автобиографическом письме Анни Эрно // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 1. С. 111–130.
8. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Гнозис-Логос, 2004. 304 с.
9. Левунова М. Еще немного об автофикшне. Как использовать слёзы. URL: https://admarginem.ru/2023/01/24/stu_stu_dance_dance/ (дата обращения: 29.04.2023).
10. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 272 с.
11. Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.
12. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоция, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
13. Эрно А. Женщина. М.: No Kidding Press, 2022. 80 с.
14. Эрно А. Память девушки. М.: No Kidding Press, 2022. 160 с.
15. Эрно А. Событие. М.: No Kidding Press, 2022. 80 с.
16. Ямпольский М.Б. Изображение. курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.
17. Dougherty J. Cinematography in the works of Annie Ernaux: writing memory and reality: dis. ... Doctor of Philosophy. Chapel Hill, 2011. 217 p.
18. Galis P. Sexuality and Corporeality In the Work of Annie Ernaux, Nancy Huston and Nelly Arcan: dis. ... Doctor of Philosophy. Leeds, 2018. 296 p.
19. Johnson W. The Dialogic Self: Language and Identity in Annie Ernaux // Studies in 20th & 21st Century Literature. V. 23. № 2. 1999. p. 1–18.
20. Lake T. “Honesty of that order threatens order”: Search, self and the universal in the autofiction of Chris Kraus, Annie Ernaux and Sophie Calle: dis. ... MA. Goldsmiths, 2019. 60 p.
21. Mansfield Ch. Traversing Paris: French Travel Writing Practices in the Late Twentieth Century; an Analysis of the Work of Annie Ernaux, François Maspero and Jean Rolin. Akademikerverlag, 2012. 84 p.
22. Resende L. Montagem literária em Journal du dehors, de Annie Ernaux / Literary Montage in Annie Ernaux’s Journal du dehors // Caligrama: Revista de Estudos Românicos. v. 26, n. 3, p. 41–63, 2021.
23. Taylor Ch. The Confessions of Annie Ernaux: Autobiography, Truth, and Repetition // Journal of Modern Literature. 2004. № 28(1). p. 65–88.

Поступила в редакцию 03.05.2023

Куряев Ильгам Рясимович, кандидат филологических наук, старший преподаватель
кафедры русской и зарубежной литературы
ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва»
430005, Россия, г. Саранск, ул. Большевикская, 68
E-mail: kuryev.ilgam@yandex.ru

I.R. Kuryaev

VISUALITY IN ANNIE ERNAUX’S NOVEL “A GIRL’S STORY”

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-6-1399-1405

This article analyzes the ways in which visuality is created in Annie Ernaux's novel “A Girl’s Story” and the role of this visuality in constructing the narrative and working with the concept of memory and the process of remembering. The notions of ekphrasis, memory, punctum, visuality, eye, gaze are used for the analysis, the specificity of photography within a literary text is examined. It is substantiated that in her works Annie Erno organizes a narrative characterized by visuality and – through this visuality – working with the idea of the past and the act of remembering. Through emphatically visual images and exaggerated photographs the prose writer reconstructs the past. In these reconstructed images of the past the autobiographical image of the heroine becomes conventionally autonomous, which creates a specific relationship between the narrator, the heroine and the text. This relationship in turn allows the narrator to make an inversion of the gaze into the eye, thereby deconstructing the past situations that caused the traumatic experience, and so overcome their power. The materials of the study and its conclusions can be used not only for the analysis of other works by A. Ernaux, but also in the analysis of contemporary domestic and world literature in the context of autofiction studies.

Keywords: Annie Ernaux; visuality; past; photography; ekphrasis; autofiction; the eyes and the gaze.

REFERENCES

1. Bart R. Camera lucida. Kommentarij k fotografii [La chambre claire: note sur la photographie]. Moscow, Ad Marginem Press, 2011. 272 p. (In Russian).
2. Bart R. Effekt real'nosti [L'effet de réalité] // Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow, Progress: 1989. Pp. 392–400. (In Russian).
3. Bergson H. Tvorcheskaya evolyuciya. Materiya i pamyat' [L'Évolution créatrice. Matière et mémoire]. Minsk, Harvest, 1999. 1407 p. (In Russian).
4. Vasyakina O. Oksana Vasyakina – ob Anni Erno, laureatke Nobelevskoj premii [Oksana Vasyakina - about Annie Ernaux, Nobel Prize winner] (In Russian) // Афиша.Daily. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/24328-oksana-vasyakina-ob-anni-erno-laureatke-nobelevskoy-premii/> (accessed: 29.04.2023).
5. Deleuze G. Kino [Cinéma]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 560 p. (In Russian).
6. Kosova Yu.A. “Etnograficheskoe pis'mo” Anni Erno i Zhana Ruo [Ethnographic writing of Annie Ernaux and Jean Rouaud] // Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki [Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Humanities]. 2020. № 12. Pp. 154–161. (In Russian).
7. Kosova Yu.A., Ponomaryova E. B., Siary G. Lichnoe i social'noe v avtobiograficheskom pis'me Anni Erno [The Personal and the Social in Annie Ernaux's Autobiographical Letter] // Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [Vestnik of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary Studies. Journalism]. 2020. Vol. 25. № 1. Pp. 111–130. (In Russian).
8. Lacan J. Chetyre osnovnyye ponyatiya psichoanaliza (Seminary: Kniga XI (1964)). [Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire 1964]. Moscow, Gnozis-Logos, 2004. 304 p. (In Russian).
9. Levunova M. Eshche nemnogo ob avtofikhshne. Kak ispol'zovat' slëzy [A little more about autofiction. How to use tears]. (In Russian). URL: https://admarginem.ru/2023/01/24/cry_cry_dance_dance/ (accessed: 29.04.2023).
10. Sontag S. O fotografii [On Photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 2022. 272 p. (In Russian).
11. Hirsch M. Pokolenie postpamyati: Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Holokosta [The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust]. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2021. 428 p. (In Russian).
12. Elsaesser T., Hagener M. Teoriya kino. Glaz, emotsiya, telo [Film Theory. An Introduction Through the Senses]. Saint Petersburg, Seans, 2018. 440 p. (In Russian).
13. Ernaux A. Zhenshchina [Une Femme]. Moscow, No Kidding Press, 2022. 80 p. (In Russian).
14. Ernaux A. Pamyat' devushki [Mémoire de fille]. Moscow, No Kidding Press, 2022. 160 p. (In Russian).
15. Ernaux A. Sobytiye [L'Événement]. Moscow, No Kidding Press, 2022. 80 p. (In Russian).
16. Iampolski M. Izobrazhenie. kurs lekcij [Image. lecture course]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 424 p. (In Russian).
17. Dougherty J. Cinematography in the works of Annie Ernaux: writing memory and reality: dis. ... Doctor of Philosophy. Chapel Hill, 2011. 217 p. (In English).
18. Galis P. Sexuality and Corporeality in the Work of Annie Ernaux, Nancy Huston and Nelly Arcan: dis. ... Doctor of Philosophy. Leeds, 2018. 296 p. (In English).
19. Johnson W. The Dialogic Self: Language and Identity in Annie Ernaux // Studies in 20th & 21st Century Literature. V. 23. № 2. 1999. p. 1–18. (In English).
20. Lake T. “Honesty of that order threatens order”: Search, self and the universal in the autofiction of Chris Kraus, Annie Ernaux and Sophie Calle: dis. ... MA. Goldsmiths, 2019. 60 p. (In English).
21. Mansfield Ch. Traversing Paris: French Travel Writing Practices in the Late Twentieth Century; an Analysis of the Work of Annie Ernaux, François Maspero and Jean Rolin. Akademikerverlag, 2012. 84 p. (In English).
22. Resende L. Montagem literária em Journal du dehors, de Annie Ernaux // Literary Montage in Annie Ernaux's Journal du dehors // Calígrama: Revista de Estudos Românicos. v. 26, n. 3, p. 41–63, 2021. (In Portuguese).
23. Taylor Ch. The Confessions of Annie Ernaux: Autobiography, Truth, and Repetition // Journal of Modern Literature. 2004. № 28(1). p. 65–88. (In English).

Received 03.05.2023

Kuryaev I.R., Candidate of Philology, Senior Lecturer at Department of Russian and Foreign Literature
Ogarev Mordovia State University
Bolshevistskaya st., 68, Saransk, Russia, 430005
E-mail: kuryev.ilgam@yandex.ru