

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА

*На правах рукописи*

**Шулятьева Дина Владимировна**

**ТВОРЧЕСТВО МАРГЕРИТ ДЮРАС 1950-1980-х ГОДОВ:  
ДИНАМИКА ИНТЕРМЕДИЙНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА**

Специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литература)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Т.Д. Венедиктова

Москва  
2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава I. Категории литературности и кинематографичности в интермедийном контексте .....	22
1. Литературность и кинематографичность: от формалистической перспективы к прагматической .....	22
2. Кино как чтение.....	28
3. Кино как письмо.....	38
Глава II. Творчество Маргерит Дюрас в контексте интермедийных движений во Франции в 1950-1980-е годы.....	46
Глава III. «Синематизация» романов и «литературизация» фильмов: творчество М. Дюрас в 1955-1976 годы .....	74
1. Повествовательные стратегии .....	74
1.1. Текст персонажа.....	78
а. Персонажи-«голоса»: голоса без тел.....	78
б. Персонажи-«призраки»: тела без голосов .....	92
1.2. Текст повествователя.....	97
а. Удвоение повествования .....	97
б. Ненадежный нарратор .....	105
2. Эксперименты с диалогом: романы-диалоги и «диалоговое» кино .....	112
2.1. Диалог в пространстве «некоммуникабельности» .....	112
2.2. Язык разрушения .....	117
2.3. Язык контроля и язык неподчинения .....	127
3. Пространственная изобразительность .....	133

3.1. Эффект замкнутости, эффект безместности .....	133
3.2. Эффект вспоминания.....	147
Глава IV. Письмо и чтение в трансмедийной перспективе: кинематограф М. Дюрас как «литература на экране» (1977 - 1982 гг.).....	155
1. Повествование в условном наклонении .....	155
2. Метаморфозы субъекта .....	168
2.1. Расщепление авторской инстанции .....	168
2.2. Персонаж в ожидании имени.....	175
2.3. Дрейф между читателем и зрителем.....	179
3. Изобразительность в новых контекстах .....	185
3.1. Принудительная синхронизация показа и рассказа: эффект <i>monstration</i> .....	185
3.2. Нарративное ожидание и изображение .....	191
4. Молчание как литературная техника.....	195
4.1. Разрыв речевого потока в романах Дюрас .....	199
4.2. Функция графического пробела в поздней прозе и фильмах Дюрас.....	208
Заключение .....	218
Библиография .....	220

## Введение

В диссертационном исследовании рассматривается феномен трансмедийного творчества Маргерит Дюрас (1914-1996), ее художественный эксперимент в аспекте взаимодействия в нем литературного и кинематографического начал.

Дюрас выступает как прозаик, драматург и кинорежиссер, участвует в адаптации собственных пьес для радио, обращается также к фотографии. В ее творчестве сосуществуют сразу несколько медиумов, связанных отношениями взаимообусловленности, взаимовлияния и взаимопровокации. Ключевое значение для понимания природы интермедийного эксперимента Дюрас имеет выявление эффектов «кинематографичности» в ее прозе и «литературности» в ее кинотворчестве.

Динамичное взаимодействие категорий литературности и кинематографичности в творчестве Дюрас может быть описано при помощи понятия «интермедийный дрейф». Понятие дрейфа использовал еще Ги Дебор в своих теоретических и художественных экспериментах и определял его как технику «ускоренного перемещения сквозь разнообразные среды»<sup>1</sup>, сводя в единое поле категории транзитивности и полимедийности. Эксперимент Дебора является важной частью контекста, в котором формировался и функционировал эксперимент Дюрас. Понятие дрейфа характеризует, несомненно, и ее творчество, отмеченное 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.

Понятие дрейфа использовалось в применении к творчеству Дюрас исследовательницей Мадлен Боргомано: она говорила о дрейфе жанров (*la dérive des genres*), о движении от одного жанра к другому, выраженном в структуре

---

<sup>1</sup> Debord G. Théorie de la dérive // Internationale Situationniste, 1958. № 2. P. 19.

романа, начиная с «Модерато кантабиле» (1958). Однако, наряду с «межжанровой подвижностью», в творчестве Дюрас наблюдается также и межмедийная динамика, что отмечается самой же М. Боргомано, хотя не становится предметом самостоятельного исследования:

Повествование часто, и иногда полностью, самоустраняется в пользу диалога, слова, голоса. К тому, что остается помимо этих словесных обменов, к этим минималистским фразам, которые скорее констатируют, чем рассказывают или даже описывают... В результате возникают тексты, всегда готовые продвинуться в сторону репрезентации, театра или фильма<sup>2</sup>.

Используемое нами понятие интермедийного дрейфа позволяет поставить вопрос об одновременном существовании нескольких медиумов в творчестве автора и их взаимовлиянии, соотношении и взаимообмене. Мы рассматриваем формы повествования, диалога, описания, которые сами по себе не являются специфичными для литературы или кино, но в контексте медийного использования принимают на себя разные функции и становятся предметом специфической саморефлексии. Творчество Дюрас, активно «дрейфующее» в интермедийном пространстве, дает богатый материал для осмысления проблемы взаимовлияния литературы и кинематографа и для исследования литературности и кинематографичности как эстетико-когнитивных эффектов.

Творческий эксперимент Дюрас начинается в 1950-1960-х годах в контексте развития в искусстве Франции таких направлений, как «новый роман», «новый театр», кино «новой волны». Тогда же возникают и «пограничные» явления, среди которых – «театр нового романа»<sup>3</sup> и «кино нового романа»<sup>4</sup>. «Новые романисты» – А. Роб-Грийе, Ж. Кейроль и сама М. Дюрас – активно осваивают пространство кинематографа. Создаваемое ими кино нередко воспринимается и характеризуется критиками как «литературное», но подразумеваемая при этом аналогия далеко не исследована. Дело не только в том, что в кино воплощаются сюжеты, уже использованные ранее в романских текстах. Куда более интересным и важным

---

<sup>2</sup> Borgomano M. L'oeuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres // L'éclatement des genres au XXe siècle. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2001. P. 214.

<sup>3</sup> Rykner A. Théâtres du Nouveau Roman: Sarraute, Pinget, Duras. Paris: J. Corti, 1988.

<sup>4</sup> Plana M. Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts. Rosny-sous-Bois, 2004. P. 125.

представляется то, что структура создаваемых кинотекстов соответствует особенностям литературного, а не кинематографического восприятия, вступает в более или менее выраженный конфликт с принципами кинематографичности. Фильмы Дюрас оставляют у зрителя причудливое впечатление, которое критика готова (пока) описать лишь метафорически: «вы как будто выбрасываете все, что отсылает напрямую к «кино» и сохраняете все то, что и составляет суть литературы»<sup>5</sup>. Тем любопытнее, что в романских текстах Дюрас (того же времени – 1950-1960-х годов) наблюдается обратный процесс – как бы «перенастройки» литературного творчества на кинематографический лад.

«Литературность» и «кинематографичность» рассматриваются в диссертации как эстетические эффекты, в том и другом случае речь идет о специфическом наборе установок эстетического восприятия, который обусловлен культурно-историческим контекстом и особенностями медийной технологии. Сравнительно-сопоставительный анализ этих эффектов, предполагающий использование филологического инструментария наряду с киноведческим, медиологическим, семиотико-когнитивистским и культурологическим, – одна из актуальных задач гуманитарной науки, исследующей художественную реальность XX и XXI столетий.

В фокусе данной работы, таким образом, находятся эффекты литературности и кинематографичности, которые рассматриваются нами на материале произведений Дюрас, как литературных, так и кинематографических. Сосредоточенность на произведениях Дюрас (с учетом широкого художественного контекста, общая характеристика которого предваряет аналитические главы) позволяет провести сопоставление литературного и кинематографического текстов с точки зрения их устройства и механизмов (воз)действия – сравнение, обусловленное внутренней логикой авторского художественного эксперимента.

---

<sup>5</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово. // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

## Степень изученности вопроса

Творчество Маргерит Дюрас, как романное, так и кинематографическое, в российском академическом пространстве остается недостаточно изученным. Существует только одна монография на русском языке, посвященная ее творчеству, – Ю.А. Маричик «Море черных чернил»<sup>6</sup>. Защищена одна докторская диссертация, посвященная поэтике «нового романа» (в которой, в частности, исследуется роман Дюрас «Модерато кантабиле»)<sup>7</sup>, и три кандидатских диссертации (они обращаются в основном к лингвистическим аспектам романов Дюрас, сосредоточиваясь на бестселлере «Любовник» (1984), уделяя меньшее внимание другим ее произведениям и видам художественной деятельности<sup>8</sup>). Помимо этого, опубликована обзорная статья Н.Ф. Ржевской в издании «Французская литература 1945-1990 годов»<sup>9</sup>, несколько статей, посвященных стилистическим и структурным особенностям романов Дюрас «Модерато кантабиле» и «Английская мята»<sup>10</sup>, и две рецензии в журнале «Современная художественная литература за рубежом»<sup>11</sup>. В 2016 году вышла в свет монография Т.В. Балашовой, посвященная французскому роману от Марселя Пруста до «нового романа», где проза Дюрас рассматривается сквозь призму монологического повествования<sup>12</sup>. В главе «Маргерит Дюрас: вопросы самой

<sup>6</sup> Маричик Ю.А. «Море черных чернил»: «текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. М., 2012. В основе книги лежит защищенная ранее диссертация: *Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас: дис. ... кандидата филологических наук.* М., 2007.

<sup>7</sup> Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа: дис. ... доктора филологических наук. М., 2011.

<sup>8</sup> **Гниненко Т.А.** Роман "Любовник" в контексте творчества Маргерит Дюрас: дис. ... кандидата филологических наук. Тамбов, 2003; **Кукес А.А.** Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века: Лу Андреас-Саломе, Маргерит Дюрас, Криста Вольф, Ольга Войнович: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2003; **Стеколыцкова И.В.** Лексическое своеобразие романов Маргерит Дюрас и особенности его передачи при переводе: на материале русских и английских переводов романов: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2008.

<sup>9</sup> Ржевская Н.Ф. Маргерит Дюрас // Французская литература 1945-1990. М., 1995.

<sup>10</sup> **Бодиенко К.Э.** Стилистические особенности языка М. Дюрас // Иностранный язык в образовательном пространстве России и мира: традиции и инновации. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Орехово-Зуево, 2014. **Ермоленко Г.Н.** Повествовательная структура повести М. Дюрас «Английская мята» // Литература XX в.: итоги и перспективы изучения. Пятое Андреевские чтения. М., 2007; **Ермоленко Г.Н.** Повествовательная структура романа М.Дюрас «Модерато кантабиле» // Вестник ун-та РАО, 2005. № 1.

<sup>11</sup> **Проскурникова Т.Б.** Целыми днями на деревьях // Современная художественная литература за рубежом, 1966. №9-10. **Ерофеев В.В.** Любовник // Современная художественная литература за рубежом, 1986. №4.

<sup>12</sup> Балашова Т.В. Монологическое повествование: от Марселя Пруста к «новому роману». М.: ИМЛИ, 2016.

себе» отмечается гиперболизированность образов героев, представляющих собой «не характеры, а серии душевных состояний»<sup>13</sup>. В связи с «Модерато кантабиле» говорится в частности, что «Дюрас с большим интересом фиксирует обобщенные психологические состояния, чем свойственные конкретной индивидуальности»<sup>14</sup>. Выразительными и важными для дальнейшего исследования представляются наблюдения Т.В. Балашовой над стилистикой, которую характеризует лаконизм в сочетании с размытостью образов, неопределенность границы между рассказыванием и описанием – так, что «размышление-reflexion принимает на себя часто обе эти функции»<sup>15</sup>.

Во франко- и англоязычном академическом пространстве и литературные, и кинематографические произведения Дюрас изучены полнее: они подвергались тематическому, жанровому, социологическому, психоаналитическому, гендерному и интермедийному анализу<sup>16</sup>, причем именно интермедийный подход в последние годы привлекает наибольшее число исследователей. Процесс «перетекания» литературы в кинематограф в текстах французской писательницы остается тем не менее не до конца изученным: в частности, о перекрестной «синематизации» и «литературизации» ее текстов в аспекте как формальных взаимовлияний, так и механизмов рецепции известно недостаточно.

В рамках интермедийного подхода, начавшего свое распространение в конце 1980-х годов, принято говорить о «гибридности» текста в творчестве Дюрас. Основополагающей, во многом, стала работа М. Боргомано «Кинематографическое письмо»<sup>17</sup>, заложившая традицию восприятия

---

<sup>13</sup> *Ibid.* С. 295-296.

<sup>14</sup> *Ibid.* С. 292.

<sup>15</sup> *Ibid.* С. 296.

<sup>16</sup> Образцом **психоаналитического** подхода можно считать монографию Ю. Кристевой: Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-центр, 2010. **Тематические** исследования проводились, например, в работах Б. Алазе: Alazet Bernard. *Écrire, réécrire. Lettres modernes, minard, 2002*; **жанровые** структуры и трансформации исследуются, в т.ч. у С. Гаспари: Gaspari Sarah. *Formes en mutation : le cinéma "impossible" de Duras*. Roma: Aracne, impr. 2005; **социологический** подход применяется в работе Д. Дене: Denes, Dominique. *Marguerite Duras: écriture et politique*. L'Harmattan, 2005. Наконец, в последние годы активно проводятся **интермедийные** исследования: Beaulieu Julie. *L'Entrécriture dans l'oeuvre de Marguerite Duras : Texte, théâtre, film*. Ph.D. Dissertation. Université de Montréal, 2007; Cleder Jean. *Marguerite Duras: entre littérature et cinéma*. Rennes: Ennoia, 2003. Более полная библиография приводится в основном тексте диссертации.

<sup>17</sup> Borgomano M. *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Éditions Albatros, Coll.«Cinéma», 1985.



кинематографа у Дюрас как «письма». В этом же русле кинематограф Дюрас понимается и в нашей работе, со смещением акцента с формальных особенностей ее кинематографа на рецептивные. В последние два десятилетия для выяснения природы движения между литературой и кинематографом у Дюрас предлагались различные понятия, такие, как автоадаптация<sup>18</sup>, «переписывание»<sup>19</sup> (*réécriture*), *l'entrécriture*<sup>20</sup> («междуписьмо» – дословно *entre* – между, *écriture* – письмо), «повторение»<sup>21</sup> (*répétition*) и др., сходящиеся, тем не менее, в точке рассмотрения стилистических и структурных особенностей текстов Дюрас (персонажей, сюжетов, мотивов) и в констатации присутствия «пограничного» поля в ее творчестве. Гибридность как проблема, в целом, представляется достаточно изученной во франко- и англоязычных исследованиях, однако модели восприятия литературного и кинематографического текстов, с которыми экспериментирует Дюрас в процессе движения между двумя медиумами, остаются при этом нерассмотренными.

Многообразие исследований, посвященных проблемам гибридности текста у Дюрас, имеет, тем не менее, большое значение для нашей работы – прежде всего, в той части, в которой мы обращаемся к поэтологическим особенностям ее творчества. Кроме того, важны исследования нарратологов (В. Ван Верта<sup>22</sup>, Д. Глассманн<sup>23</sup>) и теоретиков звука (М. Шион<sup>24</sup>), а также ряда литературоведов<sup>25</sup> и

---

<sup>18</sup> Marguerite Duras: entre littérature et cinéma : trajectoires d'une écriture : table ronde, 6 janvier 2002, Université Rennes 2 / sous la direction de Jean Cléder. Rennes: Ennoia, 2003.

<sup>19</sup> Alazet B. Écrire, réécrire. Lettres modernes, Minard, 2002; Ropars M.C. Écraniques: le film du texte. Lille, 1990.

<sup>20</sup> Beaulieu J. L'Entrécriture dans l'oeuvre de Marguerite Duras: Texte, théâtre, film. Ph.D. Dissertation. Université de Montréal, 2007.

<sup>21</sup> Alazet B. Le Navire Night de Marguerite Duras: écrire l'effacement. Presses Univ. Septentrion, 1992.

<sup>22</sup> Van Wert W.F. The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room // Film Quarterly 33 (1). University of California Press, 1979.

<sup>23</sup> Glassman D. N. Marguerite Duras: Fascinating Vision and Narrative Cure. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1991.

<sup>24</sup> Chion M. The Voice in Cinema. NY: Columbia University Press, 1999.

<sup>25</sup> Les lectures de Marguerite Duras: actes du colloque international "Duras et l'intertexte", Centre culturel de rencontre de La Tourette, 6 et 7 décembre 2003. Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice. Presses Universitaires Lyon, 2005; Marguerite Duras: la tentation du poétique / textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002; Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma: [actes du colloque "Duras 3 D" tenu à l'université Lumière Lyon 2 du 13 au 15 novembre 1997] / Claude Burgelin et Pierre de Gaulmy. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2001.

киноведов<sup>26</sup>, сосредоточенных на рассмотрении интертекста (текстуального и визуального) и разномедийных влияний в текстах Дюрас.

В данном обзоре мы остановимся, во-первых, на работах, обсуждающих соотношение литературного и кинематографического в творчестве Дюрас<sup>27</sup>. Во-вторых, мы постараемся охватить исследования, рассматривающие актуальные для нашей работы элементы поэтики Дюрас - голос, диалог, молчание – и способные служить опорой для дальнейших рассуждений или предметом полемики.

Проблематика соотношения «текста» и «кинематографа» наиболее полно представлена в относительно недавнем сборнике статей «В темной комнате: Маргерит Дюрас и кино»<sup>28</sup>. В фокусе внимания исследователей – нарративные процессы в творчестве Дюрас, прежде всего, в ее кинематографе. Кинематограф понимается как часть «гибридного» текста Дюрас и потому рассматривается в контексте ее литературных произведений. В предисловии к изданию Р. Моль отмечает тенденцию в творчестве Дюрас к уходу от традиционного повествования в сторону «антинарративного» кинематографа и необходимость рассмотреть эту тенденцию в рамках интермедийного и интертекстуального анализа: «высказывается предположение, что характерный для Дюрас отказ от структурирующих механизмов кинематографического нарратива и выражения, представленный фигурой *grand imagier*, является основной характерной чертой ее кинематографической практики и ключевой точкой в обсуждении ее фильмов. Цель [книги] – рассмотреть интертекстуальные и интермедийные структуры, а также социо-политический подтекст, отраженный в антинарративном подходе к

---

<sup>26</sup> *Filmer dit-elle: le cinéma de Marguerite Duras*/ [Philippe Azoury, Stéphane Bouquet, Luc Chessel, et al.]. [Nantes]: Capricci; [Paris]: [Centre Pompidou], 2014; Royer Boombana, Michelle. *L'écran de la passion: une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Publications, 1997.

<sup>27</sup> Следует оговорить: нередко исследователи говорят скорее о проблеме соотношения визуального и текстуального (или вербального), что лишь частично совпадает с заявленной нами проблематикой. Нами же кинематографическое рассматривается как категория, учитывающая синтетический характер фильма (аудио-визуально-словесный), а литературное – как категория, включающая в себя категорию «текстуального», но превышающего ее объемом. Принципиальна для нас и фокусировка на специфике восприятия текстуальных и визуальных элементов в произведениях Дюрас; мы рассматриваем литературное и кинематографическое как эффект.

<sup>28</sup> *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*. Rosanna Maule, Julie Beaulieu. Peter Lang, 2009.

фильму, осуществленном Дюрас»<sup>29</sup>.

Понятиями, сквозь призму которых предлагается читать кинематограф Дюрас, становятся, с одной стороны, «grand imagier» и, с другой стороны, метафора темной комнаты, камеры обскура, отсылающей читателя одновременно и к кинотеатру, и к визуальному измерению фильмов Дюрас, изображению, часто нарочито затемненному и уходящему от репрезентации. Сборник включает в себя пять частей, первая из которых является для нас наиболее важной: она посвящена взаимодействию литературных и кинематографических произведений Дюрас. Вторая часть сборника рассматривает гендерную перспективу текстов Дюрас, третья – взаимодействие изображения и звука в ее фильмах. Четвертая часть сборника фокусируется на исследовании травмы в фильмах писательницы, пятая – читает ее произведения через призму постколониализма.

Блок статей о взаимодействии литературных и кинематографических текстов у Дюрас открывается статьей Мадлен Боргомано: она предлагает рассматривать переход Дюрас из литературы в кинематограф как часть последовательного отказа от традиционного нарратива, в результате которого формируется «кинематографическое письмо», и именно кино (как медиум) позволяет заместить утраченную традиционную нарративность изображением и звуком<sup>30</sup>. Как следствие, заключает исследовательница, в творчестве Дюрас происходит «радикальное разрушение текста»<sup>31</sup>.

С точки зрения «разрушения текста» на кинематограф Дюрас смотрит и Катрин Давернас: в статье «Кино и разрушение текста в творчестве Дюрас» она анализирует, прежде всего, эссе и интервью писательницы, а также привлекает ее художественные работы. По Давернас, идея «разрушения» текста – опорная точка для Дюрас в построении собственного, экспериментального кинематографического стиля, его «индивидуальной тональности», которая вписывает Дюрас в «аффективное сообщество кинематографа», в результате чего

---

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 26.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 47.

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 47.

ее кино производит эффект «вселенского крика человечеству»<sup>32</sup>.

Идея разрушения бесспорно важна в творчестве Дюрас, но в целом процесс «внедрения» литературного в ее кинематограф мы склонны трактовать иначе, чем это делают авторы сборника: не как продуктивный отказ от литературного в пользу открытия собственно кинематографических перспектив, а как расширение сферы функционирования литературного. В этом отношении нам кажется важным замечание Ж. Болье о поэтической природе образа в кинематографе Дюрас<sup>33</sup> (хотя уточнение специфики поэтического и прозаического в кино в диссертации не предпринимается, это представляется нам отдельным полем исследования).

Проблема гибридности неизбежно затрагивается в единственной (уже упомянутой выше) русскоязычной монографии о Дюрас. При этом автор, Ю.А. Маричик, справедливо указывает на «размытость» данной категории («в категорию гибридности попадает все, что угодно <...> все то, что не может быть определено однозначно, включает в себя примесь различных практик»<sup>34</sup>), подразумевающей и смешение жанров, и смешение текстуальных и визуальных элементов. Ю.А. Маричик предпочитает использовать понятие «текст театр фильм» (с опорой на жанровое определение самой Дюрас и на определение, данное исследовательницей Ж.-М. Клерк в качестве аналога гибридности, – «текст-фильм»<sup>35</sup>). Такое понятие, утверждает Ю.А. Маричик, «является не столько жанровым наименованием, сколько активностью языка, субъекта поэмы. Именно эта активность способна раскрыть специфичность и значимость текстов Дюрас»<sup>36</sup>. Основной обсуждаемой проблемой, наряду с гибридностью, становится проблема аудиального измерения письма Дюрас, как в прозе, так и в кинематографе. Ю.А. Маричик обращается к теории А. Мешоника, его определению поэмы как

---

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 48.

<sup>33</sup> Жюли Болье говорит о поэтическом образе в творчестве Дюрас, его связи с выражением центральной эмоции: именно вокруг нее организуется фильм, она вызывает отклик у зрителя, заставляет его активно вовлекаться в просмотр.

<sup>34</sup> Маричик Ю.А. «Море черных чернил»: «текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. М., 2012. С. 54.

<sup>35</sup> Clerc J.-M. *La littérature et le cinéma*. Paris, 1993.

<sup>36</sup> Маричик Ю.А. «Море черных чернил»: «текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. М., 2012. С. 63.

«способа рассказывания», «перепроизносимого»<sup>37</sup> и предлагает читать тексты Дюрас не как «те, что дают увидеть», а как те, что дают услышать.

Исследовательница подчеркивает, что для Дюрас «кино – это звук»<sup>38</sup>, и обращается к рассмотрению звукописи в ее прозе. Аудиальные образы в кино (в т.ч. голоса) ее интересуют с точки зрения особой, экспериментальной концепции кино у Дюрас, согласно которой звук преобладает над изображением, в результате фильм «слушается», а не смотрится. С этой же точки зрения Маричик определяет написанный текст у Дюрас как «голос внутреннего чтения»<sup>39</sup>, т.е. устный по природе, говорит также о «кино – чтении», обобщая свою мысль следующим образом: «читать/писать/снимать являются эквивалентными концептами в «теории» Дюрас»<sup>40</sup>. В нашем исследовании предпринимается попытка рассмотрения речевых средств, активизирующих не столько аудиальное воображение читателя, сколько визуальное наряду с аудиальным, что является ядром кинематографичности, свойством аудио-визуально-словесного искусства.

О необходимости уйти от понятия гибридности, «изменить угол зрения» при рассмотрении соотношения литературы и кинематографа (не только в применении к Дюрас) заявляет и Ж. Кледер. В интервью, посвященном выходу его книги «Между литературой и кино: выборочные аналогии»<sup>41</sup>, он утверждает, что необходимо «деизолировать» (*décloisonner*) и «децентрализовать» исследования литературы и кинематографа. Он отмечает, что подобные исследования «зачастую предпринимаются в линейной перспективе (от текста к фильму – [как, например, в нарратологии – Д.Ш.]) и в «авторитарном» режиме (особости литературного текста угрожает его кинематографическая адаптация)»<sup>42</sup>. В результате, по мысли Кледера, визуальное в литературном тексте исследуется без учета особенностей

---

<sup>37</sup> *Ibid.* С. 64.

<sup>38</sup> *Ibid.* С. 34.

<sup>39</sup> *Ibid.* С. 35.

<sup>40</sup> *Ibid.* С. 19.

<sup>41</sup> Cléder J. *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*. Paris: A. Colin, 2012.

<sup>42</sup> Wagner F. Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*. // *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, 2013. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCleder.html>. Дата посещения: 30.01.2017.

кинематографического медиума, а в фильме игнорируется «литературное» (как минимум, словесное) измерение.

В своей монографии «Между литературой и кино: выборочные аналогии» Кледер рассматривает литературу как медиум, изначально содержащий кинематографические элементы (*cinématographie interne*), как будто «предчувствовавший» появление кино и впоследствии активно освоивший его техники (монтаж, смена точек зрения и пр.) – вплоть до их неотличимости от «собственно литературных». Кледер настаивает на принципиальной необходимости рассматривать историю литературы вместе с историей кино, указывает на невозможность их разделения и упрекает как исследовательскую, так и академическую традицию в консерватизме и в сознательном подавлении этого «равноправия»: со стороны киноведов налицо недооценка письменного наследия, например, Ж.-Л. Годара или Ш. Акерманн, а со стороны литературоведов – пренебрежение к работе в кино, например, Ж. Превера или С. Беккета. Стоит, однако, отметить, что, говоря о «внутреннем кино», содержащемся в литературе и до появления седьмого искусства, Кледер рассматривает прежде всего и чаще всего способность и попытки литературы словесно визуализировать образ. Синтетический характер кино, его особые отношения со словом тем самым ускользают от анализа. Сильной стороной методологии сопоставления литературных и кинематографических текстов, развиваемой Кледером, является внимание к проблемам авторства, механизмам репрезентации, моделям восприятия, и сходных, и различных в двух медиумах. В интервью 2015 года он, в частности, говорит: «На первый взгляд, литература подарила кинематографу (с самого его рождения) драматическую интригу, персонажей, диалоги, идеи и вечные вопросы: эти характеристики легко извлечь и проговорить. Как правило, мы уклоняемся от размышлений, которые, в процессе чтения, связаны с субъективным опытом – более трудноуловимым, но и более фундаментальным: это способы видеть и чувствовать, воспринимать и любить <...> кино привнесло в литературу новые формы восприятия, способы повествования и новые приемы

вызывать эмоции, направленные на их длительное переживание»<sup>43</sup>. Смещение акцента с автономного рассмотрения формальных особенностей текста на формы и модели его восприятия представляется ключевым и для нашей работы.

Вместе с этим, мы опираемся на уже предпринятые исследования ключевых литературных элементов кинопоэтики Дюрас – в том числе, в смежных с литературоведением дисциплинах. Так, феномен голоса и голосов стал предметом подробного анализа со стороны нарратологии, киноведения и теории звука (*sound studies*). Наиболее значимыми для нашей работы являются статьи В. Ван Верта, М.С. Ропарс и Д. Лианга.

В статье «Бестелесный голос: Песня Индии» М.С. Ропарс предлагает рассматривать голоса как часть кинематографического письма Дюрас. Исследовательница констатирует, что звук в фильме превалирует над изображением («чем сильнее голоса, тем слабее изображение»<sup>44</sup>) и подчеркивает, что некоторые элементы звукового сопровождения в фильме (например, песня на неизвестном наречии в начале фильма) воспринимаются зрителем скорее как шум, чем как речь<sup>45</sup>. Голоса оказываются вовлеченными в столкновение звука и изображения в фильме, которое Ропарс называет «асинхронным монтажом»; в результате возникает эффект, во-первых, распада референциальной иллюзии (то, о чем говорится, не совпадает с тем, что изображается по ходу развертывания сюжета) и, во-вторых, «уничтожения письма». Усилие зрителя направлено не только на вынужденное сопоставление «слышимого» и «видимого», но и на распознавание того, что, кем, когда и где говорится, тем более, что речь голосов всячески стимулирует подобное зрительское внимание, будучи лишенной распознаваемого говорящего, опознаваемого соотношения с изображением, конкретных пространственно-временных координат. «Голоса» как будто витают в воздухе, и всё больше тревожат зрителя, заставляя его достраивать в воображении

---

<sup>43</sup> Lefort C. Entretien avec Jean Cléder: Entre littérature et cinéma, c'est la différence qui compte // *Eclairages*, 2015. №3. P. 4.

<sup>44</sup> Ropars-Wuilleumier M.-C., Smith K. The Disembodied Voice: India Song // *Yale French Studies*, No. 60, *Cinema/Sound* (1980). P. 250.

<sup>45</sup> *Ibid.* P. 249.

визуальный облик говорящих, вынуждая, по выражению В. Ван Верта, «смотреть на голоса», видеть голоса.

Наряду со ставкой на «голоса», отличительной особенностью поэтики Дюрас является активное использование диалога как речевой формы. М.-Э. Бобле предлагает даже говорить о «диалогизированном романе»<sup>46</sup>, утвердившемся как жанр после 1950-х годов и представленном у Дюрас, а также таких авторов, как Беккет, Пенже, Мориак и Саррот. В статье «Диалог в творчестве Дюрас: зона турбулентности»<sup>47</sup> Мадлен Боргомано развивает мысль о том, что в творчестве Дюрас эта речевая форма служит «расшатыванию» жанровых границ. Исследовательница обращается при этом к романам «Сквер» и «Английская мята», а также к сценарию «Хиросима, любовь моя» и тексту «Песни Индии». Нас при исследовании диалогической формы у Дюрас более всего будет интересовать эффект, производимый этой формой на читателя и зрителя вследствие медийного «переноса».

Молчание является еще одним ключевым элементом поэтики Дюрас. Р. Буэ в специальном исследовании<sup>48</sup> рассматривает молчание у Дюрас, а также у П. Целана, Н. Саррот и П. Киньяра; У. Олссон<sup>49</sup> на этом же основании проводит сравнение Дюрас и И. Рэнкина, Т. Харриса, Г. Пинтера; наконец, А. де Ла Мотт<sup>50</sup>, описывая поэтику молчания во французской литературе XX века, рассматривает в качестве примеров, помимо Дюрас, Ш. Дельбо и С. Беккета. Тема молчания за последние два десятилетия довольно широко исследована на материале романной прозы и театральных пьес Дюрас, кинематографу в этом смысле «повезло» меньше; без внимания пока остаются особенности восприятия молчания читателем и зрителем, а также функции молчания в создании эффекта литературности и кинематографичности.

---

<sup>46</sup> Boblet M.-H. Le roman dialogué après 1950: poétique de l'hybridité. Paris: H. Champion, 2003.

<sup>47</sup> Borgomano M. Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras: une zone de turbulences, Loxias, Loxias 4, mis en ligne le 15 mars 2004.

<sup>48</sup> Boué R. L'éloquence du silence: Celan, Sarraute, Duras et Quignard. Paris: L'Harmattan, 2009.

<sup>49</sup> Olsson U. Silence and Subject in Modern Literature: Spoken Violence. Palgrave Macmillan. New York 2013.

<sup>50</sup> La Motte A. Au-delà du mot: une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle. Münster: Lit, 2004.



## Научная новизна

Несмотря на востребованность интермедийного подхода в исследовании творчества Дюрас в последние десятилетия, недостаточно изученными представляются процессы синематизации прозы писательницы и литературизации ее кинематографа. Еще менее исследованным творчество Дюрас остается с точки зрения прагматического подхода – отсутствуют, насколько нам известно, исследования рефлексии процессов чтения в ее кинематографе, недостаточно внимания уделено механизмам создания эффекта литературности, оказываемым на зрителя, и положению читателя/зрителя в модели литературного чтения, представленной в творчестве Дюрас.

Научная новизна работы обусловлена также применением понятий нарратологии (*monstration*), социологии (*non-lieu*) и литературоведения (мотива *huis clos*), которые, насколько мы знаем, прежде не использовались при рассмотрении прозы и кинематографа Дюрас: эти понятия позволяют охарактеризовать некоторые сложные эффекты (например, безместности и закрытости), создаваемые в произведениях Дюрас, а также точнее описать нарративную структуру ее поздних фильмов. Использование понятия «дрейф» для описания интермедийных взаимодействий в творчестве Дюрас также представляет собой определенную новацию (во франкоязычном дюрасоведении это понятие применялось для описания движения между жанрами, но не между медиумами).

В российском дюрасоведении, кроме того, отсутствуют специальные исследования, посвященные ряду прозаических и кинематографических текстов Дюрас, рассматриваемых в данной работе (например, «Разрушать, говорит она», «Любовь», «Кесария», «Отпечатки рук», триптих «Аврелия Штайнер» и др., а также одноименных фильмов).

**Актуальность** исследования определяется необходимостью рассмотреть романное творчество Маргерит Дюрас в интермедийной перспективе,

обусловленной общеэстетическим и историко-литературным контекстом, в котором происходило ее творческое становление, а также задачами ее личного эксперимента – поиском новых форм и нового языка в искусстве.

**Цель работы** – исследовать динамику интермедийного эксперимента Маргерит Дюрас, рассмотрев его сквозь призму «письма» и отвечающего ему «чтения». Эти категории, ключевые для самой писательницы, имеют для нее отчетливо литературный исток, притом, что получают разное наполнение в разных медийных средах.

**Задачи работы:**

- 1) рассмотреть понятие литературности в интермедийной перспективе в его соотношении с понятием кинематографичности;
- 2) сформулировать критерии описания эффекта литературности и эффекта кинематографичности, релевантные для их реализации в пространстве кинематографа и литературы соответственно;
- 3) исследовать процесс «синематизации» романной прозы Дюрас и «литературизации» ее фильмов в период с 1955 по 1976 годы, выявив литературные и кинематографические техники на уровне повествовательных, диалоговых и изобразительных стратегий;
- 4) определить способы реализации эффектов литературности и кинематографичности в поздних, остро экспериментальных текстах М. Дюрас (прозаических и кинематографических), где на первый план выходит рефлексия практик чтения и письма.

**Предметом исследования** избраны литературные и кинематографические техники, реализуемые Дюрас как в романских текстах, так и в кино.

**Объект исследования** – литературные тексты (романы, сценарии) и кинофильмы, созданные Маргерит Дюрас в период с 1950-х по 1980-е годы.

**Материал исследования**

«Интермедийный дрейф» запускается в творчестве Дюрас в 1955 году, когда публикуется роман «Сквер», который затем адаптируется к театральной

постановке. Одновременно с этим начинается процесс «синематизации» ее прозы, а с конца 1960-х годов – «литературизации» ее экспериментальных работ в кино.

В первичный корпус исследования включены романы 1950х – начала 1970х годов: «Сквер» (1955), «Модерато кантабиле» (1958), «Летний вечер половина одиннадцатого» (1960), «Восхищение Лол-Валери Штайн»<sup>51</sup> (1964), «Вице-консул» (1966), «Английская мята» (1967), «Разрушать, говорит она» (1969), «Любовь» (1972), а также ряд прозаических текстов конца 1970-1980-х годов: «Корабль ночь», «Кесария», «Отпечатки рук», триптих «Аврелия Штайнер» (1979), «Человек с Атлантики» (1982). В связи с ними анализируются кинематографические работы Дюрас 1960-1980-х годов: «Разрушать, говорит она» (1969), «Натали Гранже» (1972), «Женщина с Ганга» (1974), «Песня Индии» (1975), «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» (1976), «Грузовик» (1977), «Корабль ночь» (1978), «Кесария», «Отпечатки рук», диптих «Аврелия Штайнер» (1979), «Агата, или бесконечное чтение» (1981).

Во вторичный корпус входят сценарии к фильмам «Хиросима, любовь моя», «Натали Гранже» и «Грузовик», сборники эссе и интервью М. Дюрас, опубликованные с начала 1970-х до 2016 года.

### **Теоретическая и методологическая база исследования**

В работе мы опираемся на исследования категорий литературности (Р.О. Якобсон, А. Компаньон, Дж. Каллер, Т. Иглтон) и кинематографичности (Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, О.В. Аронсон, Р. Барт), современную теорию нарратива в литературе и в кино (В. Шмид, В. ван Верт, Д. Бордуэл, А. Годро, С. Чэтмэн, П. Верстратен), а также на ряд обобщающих литературоведческих и киноведческих исследований, авторы которых затрагивают ключевые аспекты творчества М. Дюрас (Ж. Делёз, М. Шион, М.Б. Ямпольский, М. Бланшо, Ю. Кристева, Д. Ногез, Л. Хилл, М. Боргомано, Ж.-М. Клерк, Ж. Кледер, К. Бло-Лабаррер).

---

<sup>51</sup> В употреблении находятся также варианты перевода «Очарование Лол-Валери Штайн», «Зачарованная Лол-Валери Штайн», «Неповторимое обаяние Лол-Валери Штайн», «Похищение Лол-Валери Штайн», «Пробуждение Лол-Валери Штайн» и др.

## **Практическое применение**

Результаты исследования могут быть использованы в курсах лекций, спецкурсах и спецсеминарах по истории французской литературы и культуры XX века, а также в курсах семинаров, посвященных проблемам интермедийности и взаимодействия литературы и кинематографа.

## **Структура работы**

Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы.

### **Положения, выносимые на защиту:**

- в творчестве М. Дюрас 1950-1980х годов развиваются два параллельных процесса – «синематизации» литературы и «литературизации» кинематографа;
- интермедийный эксперимент в творчестве Дюрас можно охарактеризовать как «интермедийный дрейф» и выделить в нем два этапа: первый – с середины 1950-х по середину 1970-х годов и второй – с середины 1970-х до начала 1980-х годов;
- на первом этапе Дюрас осуществляет эксперимент с повествовательными, диалоговыми и описательными формами, на втором для нее становится приоритетным рефлексивное исследование процессов «письма» и «чтения»;
- в рамках эксперимента с повествовательными формами создается «индийский цикл», состоящий из романов и кинофильмов, в которых фигурируют литературные по происхождению персонажи и сюжетные схемы; реализуется техника «голосов», приобретающая в романной прозе кинематографическую, а в фильмах литературную функцию;
- в рамках эксперимента с диалогом создаются диалоговые романы и диалоговое кино, в которых функция диалоговой формы ощутимо различна: если в романах диалог формирует пространство некоммуникабельности и бездействия, то в фильмах диалоги коннотируют действие и по сути являются таковым;

- в романских и сценарных текстах активизируется кинематографический (по происхождению) принцип сверхконкретности изображения, между тем как в кинематографических текстах, напротив, наблюдается тенденция к абстрагированию, уходу от конкретного изображения пространства;
- в период с 1978 по 1982 годы происходят радикальные метаморфозы в субъектной и нарративной структуре текстов Дюрас; в прозе она экспериментирует с графикой и иными средствами усиленной визуализации текста, в кино настойчиво «разыгрывает» практики литературного чтения.
- для нового, парадоксального синтеза, к которому стремится Дюрас, недостаточно привычное уже обозначение «литературное кино»; ее поздние фильмы точнее было бы назвать *литературой-на-экране*.

### **Апробация**

Основные положения диссертационного исследования отражены в четырех публикациях (три из них в журналах, рекомендованных ВАК), обсуждены на заседаниях кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ, а также представлены на методологическом семинаре и в рамках серии семинаров и международных круглых столов. В их числе: семинар по фильму С.М. Эйзенштейна «Бежин луг» (филологический факультет МГУ, 20 декабря 2013 г.), международный круглый стол «К пониманию кинотекста: «Хиросима, любовь моя» А. Рене по сценарию М. Дюрас» (философский факультет МГУ, 15 декабря 2014 г.), круглый стол «К пониманию кинотекста: «Уик-энд» Ж.-Л. Годара по мотивам новеллы Х. Кортасара» (филологический факультет МГУ, 17 ноября 2015 г.), круглый стол «Беккет в кино» (филологический факультет МГУ, 22 апреля 2016 г.), семинар «В поисках языка и идентичности» в рамках международного симпозиума «Наполеоновские мифы в мировой культуре» (ИМЛИ РАН, 3 октября 2016 г.).

# Глава I. Категории литературности и кинематографичности в интермедийном контексте

## 1. Литературность и кинематографичность: от формалистической перспективы к прагматической

Понятие литературности было введено в оборот в 20-е годы XX века Романом Якобсоном и определялось как «то, что делает данное произведение литературным произведением»<sup>52</sup>, смещая акцент с содержания литературного произведения на его форму. В рамках формальной школы понятие «литературности» связывалось с понятием «остранения», осознававшимся формалистами сутью литературности, ее основным критерием. Позже понятие «литературности» Якобсоном было заменено на «поэтическую функцию», одну из шести, присутствующих в акте коммуникации. Хотя в литературном тексте сохраняются все шесть функций, поэтическая преобладает, что и делает его отличным от нелитературных. Определение «литературности», предложенное формальной школой, не было универсальным. Те, кто его оспаривал, ссылались, в частности, на то, что «некоторые литературные тексты не отклоняются от обыденного языка (Хемингуэй или Камю)»<sup>53</sup>, или на то, что «черты "литературности" обнаруживаются также и за пределами литературы (начиная от каламбуров и детских считалок и кончая философскими медитациями, не говоря уже о журналистских репортажах или описаниях путешествий)»<sup>54</sup>. «Прагматический поворот» в литературоведении обозначил и новый вектор в поиске определений литературности: важна не только и не столько специфика формы литературного произведения, сколько определенные читательские ожидания и представления о том, что является литературой в конкретном

---

<sup>52</sup> Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 275.

<sup>53</sup> Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М., 2001. С. 50.

<sup>54</sup> Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 367-368.

историко-культурном контексте<sup>55</sup>. «Качество литературности реализуется не иначе, как в сознании субъекта; истинный локус «литературности» – не в произведении, а в авторе и читателе»<sup>56</sup>. Таким образом вопрос о «литературности» ставится в зависимость от функциональных свойств литературы, и «универсальное» его решение (вне исторического контекста) представляется невозможным.

В целом, изменение аналитической оптики, связанное с т.н. «прагматическим поворотом», подразумевало сдвиг от теории формы (поэтики) к теории действия, от наблюдений над характеристиками формы к наблюдению над дискурсивными практиками, связанными с продуцированием и восприятием высказываний, с особым вниманием к их медийной специфике. Актуально представление о литературности как о специфическом эффекте или о наборе установок восприятия, зависящих от целого ряда факторов. В этом смысле показательно направление поисков Жака Рансьера, который связывает понятие литературности (*la littérarité*) с «немотой печатного слова» (*la parole muette*<sup>57</sup>), т.е. с письменно-печатной формой литературных произведений и, как следствие, с осознанием литературы как медиума<sup>58</sup>. В контексте нашего исследования «литературность» понимается в этом ключе как эффект, сумма установок индивидуализированного восприятия, обусловленного бытованием литературного произведения как печатного текста, включая и его производство, и его восприятие, чтение.

В ситуации интермедийных движений и взаимовлияний между литературой и кинематографом как медиумами представляется возможным говорить о сопоставлении/столкновении двух эффектов – литературности и

---

<sup>55</sup> Culler J.D. Literary Theory. NY, Sterling Publishing Company, Inc, 2009. P. 45.

<sup>56</sup> Tung C.H.A. Literary Theory: Some Traces in the Wake. Taipei, Taiwan: Showwe Co., 2007. P. 80.

<sup>57</sup> Rancière J. La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature. Paris, 2011.

<sup>58</sup> Rancière J. The Politics of Aesthetics, 2006. P. 5.

кинематографичности, сравнение которых кажется плодотворным для выяснения некоторых конвенций и параметров восприятия, которые предполагает каждый из медиумов.

История понятия «кинематографичность» начинается еще в эпоху немого кино: использование звука представлялось невозможным, словесные «интервенции» появлялись только в форме интертитров, поэтому задачей режиссера было рассказать историю и передать ее смысл при помощи почти исключительно внесловесных средств: кадра, монтажа, совмещения планов и др. С появлением звука в кинематографе словесный план кинотекста стал полноправной его частью, но «память жанра», отсылавшая к поре его становления, оказалась стойкой, – кинематографичность продолжает ассоциироваться по преимуществу с работой визуального образа. Это не мешало, например, С.М. Эйзенштейну говорить о «синематизме» как свойстве, потенциально присущем литературным произведениям, включая и те, что увидели свет задолго до появления кинематографа. «Синематизм» понимался как совокупность приемов формальной организации текста – наличие монтажной структуры, кадрирование, чередование планов и т.д.

Такое определение кинематографичности, намеченное Эйзенштейном, получило развитие в литературоведении. В частности, кинематографичность в литературном тексте понимается как «характеристика текста с монтажной техникой композиции»<sup>59</sup>. Ограниченность такого подхода проявляется в том, что он не позволяет отдать должное сложной медийной природе кино (учитывая только визуальную составляющую кинотекста), как не учитывает и опыт киновосприятия. От кинематографичности не может быть отторгнут синтетический строй фильма, предполагающий и движение изображения, и наличие голоса, звука. В этой связи важным для определения

---

<sup>59</sup> Мартынова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002. С. 9.



кинематографичности кажется понятие фильмического, предложенное Роланом Бартом и делающее акцент на восприятии кинотекста – его «недостижимости», «неуловимости» («то, что не может быть описано, <...> представление, которое не может быть представлено») <sup>60</sup>. Философ и киновед О.В. Аронсон, ведя поиск в том же направлении, анализирует «миражный взгляд» В. Набокова, имеющий, с его точки зрения, прямое отношение к кино: писателя «привлекает именно поверхностность кинематографа, набор чистых зрелищных эффектов, где теряется как объективность фотографического взгляда, так и субъективность взгляда литературного (авторского) <...> то расщепление взгляда, о котором мы постоянно говорим и которое требует для себя именно особой «миражной» оптики, в кинематографе представлено как нигде наглядно. На некотором первичном уровне мы всегда можем выделить взгляд камеры (условно-«объективный») и взгляд персонажа, который кинокамера имитирует («субъективный»). <...> кинематографический образ, в любом случае, совмещает эти два несводимых друг к другу взгляда в один. Кинокамера одновременно симулирует как эффект присутствия, так и эффект видения» <sup>61</sup>.

В этом контексте оказывается по-новому востребовано теоретическое наследие русских формалистов, в частности, идеи Ю.Н. Тынянова, который называл кино «искусством абстрактного слова» <sup>62</sup>; В.Б. Шкловского, который делил кинематограф на «прозаический» и «поэтический», опять-таки с точки зрения преобладания «формальных моментов над смысловыми» <sup>63</sup>; наконец, Б.М. Эйхенбаума, который первым заговорил о разности в практиках чтения

---

<sup>60</sup> По Барту сущность фильмического проявляет себя в том числе и в невозможности цитирования кинотекста при его анализе (с появлением интернета и поликодового онлайн пространства, однако, эта проблема была преодолена: исследователь или критик может теперь поместить в свой анализ видеофрагмент анализируемого фильма, но в разборах «на бумаге» это продолжает оставаться невозможным). - Барт Р. Третий смысл. Пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Стрoение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984. С. 185.

<sup>61</sup> Аронсон О.В. Коммуникативный образ: кино, литература, философия. М., 2007. С. 211.

<sup>62</sup> Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка// Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 322.

<sup>63</sup> Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографе// Поэтика кино. Спб, 2001 [1927]. С. 92.

(литературного текста) и просмотра (кинематографического). Это различие он видел в обратном процессе движения от «видимого» к «построению внутренней речи». Нужно отметить, что Эйхенбаум анализировал еще не заговорившее, немое кино, где присутствие слова не выглядело самоочевидной необходимостью (не учитывая, конечно, интертитры). Кроме обнаружения у зрителя во время просмотра фильма «процесса внутренней речи», исследователь останавливается и на разной функции интертитров. Среди них есть надписи повествовательного характера, и это – «наиболее неприятный и чуждый кино вид надписей»<sup>64</sup>, поскольку они «разъясняют, а не дополняют»<sup>65</sup>. «Они заменяют собой то, что должно быть показано и, по существу киноискусства, угадано зрителем. <...> Такая надпись прерывает не только движение фильма на экране, но и поток внутренней речи, заставляя зрителя превратиться на время в читателя и запомнить то, что на словах сообщает ему “автор”»<sup>66</sup>. Такую функцию надписей (слова) в кино можно определить как «литературную», разъясняющую и повествующую, тогда как «кинематографическая» функция слова – дополнительная, сопровождающая: «Они не заменяют собой того, что можно сделать иначе, и не разрывают киномышления. <...> Разговорная надпись не заполняет собой сюжетной пустоты и не вводит в фильм повествующего «автора», а только заполняет и акцентирует то, что зритель видит на экране»<sup>67</sup>. Много позже американский кинорежиссер и сценарист Вуди Аллен, сравнивая функции интертитров в фильмах своих и Годара, также определял различие в терминах литературности/кинематографичности: «то, как вы их [интертитры] используете, это кинематографический прием. Я же использую их как литературный прием. <...> Для меня это всегда было литературным понятием и

---

<sup>64</sup> Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. СПб, 2001 [1927]. С. 20.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. СПб, 2001 [1927]. С. 21.

никогда – кинематографическим»<sup>68</sup>. Иначе говоря, слова на экране могут функционировать по-разному: в фильмах Годара они являются частью визуального образа, тогда как у Аллена — отдельным, существенным планом текста.

Применительно к нашим задачам и в самом общем смысле, литературность может пониматься как преобладание словесных способов выражения, при котором события представлены при помощи словесных техник, – кинематографичность же, в целом, предполагает преимущественно визуальное воплощение событийности. Доминирующие функции могут вступать друг с другом в сложные отношения, когда, например, «словесный» план кинотекста перестает быть «аккомпанирующим» визуальному, привлекая к себе повышенное внимание, или наоборот. То и другое характеризует творчество Маргерит Дюрас 1950-1980-х годов. Сразу оговорим, что, рассматривая критерии литературности (кино) и кинематографичности (литературы) на этом материале, мы не претендуем на универсальность выводов, заведомо полагая их исторически относительными и релевантными для рассматриваемого нами периода и контекста.

Наша задача в данном разделе – обосновать исходную для дальнейшего анализа гипотезу о «литературности» кино, понимая под последней специфическую совокупность практик текстопроизводства и текстовосприятия<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Allen, W. Godard, J.-L. Meeting WA [фильм], 1986, 4'2-4'10, 4'33-4'39.

<sup>69</sup> Литература в кино может присутствовать в традиционных формах: как интертекст, отсылки к литературным произведениям, их составляющим (сюжету, персонажам и др.) и литературному процессу, как основа для сценарного текста, как часть визуального образа (использование словесного текста на экране).

## 2. Кино как чтение

Чтение литературного текста предполагает декодирование письменного текста, поддержанное рядом сложных эстетических конвенций. В применении к кинематографическим, изобразительным, театральным и др. текстам понятие чтения также используется, но скорее в метафорическом смысле, подразумевая способность воспринимать все элементы текста как единого целого и выводить из них общий смысл. Деятельность чтения и функция читателя, а также авторская функция должны стать предметами первоочередного внимания в данном контексте.

В кинематографе за счет особенностей производства фильма автор становится «множественным», включающим в себя разные авторские инстанции: режиссера, сценариста, продюсера, оператора, актера и др. Уже на ранних этапах развития кинематографа отмечалась множественная, коллективная природа авторства в кино: «Как синкретическая форма и как техническое изобретение, кино собрало вокруг себя массы разнообразных специалистов, и долгое время фильма являлась зрителю без всяких имен, без всякого «авторства» – как плод соединенных усилий целого коллектива»<sup>70</sup>. Именно с этим измерением «кинематографичности» связано, например, противопоставление массового, коммерческого кинематографа и кинематографа авторского, в котором, как предполагается, большее пространство текста и его производства принадлежит одному творческому субъекту.

Зритель в кино тоже отличается от читателя литературного произведения: если чтение книги в современной его форме является действием индивидуальным, то процесс просмотра фильма представляет собой в большинстве случаев коллективный акт. Такая ситуация в некотором смысле

---

<sup>70</sup> Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Спб, 2001 [1927]. С. 17-18.

сближает кинопросмотр с ранними формами литературного чтения, когда текст читался, прежде всего, вслух и воспринимался одновременного несколькими слушателями. В нашей работе под литературным чтением мы будем понимать чтение в его современной форме, – «уединенное», при котором читатель волен выбирать, как, когда и как быстро ему читать. На первый взгляд, оно резко противостоит «принудительно»-коллективной форме просмотра фильма, хотя и эта форма, сама по себе, не чужда внутренней парадоксальности.

Как отмечал еще Б. Эйхенбаум, «сидя в кинотеатре, мы, в сущности, вовсе не ощущаем себя членами массы, участниками массового зрелища; наоборот – условия киносеанса располагают к тому, чтобы зритель почувствовал себя как бы в полном уединении, и это чувство составляет одну из своеобразных психологических прелестей киновосприятия. Фильма не ждет от нас даже аплодисментов – аплодировать некому, кроме механика. Состояние зрителя близко к одиночному, интимному созерцанию – он как бы наблюдает чей-то сон. Малейший посторонний звук, не относящийся к фильму, раздражает его гораздо сильнее, чем в театре. Разговор соседей (например, чтение надписей вслух) мешает ему сосредоточиться на движении фильма; его идеал — не чувствовать присутствия других зрителей, быть наедине с фильмой, стать глухонемым»<sup>71</sup>. Другие исследователи кино – в их числе В. Беньямин, З. Кракауэр – ставили акцент на важности «массовости», «коллективности» кинопросмотра. О.В. Аронсон настаивает на том, что для первых кинозрителей самым необычным, шокирующим явлением было не движение изображения, но ощущение «общности, рожденной в аффективном опыте коллективного просмотра»<sup>72</sup>:

Сегодня темный зал, куда попадает зритель, – место трансформации его чувственности. Он предполагает невидимую,

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Аронсон О.В. Коммуникативный образ: кино, литература, философия. М., 2007. С. 32.

погруженную во тьму общность. Более того, этот эффект уже настолько сильно связан с движущимся изображением, что о нем можно говорить даже в том случае, когда мы садимся перед телевизором и в полном одиночестве просматриваем видеокассету. Общность, рожденная в аффективном опыте коллективного просмотра, похоже, навсегда соединилась с киноизображением. Собственно, этот опыт общности и лежит в самом основании кинематографической практики, а не является ее целью. Это – сила жизни, порождающая технологию, а не культурный или социальный эффект<sup>73</sup>.

Ощущение «общности» при просмотре фильма, вероятно, связано со своеобразным подчинением кинотексту, переживаемым зрителем именно в кинозале: ни один из зрителей не может позволить себе остановить ленту, прекратить ее показ или вернуться к предыдущему эпизоду. Этим кинопросмотр непохож на процесс литературного чтения, при котором читатель имеет возможность остановиться, «поднять голову» (как пишет Р. Барт в эссе «Écrire la lecture»), вернуться к более раннему эпизоду или даже заранее заглянуть в финал. Такая свобода в обращении с книгой рождает несколько типов чтения, которые анализирует Ролан Барт в эссе «Удовольствие от текста». Первый тип – чтение, подчиненное интриге произведения, «ненасытное желание узнать «что будет дальше» заставляет нас опускать целые куски, перепрыгивая через те из них, которые кажутся «скучными», чтобы поскорее добраться до наиболее захватывающих мест;<...> мы совершенно безнаказанно (ведь никто за нами не следит) перескакиваем через всевозможные описания, отступления, разъяснения, рассуждения; <...> Тем не менее удовольствие от великих повествовательных произведений возникает именно в результате чередования читаемых и пропускаемых кусков: неужто и вправду кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, «Войну и мир» подряд, слово за словом?»<sup>74</sup>. Такое чтение предполагает наиболее свободное обращение читателя с текстом и

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г.К. Косикова. М., 1994. С. 468-469.

рождает собственный ритм движения по тексту – не заданный ни автором, ни материальными параметрами книги. Второй тип чтения, о котором пишет Барт, – это чтение, при котором читатель получает удовольствие от языка произведения, следует за каждым словом, не в состоянии пропустить ни одного. Такой тип чтения, вероятно, ближе к процессу просмотра фильма, при котором зритель подчинен и объему, и структуре, и длительности ленты, а также ее ритму и скорости. По словам Барта, «фильм следует не просто смотреть и слушать, но нужно в него всматриваться и вслушиваться. Такое всматривание и вслушивание, естественно, не подразумевает простую мобилизацию разума (требование мелкое и банальное), но подразумевает настоящую трансформацию процесса чтения и его объекта, текста или фильма, великого вопроса нашего времени»<sup>75</sup>. Уже в другой статье, «О чтении», Барт говорит и о третьем типе восприятия письменного текста – это «чтение-письмо», при котором сам процесс чтения побуждает читающего к письму, к созданию собственного текста, переводя тем самым его из положения читателя в положение пишущего. В кино подобная ситуация, как кажется, тоже представляется возможной. Разница заключена лишь в **невозможности простого цитирования кинотекста (в отличие от текста литературного)** и в необходимости всякий раз переводить его в слово, часто безуспешно, особенно если речь идет не только о совокупности сюжетных событий. Особенно сложной проблемой при изложении, пересказе, цитировании фильма оказывается передача **одновременного многоканального воздействия, осуществляющегося на зрителя при просмотре**. Синтетическая природа кино предполагает создание двух планов текста – визуального и звукового, которые могут находиться в разных отношениях. В литературном тексте нереализуема эта синхронность

---

<sup>75</sup> Барт Р. Третий смысл. Пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Структура фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984. С. 188.

«произнесенного» и «изображенного»: так, например, описание пейзажа в литературе не может сопровождаться одновременным авторским комментарием или любым другим текстом, в кино же эти процессы могут быть воспроизведены одновременно. Как правило, изображение и звучание находятся во взаимодополняющих отношениях: например, звучащие диалоги сопровождают явленные на экране события или пейзаж иллюстрирует эмоциональное состояние героя, произносящего текст за кадром. Последовательность кадров рождает причинно-следственные связи, ощущение общего пространства, даже если оно таковым не является (эксперимент Кулешова), так же и в литературе повествовательные, описательные и диалогические элементы текста, располагаясь в некоторой последовательности, в воображении читателя как будто «синхронизируются», связываются.

Сосуществование двух планов (изобразительного и звукового) в кинотексте рождает, однако, и возможность конфликта между ними, который нередко реализуется в экспериментальном, авторском кинематографе. Технику десинхронизации звука и изображения Жиль Делёз (используя понятие, введенное Кантом) описывал как «геавтономию». Визуальный и звуковой образы, по Делёзу, не представляют две стороны одного целого (аудиовизуального образа), но могут выступать отдельно. Происходит создание одновременно двух реальностей – звуковой и визуальной, могущих вступать в борьбу друг с другом либо дополнять друг друга:

Родился звуковой образ, и родился он из собственного разрыва с образом визуальным. 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<sup>76</sup>.

Деление кинематографического пространства происходит еще по одной

---

<sup>76</sup> Делёз Ж. Кино. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 2003. С. 579.



линии – линии кадра, создающего оппозицию пространства внутри кадра и за кадром. В ситуации синхронии звука и изображения закадровое пространство, утверждает Делез, дополнительно подчинено происходящему в кадре: «...закадрового пространства больше нет, как нет и населяющих его *sounds off*, поскольку обе формы закадрового пространства и соответствующие им распределения звуков были все еще частями визуального образа»<sup>77</sup>.

Автономное (по Делезу, гавтономное) устройство кинообраза предполагает устранение «дополнительных» отношений между звуком и изображением, при которых каждый из них становится частью целого. Возникает поле возможной конфронтации, столкновения звука и картинка, чему соответствует исчезновение отношений подчинения между пространством «в кадре» и пространством «за кадром». Эти два измерения становятся самостоятельными и формируют два автономных пространства с собственными возможностями кадрирования и монтажа. Сталкиваются, иначе говоря, не только границы изображения и звука, но и границы визуального кадра и кадра звукового. Подобные техники разрушения континуальности кинотекста – его «приостановка», создание пауз и перерывов, сознательное деление на отрезки и т.д. – широко используются Дюрас.

Дистанция между литературой и кино обусловлена и различием **в ощущении времени, его репрезентации**. В литературном тексте читатель может узнавать о прошедших событиях или о тех, что происходят в настоящем, или даже о тех, что никогда не происходили, но могли бы произойти. **В кинематографе зритель имеет дело, прежде всего, с настоящим временем**, с тем, что происходит перед ним, «здесь и сейчас». Возможности введения модуса «прошедшего времени» существуют, но они крайне ограничены и в любом случае остаются в подчинении «настоящему»: так, в кино известен прием

---

<sup>77</sup> *Ibid.* С. 580.

флешбэка, маркированного на экране игрой с цветом или рамкой изображения. Такой прием, однако, оказывается не «автономным» элементом кинофильма, а зависимым от присутствия основного повествования, происходящего в настоящем. Иными словами, можно представить весь фильм без флешбэков, но фильм, состоящий только из флешбэков, – нет, в таком случае цвет, которым маркировано изображение «в прошедшем», приобретет иную, не временную функцию, перестанет быть «смыслоразличительным».

По-разному реализуется в литературе и кино и «точка зрения», т.е. позиция, «с которой ведется повествование в художественном произведении (или строится изображение в произведении изобразительного искусства)»<sup>78</sup>. В кинематографе различается субъективный взгляд (с точки зрения персонажа) и условно-объективный. Зрительская позиция, как и позиция читателя, допускает **множественность точек зрения**. Зритель может занимать различное положение по отношению к экрану и обращать внимание на те детали и элементы изображения, которые не маркированы автором. Данное свойство кинотекста описывается исследователями как «**тотальная видимость**» (Д.Г. Уинстон<sup>79</sup>) или «сверхконкретность изображения» (В. Шмид): от зрителя не может быть скрыт ни один элемент внешности персонажа, интерьера или пейзажа. Такая сверхконкретность изображения не характерна для литературы: невозможно представить себе полное, исчерпывающее описание всех деталей пространства или внешнего вида героя. Репрезентация или описание в литературе всегда избирательны, тогда как в кино сама природа медиума требует исчерпывающего изображения. «В визуальной презентации кинофильма элементы предстают в совершенной конкретности их внешнего облика, т.е. они определены во всех деталях их наружности и внешнего контекста, которые видимы с данной точки

---

<sup>78</sup> Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9.

<sup>79</sup> Winston D.G. The Screenplay as Literature. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1973.

зрения. В словесной же презентации семиотическая опосредованность элементов приводит к фрагментарному и пунктирному существованию элементов и всего изображаемого мира»<sup>80</sup>. Перенос персонажа из литературного текста на экран, автор фильма вынужден максимально конкретизировать, детализировать его образ, тем самым совершая акт «делитературизации» персонажа или, как пишет О.В. Аронсон, снимая «литературную дистанцию»<sup>81</sup>. Эта литературная дистанция дает читателю возможность домысливать, воображать себе образ героя или героини, руководствуясь так или иначе деталями внешности персонажа, представленными в тексте.

Наконец, еще одно отличие чтения книги от просмотра фильма заключено в материально-физической организации этих процессов: «Чтение – это не только абстрактная интеллектуальная операция. В процессе чтения человек вступает во взаимоотношения с собой и с другими людьми, в нем участвует и тело, и пространство»<sup>82</sup>. Иными словами, важны не только валентности и возможности, заложенные в словесном медиуме, которым пользуется литература, но и «где и как» происходит встреча читателя с текстом: «не существует текста вне носителя, который дает возможность его прочесть (или услышать), и вне обстоятельств, в которых их читают (или слушают)»<sup>83</sup>. В этом смысле стала уже традиционной и распространенной форма «свободного» чтения, при котором читатель имеет легко транспортабельный носитель текста (книгу) и способен выбирать то пространство и те обстоятельства, в которых он будет читать: будет это поезд, метро, самолет, парк, отельное лобби или гостиная. В эссе «Читать:

---

<sup>80</sup> Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах // *Narratorium*. 2011. № 1–2. URL: [narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636](http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636). Дата посещения: 5.12.2016.

<sup>81</sup> Аронсон О.В. Коммуникативный образ: кино, литература, философия. М., 2007. С. 244-245.

<sup>82</sup> История чтения в западном мире от Античности до наших дней / под ред. Г. Кавалло, Р. Шартье. М., 2008. С. 13.

<sup>83</sup> *Ibid.* С. 14.

социо-физиологический очерк» Жорж Перек обращает наше внимание на множественность читательских практик, целиком и полностью зависящих не от того, что они читают, а от того, где:

В любом случае, стоило бы обратить внимание на «окружение» процесса чтения: читать значит не только читать текст, декодировать знаки, перешагивать через строки, обозревать страницы, выводить смысл; это не только отстраненное единение автора и читателя, загадочная встреча идеи и загнутого уголка страницы, это, в то же время, и шум метро, и качание вагона на железной дороге, и тепло солнца на пляже, и крики детей, играющих неподалеку, и ощущение тепла воды в ванной, и предвкушение сна...<sup>84</sup>

Перек описывает здесь чтение как постоянное и тесное соприкосновение с реальностью<sup>85</sup>. Просмотр фильма (особенно если мысленно перенестись в XX век, литературное и кинематографическое наследие которого является предметом нашего анализа) предполагает обязательно «темный зал, прекращение двигательной активности, сверхнагрузку зрительной и слуховой функции»<sup>86</sup>. Кинозал – специально оборудованное помещение, затемненное и почти пустое, единственно значимым объектом которого является экран и проектор. Представить иную практику в таком пространстве при отсутствии экрана и проекционного луча довольно сложно; это пространство утилитарное, искусственное, призванное как будто оградить зрителя от шума и вида реальности. В этой точке практика литературного чтения и практика зрительского восприятия, как кажется, расходятся: читатель не только выбирает пространство для чтения, но и часто подчиняется ему, порождая новые практики

---

<sup>84</sup> Perec G. Lire : esquisse socio-physiologique // Les Actes de Lecture. 1985, №10; URL: [http://www.lecture.org/revues\\_livres/actes\\_lectures/AL/AL10/AL10P17.html](http://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL10/AL10P17.html). Дата посещения: 12.12.2016.

<sup>85</sup> В этом контексте формируются многие повседневные практики чтения, невозможные (в тот период) для кино, как, например, путевое чтение. Карманная книга появилась, конечно, по экономическим причинам; но и послужила впоследствии для укрепления и развития практики чтения в пути, о чем свидетельствуют книжные витрины аэропортов, вокзалов и станций, наполненные книжной продукцией, столь различной по содержанию и столь унифицированной в своем материальном воплощении (почти всегда небольшие, с плохой бумагой и мелким шрифтом, они как будто сами призывают читателя неосторожно забыть их на сидении в самолете, столике в вагоне или полке в отдельном лобби, что и происходит — нередко в отелях существуют даже специальные «книжные шкафы», предназначенные для прочитанных в пути или на отдыхе книг).

<sup>86</sup> Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. Пер. с фр. И.И. Чельшевой. М., 2012. С. 194.

или воспроизводя старые; зритель имеет гораздо меньший выбор, вынужденный устраниваться из реальности, заходя в кинозал.

Итак, сравнивая категории литературности и кинематографичности с точки зрения эффекта, который они производят, мы можем предположить несколько возможностей создать литературный эффект в кино:

- 1) усиление всех форм «словесного доминирования»: развертывание словесного повествования и диалога как основного двигателя событий и как основного события;
- 2) уход от кинематографической индивидуализации персонажей: устранение индивидуальности в голосе и визуальной репрезентации;
- 3) использование других форм времени, кроме настоящего, и других модусов, кроме индикатива;
- 4) сопротивление принципу сверхконкретности изображения, создание «абстрактных» образов персонажей и пространства;
- 5) использование ненарративных (описательных) элементов в «литературном» режиме: последовательно со звуковым сопровождением, а не одновременно.

Эти гипотезы предстоит проверить и дополнить в аналитической части работы.

### 3. Кино как письмо

Интермедийное движение, которое возникает между литературой и кинематографом, становясь зоной притяжения для многих «новых романистов», дало возможность говорить о пограничных явлениях, таких как «кинороман» (*ciné-roman*<sup>87</sup>) и «литературное кино» (*cinéma littéraire*<sup>88</sup>).

Понятие литературного кино, хотя и является активно употребляемым, не имеет устоявшегося научного определения. Рене Предадь справедливо отмечает, что понятие это не имеет четких границ и часто употребляется просто как синоним «другого», т.е. авторского, экспериментального кино, противоположного голливудской модели. Вместе с этим, он указывает на такие свойства литературного кино, как психологический характер, наличие большого количества диалогов, имеющих значение для развития действия, и неразвитая пространственная структура: «Мы охотно говорим о литературном кино, когда хотим дать определение французскому фильму, с выраженным психологизмом, большим количеством диалогов, сюжет которого разворачивается в ограниченном количестве мест»<sup>89</sup>. В литературном кино Р. Брессона, пишет он в другой, более ранней работе, текст явно важнее сюжетных и психологических коллизий<sup>90</sup>. Жиль Делёз, говоря о таких «литературных» режиссерах, как Э. Ромер и П.-П. Пазолини, указывает на важность эффекта несобственно-прямой речи, который в фильме создается при помощи работы камеры; он

---

<sup>87</sup> См., например: Virmaux A., Virmaux O. Un genre nouveau: le ciné-roman. Paris: Edilig, 1983; Van Wert W. The Film Career of Alain Robbe-Grillet. Boston, 1977. P. 8.

<sup>88</sup> Источником происхождения «литературного кино» принято называть как раз «новый роман» («il s'agit plutôt d'un terme que l'on applique au cinéma des «nouveaux romanciers» ou des réalisateurs qui leur ont été proches, dans les années 1960 et 1970»// Plana M. Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts. Rosny-sous-Bois, 2004, P. 125.), к которому была близка Дюрас, а также другие писатели-режиссеры, как Роб-Грийе, Кейроль и Ханун. В этой точке понятие литературного кино сближается с такими понятиями, как «кинороман» и «фильм нового романа», будучи применимо, однако, и к другим периодам и явлениям истории литературы и кино.

<sup>89</sup> Prédal R. Cinéma sous influences: le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres. Paris: l'Harmattan, DL 2007. P. 136.

<sup>90</sup> Prédal R. Bresson et son temps // Cinéma, №294, 1983. С. 8.

констатирует также, что «Ромер и Пазолини преобразовали проблему взаимоотношений образа со словом, фразой и текстом; отсюда – особая роль, которую в их фильмах играют комментарий и монтажная вставка»<sup>91</sup>. Сам Ромер говорил: «диалоги – это то, что я снимаю, наряду с пейзажами, лицами, жестами...»<sup>92</sup>. Стремление «снимать диалоги», усиление влияния диалога в кинотексте, действительно, характерно для литературного кино в целом.

Понятие киноромана, при этом, по Роберту Стэму, не предполагает романизацию фильма или адаптацию, но указывает на параллельность творческого движения со стороны кино и литературы: «Посредством двустороннего движения каждый медиум может зарядить другой в результате процесса взаимовлияния. Мы имеем дело с трансхудожественным кросс-медийным сотрудничеством, осуществляемым двумя художниками с родственной чувствительностью и эстетикой»<sup>93</sup>. Работу режиссера (А. Рене) с писателями, выступавшими в качестве сценаристов (Роб-Грийе, Дюрас, Кено, Кайроль), А. Годро определяет как «трансписьмо»<sup>94</sup>. В случае, когда роли режиссера и писателя-сценариста совмещены в одном лице (таков случай Дюрас) резоннее говорить о «переписывании». И то, и другое предполагает активное взаимовлияние и взаимоиспытание литературного и кинематографического, экспериментальный перенос свойств одного медиума в другой.

В связи с интересующей нас проблематикой гибридного, трансмедийного творческого самовыражения естественный интерес представляет авторская – в нашем случае Маргерит Дюрас – саморефлексия.

---

<sup>91</sup> Делёз Ж. Кино. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 2003. С. 130.

<sup>92</sup> Rohmer E. Lettre à un critique (à propos des Contes moraux) // *Le Goût de la beauté*. Paris, 1984. P. 89.

<sup>93</sup> Stam R. *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*. Malden (Mass.); Oxford; Victoria: Blackwell publ., 2005. P. 259-260.

<sup>94</sup> Gaudeault A. *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation: littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre*. Québec, 2008.

Дюрас не была ни теоретиком, ни критиком литературы, но не отказывалась от интерпретации любимых тем и образов в своих интервью, эссеистических и публицистических текстах. Ее художественные эксперименты, как в литературе, так и в театре, и в кинематографе, приходится на время, когда понятие *письма*, проблематизированное Р. Бартом, начинает активно употребляться и разрабатываться в теории литературы и языка, захватывая всё больше медийных сфер (и не только словесных)<sup>95</sup>. И потому естественным кажется появление этого понятия в дискурсе Дюрас. Употребляемое отнюдь не в строгом терминологическом значении, без ссылок на какие-либо определения, оно, тем не менее, используется писательницей последовательно, что позволяет говорить о сложившемся представлении о «письме» в её художественной системе.

В драматургию и режиссуру Дюрас пришла, имея уже многолетний писательский опыт, и «письмо» остается ключевым для нее понятием. Литература и кино сосуществуют в одном, «письменном» поле: «Письмо включает в себя всё, в том числе кино»<sup>96</sup>. «Я говорю о письме. Я говорю о письме даже тогда, когда кажется, что я говорю о кино. Когда я снимаю фильмы, я пишу, я пишу на изображении. «Написание» фильма – для меня – это кино»<sup>97</sup>.

При работе над фильмом литературный текст был для Дюрас мощным вдохновением (в этом она – противоположность Годару, который заявлял, что литературный текст мешает ему делать фильм) и никогда не воспринимался как что-то вторичное, подчиненное:

Прежде чем взяться за фильм, режиссер проходит через книгу, письмо которой не будет воплощено в фильме, но которая имеет

---

<sup>95</sup> Ролан Барт с 1947 по 1950 публикует статьи в издании «Комба», которые уже в 1953 выходят под общим названием «Нулевая степень письма» - в этой книге он предлагает рассматривать всю историю литературы как историю письма. Понятие «письма» активно используется в литературно-критическом и философском дискурсе Ж. Деррида, К. Леви-Стросса, П. Рикера, М. де Серто, Ю. Кристевой, Ж. Лакана, М. Бланшо и др.

<sup>96</sup> Marguerite Duras à Montréal. Montréal, Paris, 1984, P. 45.

<sup>97</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014, P. 72.



ценность *написанного* в том, что касается процесса создания фильма. Режиссер переходит через книгу и находится в положении читателя, практически на месте зрителя. Посмотрите на эти фильмы: ведь это читается (может быть прочитано), в них считывается структура письма. Этап «скрытого/затушеванного/маскированного» письма, сознательного или бессознательного, виден в фильме, место письма, его преобразование видны (мы не говорим, конечно, о коммерческом кино, которое снимают «по кулинарным рецептам» и которое противопоставлено любому письму)<sup>98</sup>

Отношения между текстом и изображением, на взгляд Дюрас, принципиально равноправны<sup>99</sup>, однако не идилличны, характеризуются напряжением, если не антагонизмом: «В целом, я думаю, что все, или почти все, изображения ограничивают текст. Они мешают тексту быть услышанным»<sup>100</sup>. Изображение в фильме переживается ею как пространство письма, парадоксальным образом позволявшее сообщить литературному тексту свойство слышимости. Дюрас определяет письменный, литературный текст как «написанный голос» (*la voix écrite*) и таким образом включает голос в сферу литературного письма. В театральном письме она также выводила понятие голоса на первый план, трактуя его, на наш взгляд, очень «литературно». При подготовке к постановкам собственных пьес она настаивала, чтобы актеры не индивидуализировали персонажей посредством голоса, мимики и жестов, чтобы их голос был максимально «нейтральным», «неигровым». Театр, как и впоследствии кино, был для Дюрас сродни пространству литературного чтения, – это «театр, который читают, а не играют» («*théâtre lu, pas joué*»<sup>101</sup>). Приведем цитату из сборника ее записей *La vie matérielle*, в которой она эксплицирует позицию по отношению к роли актеров и функции голоса в ее пьесах:

---

<sup>98</sup> Duras M. *Les yeux verts*. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014. P. 101.

<sup>99</sup> Этот принцип зафиксирован уже в ее совместной с А. Рене работе над фильмом «Хиросима, любовь моя» - Дюрас была приглашена к работе именно как писатель, а не как сценарист, и, как позже отметил Годар, это был первый случай после Превера, когда фильм воспроизводился и цитировался именно словесно, т.е. литературно.

<sup>100</sup> Duras M. Godard J.-L. *Dialogues*. Paris, 2014. P. 14.

<sup>101</sup> Duras M. *Les yeux verts*. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014. P. 17.

Актер, который громко читает книгу, как это происходит в романе «Голубые глаза, черные волосы», ничего не добавляя, только сохраняя неподвижность, воплощая текст только при помощи голоса, без жестикуляции, чтобы дать поверить в драму страдающих тел только при помощи произнесенных слов, тогда как вся драма и заключена в этих словах, а тело не сопротивляется им<sup>102</sup>.

В то же время для Дюрас «писать не значит рассказывать истории. Это противоположный, обратный процесс <...> это значит рассказывать историю, которая развивается, движется посредством собственного отсутствия»<sup>103</sup>. Понятия отсутствия, пустоты пройдут через всё творчество Дюрас – как литературное, так и театральное, и кинематографическое, органически вписываясь и в контекст нового романа, и нового театра. С «отсутствием» в литературе она связывает молчание, которое становится одной из ведущих для ее поэтики категорий. Молчание не противостоит слову (написанному или звучащему), а служит ему и началом, и продолжением. «Молчание – это слово, которое его создает»,<sup>104</sup> – утверждает Дюрас и особо подчеркивает роль кино в эстетизации этой категории: «Кино вернуло слову его изначальное молчание»<sup>105</sup>. Уже в конце жизни, как бы подводя итог своим экспериментальным поискам, она пишет: «Возможно, будет существовать письмо из «ненаписанного». Однажды это произойдет»<sup>106</sup>. «Ненаписанное», о котором говорит Дюрас, и есть отсутствие, пропуск, пробел, «умолчание», то, что не сказано словами, но воплотимо, как ни парадоксально, в «письме». Коммерческое кино, на взгляд Дюрас, не входит в сферу письма, как не входит в нее и «публичное слово» (политический дискурс, в том числе в литературе). Зато в ее кинематографе изображение подчиняется письменному слову: происходит «пропитывание

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.* P. 35.

<sup>104</sup> Duras M. Godard J.-L. Dialogues. Paris, 2014. P. 16.

<sup>105</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014. P. 102.

<sup>106</sup> Duras M. Écrire. Paris, 1993. P. 16.

изображения текстом»<sup>107</sup>, ведущее, в пределе, к исчезновению изображения: «Если бы мне не дали пять миллионов для производства фильма, я бы сделала черный фильм, черное изображение»<sup>108</sup>.

Для определения художественной системы Дюрас кажется важным ее сотрудничество с Ж.-Л. Годаром, несмотря на их подчас противоположные взгляды на соотношение словесного и визуального в кино. И он, и она, по мысли А. Дюнуайе, принадлежат к числу немногих режиссеров, для которых кино и слово (письмо) равноправны: «Как для одного, так и для другого граница между «писать» и «снимать» максимально размыта, хотя они и демонстрируют по отношению друг к другу разные взгляды. Ж.-Л. Годар и Маргерит Дюрас остаются единственными, кто установил подобное равноправие между письмом и киносъемкой»<sup>109</sup>. Годар скажет о фильмах Дюрас, что они «не приходят из кино, они его пересекают»<sup>110</sup>. Нечто подобное можно сказать и о ее литературных текстах. Ее фильмы и ее романы, объединенные под знаком письма, оказываются пространством интермедийного дрейфа, позволяющего воплощать «литературное» в кинематографе, притом в формах неожиданных и радикальных, как бы проверяя последний на прочность. Отвечая на вопрос интервьюера, она признается в любви к предельному эксперименту: «Знать, до какой точки я смогу пойти. А также подвергнуть испытанию эту потрепанную вещь, которую называют кино»<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> Duras M. Godard J.-L. Dialogues. Paris, 2014. P. 32.

<sup>108</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014. P. 72.

<sup>109</sup> Dunoyer A. Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet // Théâtres au cinéma, №13, 2002, P. 47.

<sup>110</sup> Duras M. Godard J.-L. Dialogues. Paris, 2014. P. 15.

<sup>111</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: «Cahiers du cinéma», 2014. P. 134.

\*\*\*

Литературность и кинематографичность понимаются нами как эффекты, созданные благодаря моделированию литературного или кинематографического воображения соответственно. Воплощение литературности и кинематографичности в отличных от родной медийных средах позволяет говорить о таких явлениях, как кинороман и литературное кино.

Приемы, опознаваемые нами как кинематографические, существовали в литературе и до появления кино – это связано, прежде всего, с особенностью литературного воображения («видеть», представлять, конкретизировать воспринятый в тексте образ). Именно поэтому в словесности еще с античных времен (а позже и в литературе) предпринимались неоднократные попытки управлять визуализацией образа, моделировать читательское воображение (экфрасис, детальные описания, смена точек зрения и т.д.). Но только фотография, а вслед за ней и кинематограф смогли зафиксировать, материализовать, буквализировать эту визуализацию. Кинематограф с момента овладения нарративностью активно заимствовал уже разработанные в литературе модели и приемы – от жанров до составных элементов поэтики, подстраивая (адаптируя) их под новые технологические возможности<sup>112</sup>. Обсуждаемые приемы могут быть использованы, таким образом, и в собственно литературном, и в кинематографическом тексте, но только их одновременное и радикальное (например, в доминирующей форме) использование способно

---

<sup>112</sup> Это позволяет говорить о синтетическом характере кинематографичности, поскольку кино (воздействующее многоканально) синтезировало свойства живописи, театра, литературы, фотографии, музыки и др. искусств. Вместе с этим, эффект кинематографичности, разумеется, несводим к простой сумме всех этих свойств, поскольку составные его элементы воздействуют на зрителя одновременно, не автономно, а во взаимодействии. Ср.: «образы, которые предстают нам как зримые, могут быть названы кинематографическими лишь условно. Они принадлежат или живописи, или театру, или литературе, но в чем, собственно, состоит специфика кинообраза, рожденного в результате приведения изображения в движение, остается не совсем ясным. <...>» - Аронсон О.В. Коммуникативный образ: кино, литература, философия. М., 2007. С. 23.

рождать «синергетический» эффект, оказываемый на зрителя или читателя – литературности или кинематографичности.

## **Глава II. Творчество Маргерит Дюрас в контексте интермедийных движений во Франции в 1950-1980-е годы**

Маргерит Дюрас родилась в 1914 году в Индокитае, в местечке Гиа Дин около Сайгона. Первые семнадцать лет своей жизни она провела там, в колониальной Франции, в экзотическом мире Кохинхина, Камбоджи и Лаоса, который покинула в 1931 году временно и в 1933 – навсегда. В Париже, после окончания школы и обучения на юридическом факультете, она начала работу в Министерстве Колоний, которую оставила уже в 1940. В это же время с мужем Робером Антельмом они переезжают в квартиру на улице Сен-Бенуа: их дом посещают многие интеллектуалы того времени, и эти встречи, носившие неформальный, дружеский характер, формируют так называемую «группу улицы Сен-Бенуа», просуществовавшую до начала 1960-х годов.

Распад французской колониальной империи Дюрас наблюдает уже из Парижа. Во время войны она начнет писать, и в 1950 выйдет в свет ее первый роман, относящийся к «индийскому» циклу, – «Плотина против Тихого океана». Роман воплощает атмосферу колониального Индокитая и наполнен автобиографическими мотивами детства и юности самой Дюрас. После него Дюрас на полтора десятилетия оставит «индийскую» тему и вернется к ней только в середине 1960-х, будучи уже известной писательницей, а также драматургом и сценаристом. Именно «индийский» цикл станет полем активного интермедийного движения, – зоной контактов трех медиумов, литературного, театрального и кинематографического. Итогом «переписывания» образов из текста в текст становится сложный гибрид: «текст-театр-фильм» (определение, данное самой Дюрас литературному произведению «Песня Индии»). Последовательное движение от одного медиума к другому в творчестве Дюрас, конечно, не случайно – оно характеризует и более широкий художественный

контекст, артистические движения 1950-1960-х годов во Франции. Чуткость к стимулам, генерируемым этой средой, отличала Дюрас с самого начала, со времени приезда в Париж в 1930-х годах.

Это город, в котором свои произведения создают Л. Арагон и А. Бретон, А. Мальро и А. Жид, А. Камю и Ж.-П. Сартр; на театральных сценах ставят Ж. Кокто и Ж. Жироду; французское кино постепенно переживает и осваивает вторжение звука, здесь снимаются и выходят на экраны фильмы Ж. Эпштейна и М. Карне, наконец, в середине 1930-х годов в Париж окончательно переезжает С. Беккет. Дюрас активно участвует в жизни художественного авангарда, а в военные годы – в движении сопротивления (ее муж, писатель Робер Антельм, в 1944 году заключен в немецкий концентрационный лагерь в Дахау; переживание этих событий станет одним из ключевых для всей последующей интеллектуальной и художественной жизни Дюрас). Впервые в качестве романистки она выступает в конце войны, публикуя романы «Циники» (1943) и «Спокойная жизнь» (1944), но впоследствии откажется от этих произведений и вернется к писательству только в начале 1950-х.

Послевоенные годы во Франции проходили под знаком переосмысления травматических переживаний военной поры и выработки новых форм художественного мышления. В середине 1950-х годов появляются такие феномены, как «новый роман», «новый театр», «новая волна», меняется и интеллектуальный ландшафт с возникновением «новой критики», распространением структурализма и психоанализа. Влиятельными в артистической и интеллектуальной среде становятся кинокритический журнал *Cahiers du cinéma*, теоретико-ориентированный *Tel-Quel* и издательство *Minuit*, в котором печатаются одновременно представители и «нового театра», и «нового романа» (например, наряду с Роб-Грийе, там публикуется Беккет). Вызов времени и необходимость художественного ответа на него, наслаиваясь на

довоенное модернистское наследие, создают особую художественную ситуацию, в которой все перечисленные направления и течения активно взаимодействуют, формируя таким образом поле интермедийного эксперимента, объединяющего и писательские, и театральные, и кинематографические практики.

Одной из ключевых фигур этого интермедийного поля становится режиссер Аллен Рене: начав как документалист, он уже после войны обращается к игровому кино, притом сознательно и целенаправленно привлекает к сотрудничеству не профессиональных сценаристов, а писателей. Так, в 1956 году над созданием «Ночи и тумана» (короткометражного фильма, впоследствии запрещенного французскими властями) он работает вместе с поэтом и писателем Жаном Кейролем, в 1958 году создает «Песнь о стироле» по сценарию Раймона Кено и, наконец, в 1959 году выпускает свой первый полнометражный фильм «Хиросима, любовь моя» по сценарию Маргерит Дюрас. «Хиросима» станет культовым фильмом французской «новой волны», за этим последует еще работа Рене с Аленом Роб-Грийе над фильмом «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) и с Жаном Кейролем над фильмом «Мюрель, или время возвращения» (1963). Все это способствует возникновению нового феномена, который критики и исследователи назовут «кинороманом» или «фильмом нового романа», подразумевая небывалое еще, «равноправное» взаимодействие автора-писателя и автора-режиссера при создании кинопроизведения.

Еще до «Хиросимы», в 1958 году, в издательстве *Minuit* выходит роман Дюрас «Модерато кантабиле», что дает возможность критикам отнести ее к «новым романистам», наряду с А. Роб-Грийе, Н. Саррот, Р. Пенже, К. Симоном, М. Бютором, Ж. Кейролем и др. «Новый роман» противопоставляет себя, с одной стороны, «традиционному» роману бальзаковского типа, с другой —



современной литературе, ангажированной политически (Сартр). Это позволяет Р. Барту в статье «Писатели и пишущие», определить «новых романистов» как «писателей», для которых «слово составляет самоцельное деяние (то есть в некотором смысле – жест)»<sup>113</sup>, а «сартрианцев» – как «пишущих», «завладевающих публичным языком», воспринимающих слово как средство достижения своей цели. Новые романисты концентрируются на внутренней сфере и форме произведения: из него исчезают традиционные персонажи и сюжет как двигатель событий, зато происходит активный эксперимент со временем и пространством и пересматриваются отношения автора и читателя. Одна из ключевых техник новой прозы – *mise en abyme*, одна из главных ее характеристик – *chausisme*, почти микроскопическое внимание к деталям и вещам, формирующее поэтику «взгляда» и «видения», близкую к кинематографу.

Сама Дюрас не относила себя к писателям «нового романа», и вопрос о ее принадлежности к этому течению, вызывавший прежде споры, многократно обсуждался<sup>114</sup>. Важно, что ее поэтика формировалась в контексте этого феномена и безусловно была близка к нему в основных своих характеристиках. Как и новые романисты, она решительно противопоставляла свое письмо политически ангажированной литературе, публичному слову как «слову власти». Как и новые романисты, она уделяет особое внимание диалогам и техникам повтора, что ведет к постоянному переписыванию и перетеканию сюжетов, ситуаций и персонажей из одного текста в другой, от одного медиума к другому.

Наряду с «новым романом», в 1950-е годы во Франции развивается и «новый театр» (С. Беккет, Э. Ионеско, А. Адамов) и возникает феномен «театра

---

<sup>113</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г.К. Косикова. М., 1994. С. 138.

<sup>114</sup> См., например: Blot-Labarrère C. Marguerite Duras et le Nouveau Roman // *L'icosathèque*, 1999, №16. Pp. 127-153.

нового романа», в рамках которого начинает работать не только Дюрас, но и Саррот, и Пенже. Отсутствие классической, последовательной, развитой, выстроенной интриги, перестройка диалогов и ориентация на аудиальное восприятие текста зрителем в равной мере характеризуют и «новый театр», но и «театр нового романа».

Первую пьесу для театра Дюрас пишет в 1959 году, но еще до этого ее роман «Сквер» (1955) поставлен на сцене, а в 1957 году адаптирован для радио. На этот своеобразный радиоспектакль откликнется Беккет, обратив особое внимание на голоса в ее тексте, доминирование которых очевидно и предсказуемо в радиоверсии, но менее ожидаемо в театре и кино: «маленькие замки из песка, наполненные голосами, тембрами, иногда стоящие на земле, иногда витающие в воздухе»<sup>115</sup>. «Материальность» непосредственно воспринимаемого голоса в сочетании с осязаемостью молчания останутся важны в последующем творчестве Дюрас, что не раз отмечалось критиками<sup>116</sup>, как важны они и для Беккета<sup>117</sup>.

Постепенное скольжение от одного медиума к другому не закончилось для «новых романистов» на экспериментах в театре. В 1950-х годах Франция, осознающая себя «республикой словесности», переживает новый виток развития кинематографа в его индустриальном и художественном измерениях. Вокруг *Cahiers du cinéma* образуется группа радикально настроенных кинокритиков, а также молодых режиссеров, готовых бросить вызов студийному (и дорогому) кинематографу, выйти на улицы города (Парижа) с самым простым кинооборудованием (цикл Ф. Трюффо об Антуане Дуанеле, фильм А. Варда

---

<sup>115</sup> Цит. по: Leger N. *Les Vies silencieuses de Beckett*, 2006. P. 92.

<sup>116</sup> Ср., например: «Duras created plays for voices – plays that foreground and showcase the materiality of voice» - Noonan M. *Echo's voice: The Theatres of Sarraute, Duras, Cixous and Renaude*. Leeds: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014. P. 57.

<sup>117</sup> «Il apprend le silence en même temps qu'il apprend le verbiage» - Rykner A. *Théâtres du Nouveau Roman: Sarraute, Pinget, Duras*. Paris: J. Corti, 1988. P. 17.

«Клео от 5 до 7», фильм Ж. Риветта «Париж принадлежит нам»). Фильмы «новой волны» стали местом появления новых, молодых актеров и актрис, часто далеких от профессии, – вынужденная спонтанность актерского поведения и реакций создавала эффект любительской игры и «ненастоящего» кинематографа.

Режиссеры «новой волны», безусловно, выросли в «литературной» культуре и потому на момент осознания себя режиссерами оказались в сложных с ней отношениях. Трудно найти фильм «новой волны», полностью освобожденный от каких-либо литературных цитат или аллюзий: наоборот, обилие литературного интертекста можно назвать особой приметой большинства таких кинопроизведений. Показательным в данном случае является не только внутреннее устройство фильмов, но и критические высказывания самих режиссеров. Так, обсуждая фильм «Хиросима, любовь моя» (только что вышедший на экраны), Ж.-Л. Годар использует литературные и музыкальные сравнения, но ни одного кинематографического<sup>118</sup>, и даже прямо заявляет: «Хиросима, любовь моя» – «это литература»<sup>119</sup>. Вместе с этим, несмотря на очевидную связь с литературной традицией, режиссеры «новой волны» невысоко ценили собственно литературный, сценарный текст: Трюффо утверждал, что фильм рождается не на бумаге, а на улице, во время съемки, и сценарий имеет крайне подчиненное, второстепенное значение<sup>120</sup>. Годар, уже позже, в диалогах с Дюрас, говорил о сценарном, словесном тексте как о чем-то, что препятствует, мешает фильму<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> «You can describe *Hiroshima* as Faulkner plus Stravinsky, but you can't identify it as such and such a film-maker plus such and such another» - Hillier J. *Cahiers du cinema, the 1950-s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, P. 59.

<sup>119</sup> Hillier J. *Cahiers du cinema, the 1950-s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985. P. 59.

<sup>120</sup> Ср., например: «Mais il est évident qu'un film se fait tout seul au niveau du tournage parce que tout se passe entre «moteur» et «coupez» et que les décisions à prendre toute la journée sont les décisions d'un seul» - Цит.по: Auzel D. *François Truffaut, les milles et une nuit américaine*. Paris, 1990, P. 205.

<sup>121</sup> Duras M. Godard J.-L. *Dialogues*. Paris, 2014, P. 14.

«Конфликт с литературой» в стане режиссеров развивался в контексте изобретения «авторского кино». Как Трюффо («Об одной тенденции во французском кино»), так и Базен («Шесть персонажей в поисках автора») заявляли о необходимости появления «автора», который соединил бы в себе режиссера, сценариста и, по возможности, продюсера. Фактически, это была попытка распространить на кино литературную модель авторства, характеризуемую иллюзорно «единоличной» властью над производением. Эрик Ромер подтверждал «литературное» происхождение авторской теории<sup>122</sup>, как и Франсуа Трюффо, заявлявший: «Сегодняшнее кино отдано интеллектуалам, т.е. молодым людям, которые в других обстоятельствах могли бы писать романы»<sup>123</sup>.

Несмотря на очевидный литературный исток авторской теории, ставшей ключевой для «новой волны», режиссеры в конструкциях своих фильмов стремились отстраниться от литературы, освободиться от нее, сосредоточиваясь на формальной структуре фильма, экспериментальной работе с монтажом. Это не означало невнимания к слову, напротив: структура диалогов претерпевает заметные изменения по сравнению со «старым», студийным кино – они становятся более спонтанными, разговорными, а не книжными, нередко воплощают в своей структуре идею разрыва, дискретности<sup>124</sup>. Любопытно, что французские писатели этого же времени активно переосмысливают свою авторскую функцию в свете «вызовов», предъявляемых кино. Выразительна в этом смысле позиция Натали Саррот, которая (в отличие от Ж. Кейроля, Ж. Жионо, Ж. Перека, Ж. Жене, К. Симона, А. Мальро, Р. Кено и др.) не создавала сценарии и не примеряла на себя режиссерскую маску, но свои романы тем не менее вписывала в кинематографический контекст: «Так как в

---

<sup>122</sup> «La notion que nous avons introduite est celle d'un cinéma d'auteurs, sur le modèle de la littérature» - Цит. по кн.: Ваеске А. La nouvelle vague: portrait d'une jeunesse. Paris, 2009, P. 84.

<sup>123</sup> Цит. по кн.: Ваеске А. La nouvelle vague: portrait d'une jeunesse. Paris, 2009. P. 113.

<sup>124</sup> «La rupture dans le dialogue devient règle» - Douchet J. Nouvelle vague. Paris: Cinémathèque française: Hazan, 2004. P. 193.

тот миг, когда внутри нас совершаются эти душевные движения, никакая речь – в том числе и слова внутреннего монолога – не выражает их <...> Надо было также разложить эти движения на мельчайшие частицы и заставить их развернуться в сознании читателя в некую цепь, наподобие фильма, снятого методом ускоренной съемки и показанного в замедленной проекции»<sup>125</sup>.

Интермедийное движение среди писателей 1950-1960-х годов во Франции было в целом чрезвычайно активным, но даже на этом фоне Дюрас являет собой фигуру исключительную. Сравнить ее можно только с Роб-Грийе и Беккетом, но Роб-Грийе не писал пьес для театра, а Беккет, будучи и романистом, и драматургом, участвовал в создании фильмов, но для телевидения.

Поиск нового языка писателями, драматургами и режиссерами после Второй мировой войны перекликался с вызовами французского авангарда 1920-х годов, хотя осуществлялся в уже измененном контексте. Как «новый роман», так и «новая волна» находились в постоянном диалоге с экспериментами сюрреалистов, Ж.-П. Сартра, Ж. Кокто, Ж. Превера и Х.-Л. Борхеса. Так, Ж. Риветт осуществит экранизацию романа А. Бретона «Безумная любовь», А. Роб-Грийе заимствует у сюрреалистов идею онирической природы фильма, М. Дюрас воплотит в ранних фильмах сартрианский мотив «закрытых дверей», а в поздних – продолжит визуальное развитие городских образов, близких сюрреалистам. И сюрреалисты, и Сартр, и Борхес обсуждали связь литературы с кинематографом, Превер пробовал себя в качестве сценариста, а творчество Кокто дает индивидуальный пример интермедийного движения, которое станет более распространенным уже в 1960-х годах.

В целом, взаимодействие писателей с кинематографом – скорее норма, чем исключение в XX веке: известны примеры Дж. Джойса, завещавшего

---

<sup>125</sup> Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрений. Пер. с фр. А. Таганова. М., 2000. С. 136-137.

С.М. Эйзенштейну экранизацию своего «Улисса», или В. Вулф, не только отзывавшейся на появление кинематографа в эссе, но и выстраивавшей нарративную структуру своих текстов согласно кинематографическим принципам, или Т.С. Элиота и др. Близость литературного и кинематографического письма обсуждалась и теоретически: например, Александр Астриук предложил понятие «камеры-стило», предвосхищая во многом авторскую теорию 1950-х годов: «Лучше, чтобы сценариста больше не было, ведь в таком кино различие между автором и режиссером больше не имеет никакого смысла. Постановка – больше не средство иллюстрации или представления события, но самое настоящее письмо»<sup>126</sup>. В статье 1948 г. он называет такой тип кино «истинным письмом», тем самым как будто освобождая кинематограф от литературы и уподобляя его ей.

У Дюрас переход от литературы к драматургии, к сценарному письму и, наконец, к кинематографу происходил в контексте и под влиянием эстетических принципов «новой волны». Малобюджетный, любительский характер ее фильмов был сознательным выбором: она отмечала, что для студийных режиссеров ее кино не является профессиональным, что для широкого зрителя она как кинохудожник не представляет никакого интереса (впрочем, он для нее тоже). Резко отрицательное отношение к коммерческому кино отличало ее от режиссеров «новой волны», которые, по утверждению Р. Стерна, предпочитали «смешанное» кино, сочетавшее определенную формальную смелость с радостями кино мейнстрима<sup>127</sup>. Подобный компромисс для Дюрас неприемлем (и эту бескомпромиссность она впоследствии перенесет на телевидение), и поэтому она позволяет себе радикальный эксперимент, на который не решаются

---

<sup>126</sup> Astruc A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo // Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo (1942-1984), Paris, L'Archipel, 1992. P. 327.

<sup>127</sup> Stam R. Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden (Mass.); Oxford; Victoria: Blackwell publ., 2005. P. 258.

другие режиссеры.

Любопытно, что собственная режиссерская история Дюрас начинается с закатом «новой волны». Значимыми вехами следует считать 1965 год, когда выходит фильм-альманах «Париж глазами шести», ставший и манифестом, и наследством «новой волны», после которого режиссеры двигались уже каждый в свою сторону, и 1967 год, когда в *Cahiers du cinéma* выходит специальный номер, посвященный взаимодействию кино и литературы – *Film et roman: problèmes du récit* – проблеме, обсуждавшейся «новой волной» и продолжившей свое развитие в собственных фильмах Дюрас.

Именно в это время, в разгар и по следам событий 1968 года, Дюрас попробует себя в качестве режиссера фильмов «Разрушать, говорит она» (1969), «Желтое солнце» (1972) и «Натали Гранже» (1972). События 1968 года оказали значительное влияние на интеллектуальную и артистическую жизнь: они не только многократно переосмыслились в литературных (от Р. Мерля до П. Рамбо) и кинематографических произведениях (от «Конформиста» Б. Бертолуччи до его же «Мечтателей» и «Мечты по-итальянски» М. Плачидо), но и послужили толчком к радикализации художественных практик, включая распространение литературных экспериментов на другие медиумы (именно в 1960-х не только Дюрас, но и Роб-Грийе, и Перек приходят в кино как режиссеры). В это время в творчество Дюрас стремительно врывается политическая рефлексия, связанная с осмыслением сообщества, социального переустройства и переработки прошлого; политические изменения актуализируют темы Холокоста и европейской вины, накладываясь на собственный колониальный опыт Дюрас. Происходит поиск не только новых средств выражения, высказывания и проговаривания, но и новых возможностей воздействия на читателя и зрителя.

В 1976 году, с выходом фильмов «Песня Индии» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте», Дюрас надолго оставляет «индийский цикл»: в 1979

году выходит в свет сборник ее прозы («Корабль Ночь», «Кесария», «Отпечатки рук», «Аврелия Штайнер»), тексты, ставшие литературными источниками для серии одноименных короткометражных лент. Начинается новый период ее творчества, который можно назвать, наверное, наиболее радикальным с точки зрения интермедийного эксперимента и отказа от репрезентации.

В конце 1970-х годов Дюрас начинает более тесное сотрудничество с Ж.-Л. Годаром: в период с 1979 по 1987 они записывают три больших интервью и даже планируют проект совместного фильма на тему инцеста. Проект им вместе реализовать не удастся, и в 1981 году Дюрас сама снимет на эту тему фильм по своей пьесе «Агата», но с новым названием: «Агата, или бесконечное чтение». В 1979 г. Годар пригласит Дюрас сняться в эпизоде своего фильма *Sauve qui peut (la vie)*. Дюрас откажется появиться на экране, но снимется за кадром, оставив от своего присутствия в фильме только собственный голос – этот короткий эпизод можно назвать символическим для всех ее лент этого периода, в которых не только она сама, но и актеры «исчезают» с экрана.

В 1981 году к власти во Франции приходят социалисты во главе с Франсуа Миттераном, с которым Дюрас связывает знакомство и даже дружба еще с войны (именно он во время Оккупации помог Дюрас избежать Дахау, куда попал ее муж Робер Антельм). Позже, уже в середине 1980-х, Дюрас и Миттеран запишут серию интервью (*Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*). С началом 1980-х годов связано время экономического кризиса и разочарования в идеалах марксизма, которое нашло отражение уже в фильме Дюрас «Грузовик» (1977). Она активно откликается на политические события в мире (Афганистан, Советский Союз) в публицистических заметках и колонках, всё больше рассуждает о «политической потере»: «политическая потеря – это,



прежде всего, потеря себя»<sup>128</sup>. Разрушение идентичности, понятое как «потеря себя», ведет, в ее логике, к разрушению политическому, к разрушению сообщества, своеобразному «апокалиптическому восторгу»: «Пусть мир идет к своей гибели, это и есть единственная политика»<sup>129</sup>.

Несмотря на политические разочарования и личный кризис, Дюрас продолжает интермедийный эксперимент и даже меняет его направление: она начинает сотрудничество с *Cahiers du cinéma* (в 1981 году выйдет специальный номер этого журнала, подготовленный ею, позже опубликованный в виде книги под заголовком «Зеленые глаза»). Размышления о природе медиа, конечно, не случайны: 1980-е годы можно назвать окончательным наступлением «эры медиа» (*l'ère médiatique*), в которой широкое распространение и влияние получает телевидение и формируется понятие масс-медиа.<sup>130</sup> В это время получают распространение видеокассеты. Их массовое использование начнется только в середине 1980-х, но появление нового феномена важно: теперь для просмотра фильма нет необходимости находиться в кинотеатре, легендарной и мифогенной *camera obscura*, «la chambre noire» (многие ранние теоретики именно с этим обстоятельством связывали принципиальное отличие кино от литературы).

С распространением телевидения и усилением влияния медиа был связан последовательный выход писателей «на экраны». Однако Дюрас, активно публикуясь в прессе, телеэкраны обходит стороной и сниматься соглашается редко – например, в литературной программе «Апостроф» (1984) после выхода ее романа «Любовник». Отношение Дюрас к телевидению и «публичному слову» с 1960-х годов не меняется, скорее только усиливается ее неприятие и

---

<sup>128</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: Éd. de l'Étoile, 1996. P. 13.

<sup>129</sup> Duras M. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 74.

<sup>130</sup> Rossi M.-L. Écrire en régime médiatique: Marguerite Duras et Annie Ernaux, actrices et spectatrices de la communication de masse. Paris: l'Harmattan, 2015. P. 27.

коммерческого кино, и телевизионного. Она резко противопоставляет свое творчество тому и другому и даже заявляет о стене между нею и т.н. «первым зрителем»<sup>131</sup>, которая не может быть преодолена.

Возможно, в связи с этим усиливается тенденция к радикализации ее кинематографа, его нарастающей литературности, что (отчасти парадоксальным образом) принимает вид решительного ухода от репрезентации в сторону ненарративного кино.

Идея ненарративного кино была высказана еще Жаном Эпштейном, но у Дюрас она нашла свое максимальное воплощение: последний период ее творчества представляется самым радикальным с точки зрения эксперимента, но и самым «литературным» – с точки зрения воплощения литературных практик на киноэкране.

Развитие медиа и медийных технологий, подтолкнувшее рефлексию литературного чтения и письма в кино у Дюрас, вероятно, стало одним из значительных контекстуальных факторов, определивших эстетический поиск Дюрас, – этот поворот в ее творчестве стал основанием для выделения нами двух крупных периодов в ее интермедийном эксперименте, точкой соединения которых можно назвать фильм «Грузовик».

Художественный эксперимент Дюрас с 1950-х по 1980-е годы, как мы увидели, развивался в широком артистическом контексте; формы, с которыми она работала и которые «переизобретала», подвергались влиянию со стороны экспериментов других писателей, драматургов и режиссеров; ее интермедийное движение соседствовало с аналогичными явлениями в современной ей художественной среде Франции. Мы рассмотрим наиболее важные, на наш взгляд, с контекстуальной точки зрения пересечения, схождения и оттолкновения, которые можно отметить в интермедийном поиске Дюрас и

---

<sup>131</sup> Duras M. «Le spectateur» // Les yeux verts. Paris: Éd. de l'Étoile, 1996. P. 22-27.

других фигур французского артистического ландшафта, прежде всего, второй половины XX века.

Стоит отметить, что интересы Дюрас выходили далеко за пределы Французской Республики: для французской театральной сцены она предлагала свободные адаптации пьес А.П. Чехова («Чайка»<sup>132</sup>), У. Гибсона («Сотворившая чудо»), А. Стриндберга («Пляска смерти»), Д. Стори («Дом»), прозы Г. Джеймса («Зверь в чаще», «Письма Асперна», а также «Ученик» – в качестве сценария к экранизации режиссером Люком Беро); в колонках для кинокритического журнала *Cahiers du cinéma* отзывалась на фильмы И. Бергмана, К.Т. Дрейера и В. Аллена, была знакома с М. Антониони (с которым ее объединила и тема «некоммуникабельности») и с Дж. Лоузи (экранизовавшим в 1967 году пьесу Г. Пинтера; примечательно, что британская критика нередко называла Дюрас «Пинтером из Франции»).

С точки зрения движения между литературными и кинематографическими практиками во внефранцузском контексте представляется важным сопоставление интермедийности у Дюрас и Пазолини, особенно в контексте его попыток теоретизирования поэтического кино. Эта область сравнений, однако, остается далекой от достаточной изученности. Как отмечал Делез, в основе литературности кино Пазолини лежит передача «несобственно-прямой речи»<sup>133</sup>, Аронсон указывает на диалектность кино Пазолини<sup>134</sup>, позволяющую увидеть мир чужими глазами. Кинематографическую природу его литературных произведений Аронсон описывает через понятие действия и действительности<sup>135</sup>; действие также, по Аронсону, становится импульсом интермедийного поиска Пазолини, его движением от литературы к кинематографу, от речевого действия

---

<sup>132</sup> Гальцова Е.Д. «Чайка» Маргерит Дюрас // От текста – к сцене. Российско-французские театральные взаимодействия XIX-XX веков. М.: ОГИ, 2006. С. 240-253.

<sup>133</sup> Делёз Ж. Кино. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М, 2003. С. 460.

<sup>134</sup> Аронсон О.В. Приближение к страсти// Пазолини П.-П. Теорема. М., 2000. С. 604.

<sup>135</sup> *Ibid.* С. 600, С. 609.

к кинематографическому. С действенностью (способностью производить эффект действия) как свойством кинематографа, возможно, экспериментирует и Дюрас, хотя это предположение требует отдельного исследования, заполняя (почти одновременно) диалогами как речевой формой и собственные романы, и пьесы для театра, и фильмы. Такая ситуация создает поле сравнения – не самой речевой формы в разных медиумах, но разности эффектов, производимых диалогами.

Однако собственный эксперимент Дюрас формировался и развивался именно во французской артистической среде, поэтому в данном обзоре мы (кратко) рассмотрим точки пересечения в интермедийном поиске Дюрас и таких фигур, как А. Роб-Грийе, Н. Саррот, С. Беккет, Ж. Перек, Ж.-Л. Годар и Г. Дебор.

Ален Роб-Грийе, как и Маргерит Дюрас, известен художественным экспериментом не только в литературе, но и в кинематографе (им снято 10 фильмов с 1963 по 2006 годы). И Роб-Грийе, и Дюрас начинают свою кинематографическую карьеру сотрудничеством с Аленом Рене – через год после «Хиросимы» выходит фильм «В прошлом году в Мариенбаде». Объединяет эти две фигуры и близость к «новому роману».

Роб-Грийе, как и Дюрас, в своей романной прозе активно работает с кинематографическими техниками: среди них и пристальное, почти «медицинское» внимание к деталям, нарочито затянутые описания, постоянное слежение за движением взгляда, переливами света и темноты. Постоянное «видение», которое как будто бы навязывается читателю, сопровождается подобным же «слушанием»: в прозе Роб-Грийе не только имитирует кинематографическую визуальность, но и уделяет особое место звукам (шумам, крикам), в результате чего читатель оказывается в любопытной ситуации – посредством текста он сталкивается с «видимым», которое он не видит, и со «слышимым», которое не слышит. Не проще оказывается и задача,

«поставленная» уже перед зрителем фильмов Роб-Грийе (как, например, в фильме «Человек, который лжет»): в кино постепенно выясняется (посредством приема «подмены лиц», при котором одного героя воплощают два актера), что всё, что мы видим, – иллюзия, изображению нельзя доверять, как и глазам – верить.

Прием подмены лиц Роб-Грийе, вероятно, наследует от сюрреалистов (подобный прием использует Л. Бунюэль в «Андалузском псе», где голова подменяется глазом, и, позднее, в фильме «Этот смутный объект желания», где одну и ту же героиню играют две актрисы, внешне очень похожие и различимые только при всматривании). У Дюрас подмены лиц не происходит – зачастую они просто отсутствуют на экране, имея при этом голос, или присутствуют без всякой возможности их идентификации. Вместе с этим, «намек» на подобное двойничество можно заметить в женских образах фильма «Разрушать, говорит она» (одна из героинь заметно старше другой, но они похожи внешне, что позволяет говорить о приеме «проекции»).

Страсть Роб-Грийе к двойникам (как, например, в «Ластиках» и в «Повторении») и намеренному вовлечению читателя в поиск идентичности персонажей («В лабиринте»), последовательно затуманенной и размытой, находит аналогию и в произведениях Дюрас, прежде всего, кинематографических, в которых не только «тела» оказываются отделенными от «голосов», но и имена – от их обладателей.

В кинематографе Роб-Грийе, как и Дюрас, экспериментирует с не характерными для кино свойствами – прежде всего, со временем и модальностью (начиная с совместной с Рене работы «В прошлом году в Мариенбаде»). Его кинематограф известен фантазмами и постоянными лабиринтами снов и фантазмагорий. Специфику отношений между литературой и кино у Роб-Грийе так определяет М. Рыклин: «В случае Роб-Грийе кино

непосредственно вырастает из литературной ткани: только в высшей степени детализованная, бесконечно, до галлюциноза, дескриптивная литература выделяет из себя кино как свое внешнее»<sup>136</sup>. Нарочитая сверхдетализация в литературе, по Рыклину, производит эффект «галлюциноза», который в полной мере достигается и в кинематографе Роб-Грийе – за счет крайне затрудненного различения времени и модуса высказывания, в результате которого зритель (обессилевший от предпринимаемых попыток этого различения) оказывается в измерении вневременном, ирреальном, в своеобразном торжестве иллюзии.

Дюрас, в отличие от Роб-Грийе, вряд ли можно заподозрить в страсти к вызывающе фантазмагорическим образам (как, например, у Роб-Грийе в «Постепенном скольжении в удовольствии»). Ее визуальные решения, на первый взгляд, «реалистичны», «правдоподобны», привычны глазу зрителя, но ирреальное не чуждо и ей – проблема эта, однако, решается у нее, как кажется, другим образом, за счет нарочитого отторжения и речи от изображения, и нарративного «слышимого» от ненарративного «видимого», а также за счет подчеркнуто (неправдоподобно) асубъектного пространства (в поздних фильмах).

Фигуры Роб-Грийе и Дюрас сближает не только эксперимент с формами взаимопроникновения литературы и кино: обоим занимает рефлексия чтения, и потому оба предпринимают попытку исследования/остранения процессов чтения и смотрения, идя, при этом, разными путями.

Говоря о Дюрас, Роб-Грийе отмечал: «у нее повествование распадается на рассказ изображениями и рассказ словами. Для меня это абсолютно невозможно. Когда я задумываю повествование, я точно знаю, будет это роман или фильм»<sup>137</sup>. Но именно Роб-Грийе принадлежит понятие «кинороман», жанра, казалось бы,

---

<sup>136</sup> Рыклин М. Революция на обоях // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М.: Ад Маргинем, 1996. С. 9.

<sup>137</sup> Robbe-Grillet A. Préface à une vie d'écrivain. Paris: Seuil, 2005. P. 197.

заведомо «промежуточного», которое он описывал как «предваряющую фильм письменную работу»<sup>138</sup>, воссоздающую «весь процесс создания фильма» (*l'aventure créatrice*)<sup>139</sup>. Важно не только то, что кинороман, по Роб-Грийе, сводит в одно поле литературное и кинематографическое письмо, но и то, что создание подобного жанра – настойчивое движение в сторону сближения литературного произведения (книги) и фильма, прежде всего, с точки зрения их восприятия. Этот творческий акт как будто заставляет зрителя выйти из кинотеатра и вновь вернуться к книге, но уже – в кино-романической форме. Понятие киноромана было предложено Роб-Грийе в 1960-х годах, когда перечитывание/пересматривание, пауза, возвращение к тому или иному фрагменту были признаками только литературного чтения и не были характерны для кинопросмотра. Дюрас начинает рефлексию этих особенностей чтения позже – уже в начале 1980-х годов, когда появление носителей делает возможным радикальное сближение книги и фильма с точки зрения этих характеристик.

Автором термина «кинороман» Роб-Грийе выступил тем более не случайно, что был вовлечен во множество теоретических дискуссий вокруг «нового романа» и сам активно стремился к теоретизированию (результатом стала серия статей, позже опубликованных в сборнике «За новый роман»<sup>140</sup>). Все это – в отличие от Дюрас, сторонившейся как теоретизации собственных произведений, так и принадлежности к тому или иному направлению. Исключением для нее было, вероятно, только «письмо» – отчетливо теоретическое понятие, о котором она высказывалась, охотно, зачастую противоречиво, но всегда объединяя под его знаком и литературу, и

---

<sup>138</sup> *Ibid.* P. 197.

<sup>139</sup> «Alain Robbe-Grillet et le cinéroman». Interview de Robbe-Grillet avec Jean-Jacques Brochier. // *Italiques*, 8.02.1974. URL : <http://www.ina.fr/video/I00013333>. Дата посещения: 22.01.2017.

<sup>140</sup> Robbe-Grillet A. *Pour un nouveau roman*. Paris: éditions de Minuit, 1963.

кинематограф.

Разделяет Роб-Грийе и Дюрас в их интермедийных движениях и то, что первый не обращался к театру или к фотографии. Зато другие представители «нового романа», такие как Н. Саррот и Р. Пенже, пробовали себя в театре (наряду с Дюрас) и в итоге дали жизнь феномену «театра нового романа»<sup>141</sup>.

Вероятно, из-за общности театральных практик Саррот и Дюрас сближает, прежде всего, эксперимент с диалоговыми формами. Для театра нового романа в целом характерно доминирование диалога, замещающего остальные действия и становящегося основным событием – так, Арно Рыкнер называет пьесы Саррот «лого-драмами»<sup>142</sup>. Как и в некоторых романах Дюрас, в пьесах Саррот наблюдаются клишированные, подчас банальные и предсказуемые диалоги, больше напоминающие фатическую коммуникацию. Как и у Дюрас, для стиля Саррот характерна работа с умолчаниями, пропусками и эллипсисами – об этом свидетельствуют, например, многоточия, обильно представленные в романе «Вы их слышите?». Аудиальному потенциалу письменного слова Саррот тоже, как и Дюрас, уделяет значительное внимание (не случайно в этом контексте и большое количество указаний на звуки в ее текстах). Сближает художественные практики двух писательниц и эксперимент с формами молчания – так, одна из пьес Саррот носит имя «Молчание», в которой среди множества без устали говорящих героев остается только один молчащий, вплоть до конца действия не вступающий в разговор (и только он среди них имеет имя).

С театральным экспериментом Дюрас связывает еще одна фигура – Самюэля Беккета, последовательно экспериментировавшего и в прозе, и в театре, и в кино. Фигуры Беккета и Дюрас чрезвычайно близки – оба переехали в Париж (и вообще во Францию) уже во взрослом возрасте, оба выросли в

---

<sup>141</sup> Rykner A. *Théâtres du Nouveau Roman: Sarraute, Pinget, Duras*. Paris: J. Corti, 1988.

<sup>142</sup> *Ibid.* P. 67.



иноязычной среде (след «другого» языка у Дюрас, конечно, менее отчетлив, чем у Беккета, но тоже оставлен – прежде всего, в индийском цикле, в речи нищей девушки, поющей на неизвестном наречии), широко известно и именование Дюрас «Беккетом в юбке». Их эстетика чувствительна и к молчанию, и к эллипсисам, и к беспредикатным конструкциям; как и Дюрас, Беккет особое внимание уделяет голосам (именно голос – один из героев «Компании»), а вместе с ними – почти магриттовскому разобщению, разъединению, отделению голосов от их обладателей: так, в пьесе «Не я» (1972, экранизированной через год, в 1973, и позже, в 2000) субъектом речи является не человек, а только его часть – рот, как будто находящийся в «вакууме» или «черной дыре» изображения, ведь кроме него – на сцене или на экране – ничего нет. Речь, которая произносится в пьесе, так же подчеркнута фрагментарна, алалически бессвязна; в своем сценическом и кинематографическом воплощении, согласно указаниям автора, настолько стремительна, что почти не распознаваема зрителем и потому воспринимается скорее как речевой «шум». Речь в этой пьесе не включает в себя ни одного законченного предложения (ни синтаксически, ни пунктуационно), а текст романа «Как есть» и вовсе не содержит знаков препинания – подобно тому, что происходит в поздней прозе Дюрас, в которой она больше не использует ни точек, ни запятых, ни заглавных букв, стремясь к тому, что она сама называла «письмом из ненаписанного», «письмом без грамматики».

Беккета и Дюрас объединяет, помимо молчания, почти экспрессионистская тяга к крику («мое творчество – такой же крик»<sup>143</sup>, говорит Беккет), но и у того, и у другой этот крик скорее немой, «неразрешившийся». Не случайно единственный кинофильм, в создании которого принял участие Беккет, был сделан беззвучным, полностью немым.

---

<sup>143</sup> Цит. по: Николаевская А. Самюэль Беккет. История. М., 2016.

Влечение к отторжению тела от речи и Дюрас, и Беккет, вероятно, наследуют от сюрреалистов – с их практиками взаимозаменяемости частей тел (Л. Бунюэль, Р. Магритт, издания романов А. Бретона «Безумная любовь» и «Надя», выполненные с фотографиями). Дюрас и сюрреалистов связывает также неослабевающий интерес к городскому пространству. Подобно героям «Нади» Бретона или «Последних ночей Парижа» Супо, персонажи Дюрас почти всегда не только пребывают в городе, но и идентифицируют себя с ним («Имя тебе Хиросима», «Лаора – это я» и др.).

Но и от Беккета, с точки зрения интермедийного движения, Дюрас отличает интерес к фотографии – и сближает ее в этой точке с другим французским писателем 1960-1980 годов, Жоржем Переком. Фотография в творчестве Перека имеет особое значение: образ фотографии активно используется в романе-автобиографии «W, или Воспоминания детства», в котором герой рассматривает и комментирует фотографии (отца, матери, себя и матери, свои), фотография неизбежно и очевидно является фиксацией воспоминания и потому в литературном тексте становится средством стимуляции памяти и средством репрезентации жизненных событий. В романе «Я помню» образ фотографии не используется напрямую, но может быть выведен из структуры самого текста (роман состоит из 480 пронумерованных отрывков, каждый из которых нередко составляет всего одно предложение и неизменно начинается со словосочетания «Я помню...») – он представляет собой почти каталожное собрание объектов, впечатлений, образов, которые, тем не менее, не организуют подвижного изображения и потому могут быть поняты как фотографические (безусловно, не все – некоторые из образов представляют собой цитаты песен или стихотворений). Интерес Дюрас к фотографии также примечателен, хотя он и не был развит в обширный художественный эксперимент, как это произошло с театром и кино. В 1996 году вместе с Элен

Бамберже она выпускает фотографический альбом «La mer écrite»<sup>144</sup>, состоящий из снимков, сделанных в Трувилле, и комментариев к ним, написанных Дюрас. Неслучайно в заголовке вновь оказывается письмо – как связующая, объединяющая категория для различных интермедийных практик в ее творчестве. Еще один эпизод, связанный с фотографией у Дюрас, описывается Розалиндой Краусс в ее исследовании «Фотографическое: опыт теории расхождений»<sup>145</sup>: в 1983 году Дюрас принимает участие в экспериментальном проекте Аньес Варда, «По минуте на образ», где комментирует (наряду с другими участниками) в течение одной минуты одну фотографию. В результате перед зрителем оказывается «гибрид» - фильм, состоящий из целиком неподвижного изображения на экране и авторского голоса (комментария) за кадром. Наконец, образ фотографии появляется и в ее позднем романе «Любовник» – исследователями он интерпретируется как элемент автобиографического жанра, маркер «документальности» повествования, его верифицируемости, а не только сигнал о воспоминании<sup>146</sup>. Интерес к фотографии у Дюрас сказался и на ее кинематографическом творчестве: уже в «Песне Индии» нередко встречаются статичные, длинные кадры, в которых персонажи как будто замирают, не совершая никаких движений. От фотографий такие образы отличают только образы движения света и дыма. Еще настойчивее фотографические мотивы звучат в поздних фильмах Дюрас – как, например, в «Агате, или бесконечном чтении», в котором камера зачастую фокусируется на море, движение которого едва различимо и уловимо зрителем. Фотографические образы, в данном случае, в отличие от подобных образов у Перека, являются скорее не маркером воспоминания или отсылкой к прошлому, но, наоборот,

---

<sup>144</sup> Duras M. La mer écrite. Paris: Marval, 1996.

<sup>145</sup> Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем, 2015.

<sup>146</sup> Roche, Roger-Yves. Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes. Villeneuve-d'Ascq: Septentrion, 2009.

представляют собой попытку фиксации момента, игру со временем (в кинематографе затрудненной, тогда как литература как медиум представляет обширные возможности для такой игры) – настоящим, которое на несколько минут, в серийной и настойчивой манере, оказывается для зрителя неподвижным, остановленным.

Фигуры Перека и Дюрас связывают не только литературно-фотографические практики: Перек также пробовал себя в кинематографе, хоть и однажды, в качестве сценариста и соавтора фильма по его собственному роману – «Человек, который спит». В фильме отчетливо видно увлечение Перека одновременно литературой и фотографией – он как будто разделен на две части: изображение представляет собой ряд статичных, длинных, часто неподвижных кадров, сочетающихся с видами пустынного города, по которому бредет главный герой, звук же – речь голоса-комментатора, рассказывающего историю. На экране перед зрителем – главный герой, молодой человек, как и в романе; за кадром – голос молодой женщины, это она говорит о нем. История рассказывается, таким образом, за кадром, на уровне звучащей речи – как и в некоторых фильмах Дюрас. В случае с Переким, однако, нельзя говорить о тотальном раздвоении нарратива, отношение между изображением и речью сложнее, чем отчуждение или десинхрония. В результате фильм, в некоторых своих эпизодах в особенности, напоминает «книгу с картинками», т.е. словесный текст и сопутствующие ему иллюстрации – подобно изображению на картине Рене Магритта «Воспроизведение запрещено» (или «Портрет Эдварда Джеймса», 1937), часто находящейся в фокусе камеры. Картина представляет зрителю мужчину, стоящего перед зеркалом, образ которого не отражается в зеркале, а дублирует «вид со спины»; рядом с ним, перед зеркалом, лежит книга. Так же и в фильме – «рядом» с воспроизводимой словесно историей оказываются изображения: иногда противоречащие рассказу, иногда

дублирующие его, но никогда не замещающие. «Тебе нужно научиться молчанию», – говорит женский голос за кадром, но, кажется, молчанию герой Перека и Кейзанна обучен лучше всего: как часто персонажи фильмов Дюрас, он оказывается не только «человеком, который спит», но и «человеком, который молчит», иногда замершим в кадре, иногда почти неподвижным, иногда совершающим долгие, неспешные прогулки по городу. Очевидна параллель с героями Дюрас не только с точки зрения их «молчания» в кадре, но и с точки зрения «освоения» городского пространства, особенно в ее позднем творчестве. У Дюрас, однако, в городе уже не останется никого – даже молчащих людей, единственным одновременно и действующим, и наблюдающим окажется зритель.

Творческий поиск Дюрас развивался и в контексте кино - французской «новой волны». С Годаром, одним из самых ярких представителей этого движения, ее связывали личное знакомство и сотрудничество. Его она назвала «сильнейшим катализатором мирового кино»<sup>147</sup>. Хотя взгляды на кинематограф у них во многом расходились, о чем свидетельствуют опубликованные диалоги режиссера и писательницы, Годар был для Дюрас, безусловно, предметом неослабевающего интереса и, возможно, одним из главных ориентиров в кино. Годара и Дюрас сближало, по крайней мере, несколько положений: это отношение к необходимости репрезентации в кинематографе, движение в сторону отказа от нее, интерес к слову как движущей силе аудио-визуального образа и, наконец, взаимоотношение литературы и кинематографа – проблемы, которую каждый из них решал по-своему.

Фильмы Годара 1950-1960-х годов наполнены, даже наводнены литературными цитатами – настолько, что может возникнуть ощущение, как будто герои говорят ими (см., например, «На последнем дыхании», «Уик-энд»,

---

<sup>147</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: Éd. de l'Étoile, 1996. P. 54.

«Жить своей жизнью» и др.); в фильме также активно присутствует интертекст в виде изображений книг, журналов, названий, отсылающих к тому или иному литературному контексту. В этом Годар сходится и с другими представителями «новой волны» (как, например, с Ф. Трюффо), активно включающими в свои фильмы отсылки к литературным произведениям, тем самым впуская в кино литературу и устанавливая диалог с ней. Не только это, однако, связывает фильмы Годара с литературой. С точки зрения модели повествования, как отмечает В. Виноградов, «Годар приближается к литературным поискам своего времени прежде всего в построении нелинейной структуры текста»<sup>148</sup>. Кроме того, активное цитирование является у Годара, по Виноградову, «структурообразующим приемом авторского дискурса», за счет которого на первый план выходит автор, а фильм становится «полем авторского высказывания»<sup>149</sup>. В стратегии приближения кинематографического произведения к литературному с точки зрения положения в нем автора Годар и Дюрас явно сходятся – Дюрас тоже, как и Годар, варьирует формы присутствия автора. Но у Годара словесное существует также и как часть визуального образа (показательным, в этом случае, является активное использование Годаром слов как изображений, заполняющих весь экран и подвергающихся «деконструкции», как например «faux-to-graphie» в «Уик-энде», вместо «photographie»). И в этой точке, как кажется, их взгляды вступают в противоречие.

Наконец, еще одной фигурой художественного ландшафта второй половины XX века, имеющей важное контекстуальное значение для эксперимента Дюрас, является французский интеллектуал, писатель, режиссер и политический активист Ги Дебор. Прямых упоминаний его фигуры в интервью и эссе Дюрас, насколько нам известно, не встречается; немногочисленны пока и

---

<sup>148</sup> Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М., 2013. С. 21.

<sup>149</sup> *Ibid.* С. 33.

исследования, посвященные сопоставлению их творческих поисков<sup>150</sup>, однако даже при дистантном, недетальном рассмотрении можно отметить несколько точек схождения их художественных практик и интермедийных поисков: как и Дюрас, Дебор не только интересовался политикой, но и действовал в политическом поле; его художественные тексты также во многом являются реакцией на политические события, попыткой художественной переработки политического опыта и артистического отклика на него; как и для Дюрас, для Дебора объектом особого интереса является город, именно с ним он связывает многие свои акции и практики, в т.ч. дрейф; как и Дюрас, Дебор во многом радикален – в неприятии урбанизма, общественных изменений и, как следствие, в решительной изоляции от общества<sup>151</sup>. Радикализм Дюрас имеет, однако, скорее художественное выражение – но и в этом с Дебором они сходятся. В кинематографе Дебор активно использует прием «пустых», черного и белого, кадров (визуально напоминающих письмо, т.е. чередование черного и белого), во время показа которых, вместе с отсутствием визуальной картинки, иногда отсутствовала и речь. Белый экран в фильме — своеобразная форма визуального молчания, разрушение четвертой стены в кино, проблематизация оппозиции между выговариванием и молчанием. Дебор так объясняет функцию «белого» и «черного» в своих фильмах: «Я начал работу с фильма без изображений в полнометражном фильме «Вопли в честь де Сада» в 1952. Белый экран со словами, черный – с молчанием, которое увеличивалось: последний эпизод длился 24 минуты. Специфические условия кино позволяли разрушить ситуацию с помощью «молчащей пустоты»»<sup>152</sup>.

В «Обществе спектакля» (1967) Дебор создавал образы потребления, сводящие реальность к симулякрам; белый экран в своих фильмах он

---

<sup>150</sup> Loi E. Une dette: Deleuze, Debord, Duras. Seuil, 2007.

<sup>151</sup> Мерифилд Э. Ги Дебор. М.: Ад Маргинем, 2015.

<sup>152</sup> Debord G. Attestations // Debord. G. Œuvres. Paris : Gallimard, 2006. P. 1841.

противопоставлял потреблению (в том числе – потреблению текста, кинотекста). Для Дюрас черный экран стал своеобразной формой визуального молчания, отказа от визуальной репрезентации, выдвижения звучащего слова и словесной репрезентации на первый план, формой сопротивления – и забвению, и невыговариваемости, и формой, одной из нескольких, «литературизации» кино.

Молчание как художественная техника использовалась в кино не только в форме «черных» кадров – уже после изобретения звука, когда молчание и тишина стали средством выразительности наряду с произносимой речью. Важной для Дюрас фигурой был режиссер Жак Тати (об этом она писала в сборнике «Зеленые глаза»<sup>153</sup>). Именно в его фильме «Время развлечений» почти отсутствуют диалоги, и все действия героев не сопровождаются речью. Этот фильм мог привлечь внимание Дюрас еще по одной причине: в нем основным объектом наблюдения, рассматривания и изображения оказывается город – не молчащий, в отличие от персонажей, а, наоборот, наполненный звуками и шумами; именно их предлагается «считывать» зрителю взамен речи героев. К подобному приему прибегнет и Дюрас в одной из поздних короткометражных работ «Отпечатки рук», в которой значимым станет отсутствие речи: такое молчание, возникающее как длительная пауза между репликами автора за кадром, имеет цель, по словам самой писательницы, передать слово, дать голос изображенным на экране горожанам, обитателям ночного Парижа, аутсайдерам<sup>154</sup>. Молчание в радикальной форме использовалось и в фильме Ф. Гарреля «Внутренняя рана», в нем персонажи не произносят ни одного слова, единственными звуками являются их редкие крики. Ее взгляды на кинематограф как на медиум с точки зрения необходимости подрыва его внутренних законов в этом ближе таким кинематографистам, как Ж. Эсташ, М. Пиала и М. Ханун: это

---

<sup>153</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: Éd. de l'Étoile, 1996, P. 53.

<sup>154</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris: Éd. de l'Étoile, 1996, P. 1\_.



режиссеры-экспериментаторы, пытавшиеся, посредством нарушения внутренних принципов строения кинематографа, радикально изменить его. Так, Эсташ снял картину «Фотографии Аликс», в которой не происходит ничего, кроме как разглядывания двумя собеседниками фотографий, а Ханун в фильме «Осень» делает его полностью аудиальным, заявляя, что фильм создается голосом<sup>155</sup>.

Визуальное молчание в форме черного кадра станет финальной точкой в литературно-кинематографическом эксперименте Дюрас: ее короткометражный фильм «Человек с Атлантики» (1982), ныне утраченный, почти полностью состоит из дпящегося «черного кадра», сопровождающегося речью автора за кадром. Разрыв с изображением и уход кинематографа Дюрас в сторону «звучащего слова» совершил в ее эксперименте то, что в диалогах с Годаром она назвала «пропитыванием изображения текстом»<sup>156</sup>, окончательно превратив ее кинематограф в пространство литературы, кинозал – в комнату для чтения. Эта парадоксальная метаморфоза и является центральным предметом исследования в данной диссертации.

Интермедийный поиск Дюрас и интермедийное движение в ее творчестве, конечно, не ограничивается литературой и кинематографом, - оно охватывает большее количество областей, в которых находила выражение ее концепция «письма». В данной работе сознательно не обсуждаются подробно, хотя и учитываются, практики Дюрас в театре, на радио, в фотографии и на телевидении, что представляется нам безусловно обширной и потому заслуживающей отдельного исследования области.

---

<sup>155</sup> См.: Dunoyer A. Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet // *Théâtres au cinéma*, №13, 2002. P. 47.

<sup>156</sup> Duras M. Godard J.-L. *Dialogues*. Paris, 2014. P. 32.

### Глава III. «Синематизация» романов и «литературизация» фильмов: творчество М. Дюрас в 1955-1976 годы

#### 1. Повествовательные стратегии

Процесс постепенной «синематизации» прозы у Дюрас начинается в романах «индийского цикла». В «индийский цикл» Маргерит Дюрас входят как романские, так и театральные, и кинематографические работы: романы «Вице-консул», «Восхищение Лол-Валери Штайн», «Любовь»; пьеса «Песня Индии» и фильмы «Женщина с Ганга», «Песня Индии» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте». Все эти произведения объединены общей сюжетной канвой и общими персонажами (Анн-Мари Стреттер, Лол-Валери Штайн, Майкл Ричардсон, нищая девушка с Ганга)<sup>157</sup>.

Роман «Восхищение Лол-Валери Штайн» (1964) рассказывает о юной героине Лол-Валери, жизнь которой показана глазами ее последнего возлюбленного, Жака Холда. О ней он знает немного и предлагает читателю свои отрывочные воспоминания: он знает, что Лол-Валери с детства была дружна с Татьяной Карл, была помолвлена с Майклом Ричардсоном, но помолвка расстроилась во время бала в местечке С. Тала, на котором Майкл Ричардсон встретил немолодую жену французского посла в Индии Анн-Мари Стреттер и, поддавшись влечению, уехал за ней в Индию. Через десять лет Лол-Валери Штайн, уже замужняя женщина с тремя детьми, возвращается в места своих постоянных воспоминаний, туда, где произошел роковой для нее бал и расставание с Майклом Ричардсоном. В С. Тала она встречает Татьяну Карл и знакомится с ее возлюбленным, Жаком Холдом, от лица которого и ведется

---

<sup>157</sup> Индийские мотивы, являющиеся автобиографическими для Дюрас, появляются уже в раннем романе «Плотина против тихого океана» и в более позднем, давшем ей мировую известность романе «Любовник», эти тексты, как правило, не включаются в цикл, так как не воспроизводят общий для цикла сюжет и персонажей.

повествование в романе.

Роман «Вице-консул» (1966), вышедший через два года после «Восхищения Лол-Валери Штайн», продолжает историю уже другой героини, появлявшейся в предыдущем романе лишь эпизодически, – жены французского посла в Индии Анн-Мари Стреттер. Повествование начинается с указания на рассказчика, Питера Моргана, писателя, который был свидетелем событий. Первая сюжетная линия романа рассказывает о нищей девушке с Ганга, выгнанной матерью из дома из-за ее еще не родившегося ребенка. Она бредет вдоль реки, то пытаясь найти путь, то, наоборот, пытаясь заблудиться, находясь в отчаянии и доводя себя до безумия. Во второй сюжетной линии читатель видит посольский дом в Индии и знакомится с ее обитателями – женой посла Анн-Мари Стреттер и кругом ее возлюбленных, среди которых и вице-консул. Сцены в посольстве, однако, не составляют никакого связного нарратива, действия героев – скорее бездействие; они погружены в случайные разговоры и как будто находятся в ожидании одного – приема у посла, где все они встретятся. Большую часть текста в «посольской» части занимает именно прием в посольстве, состоящий из бесконечных бесед, в центре которых – Анн-Мари Стреттер. С рассветом заканчивается прием и с ним повествование – в финале читатель узнает, что вице-консул просит перевести его в другую страну.

На «Вице-консуле» индийский цикл как будто останавливается на несколько лет: после выхода этого романа, а за ним – «Английской мяты» Дюрас предпочитает романному письму кинематографическое и работает над своим первым фильмом. Только через несколько лет, за два года до выхода на экраны «Женщины с Ганга», в свет выйдет роман «Любовь» (1972), в котором центральной фигурой окажется Майкл Ричардсон, возвращающийся в места воспоминаний (С. Тала) спустя несколько лет после смерти Анн-Мари Стреттер и Лол-Валери Штайн.

Переплетению сюжетов, мотивов и образов в «Индийском цикле» Дюрас посвящено множество исследований<sup>158</sup>. В данной работе нас интересует «перестановка» приемов, литературных и кинематографических, повествования, на которую Дюрас идет, по-видимому, сознательно, и особенно – тот эффект «литературности», которым ее фильмы интригуют как зрителей, так и исследователей. Он достигается, в целом, за счет конфронтации звукового (словесного, речевого) и визуального, возникающей и воздействующей на зрителя последовательно, на разных уровнях. Столкновение звука и картинки – один из ключевых элементов художественного эксперимента Дюрас, исследующей и границы слова в кинематографе, и границы самого кинематографа, и способность выстраивать разные стратегии коммуникации со зрителем. Становясь автономным, словесный ряд перестает дополнять визуальный и аккомпанировать ему; теперь он рассказывает собственную историю, не находящую какой-либо корреляции с изображением.

Контрапункт аудиального и визуального в творчестве Дюрас активно исследовался в гуманитаристике<sup>159</sup>, но, насколько нам известно, недостаточно изучен в связи с проблематикой «литературности» ее кино. Между тем, с нашей точки зрения, именно разделение звукового и визуального обеспечивает «литературизацию» кино у Дюрас как стратегию, осуществляемую встречно и дополнительно «синематизации» ее прозы.

Исходя из того, что «повествовательный текст слагается из двух текстов,

---

<sup>158</sup> См., например: Chalonge F. Espace et récit de fiction: le cycle indien de Marguerite Duras. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2005, Lectures de Duras; Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song, publié sous la direction de Bruno Blanckeman. Presses Universitaires de Rennes, collection «Didact Français», 2005, Borgomano M. «India Song» Marguerite Duras. Limonest, 1990.

<sup>159</sup> **Jutel T.** Marguerite Duras et le cinéma de la modernité : tout ce qu'il n'y a pas dans India Song // French review 66, № 4, March 1993 ; **Ropars-Wuilleumier M.-C., Smith K.** The Disembodied Voice: India Song// Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound (1980) ; **Liang D.** Marguerite Duras's Aural World: A Study of the Mise en son of India Song// In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema. Rosanna Maule, Julie Beaulieu. Peter Lang, 2009 ; **Rantanen T.** Gazing me, gazing you: Narrativity, visibility and the questions of power and desire in Marguerite Duras' Le Ravissement de Lol V. Stein and India Song// Hortus Semioticus, №3, 2008.

текста нарратора и текста персонажей»<sup>160</sup>, мы на избранном нами материале рассматриваем последовательно – сначала второй, затем первый. Текст персонажей, в данном случае, включает персонажи-«голоса» и персонажи-«призраки», текст нарратора рассматривается нами с точки зрения удвоения нарратива и ненадежности повествователя.

---

<sup>160</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 188.

## 1.1. Текст персонажа

### а. Персонажи-«голоса»: голоса без тел

В данном параграфе объектом нашего рассмотрения станут персонажи-«голоса» как кинематографическая и литературная техника в романах и кинофильмах «индийского цикла», их функции и эффекты, производимые их присутствием.

В романе «Вице-консул» техника «голосов» представлена в сюжетной линии, посвященной нищей девушке с Ганга. События разворачиваются вокруг ее долгого, одинокого пути, в процессе которого она ведет внутренний монолог, создает внутренний диалог с воображаемыми героями и воспроизводит воспоминание. Перед читателем оказывается повествование, в котором сочетаются несобственно-прямая речь, имитация диалога и элементы воспоминания. При помощи этих приемов в повествование включается речь других персонажей и создается эффект «голосов», присутствующих вокруг героини и «говорящих» с ней на протяжении всего ее долгого пути вдоль Ганга. Техника голосов, в таком случае, производит двойной кинематографический эффект – во-первых, это эффект «индивидуальности» голоса, воспроизведение которого позволяет кинематографический медиум, и, во-вторых, это эффект многоканальности повествования, его раздвоения на «визуальную» и «аудиальную» составляющую.

Среди персонажей, голоса которых появляются в воображаемом диалоге героини, – ее мать, отец, бывший возлюбленный, их голоса относятся к воспоминанию, воспроизводимому во внутреннем монологе героини: «Я упорная, думает она, и идет, идет, уже отчаявшись: я еще слишком мала, я вернусь назад. Если вернешься, сказала ей мать, отравлю, так и знай, подсыплю тебе яду

в рис»<sup>161</sup>.

Эффект воспоминания и воображаемого диалога поддерживается и несвязностью воспроизводимой речи, ее дискретностью, прерывистостью, которые, вместе с этим, создают эффект присутствия, «спонтанности» речи: «Во сне на нее смотрит мать с палкой в руке: завтра на рассвете уходи прочь, старшая, уходи, брюхатая дочь, ты так и состаришься без мужа, а мой долг вырастить тех, что выжили, когда-нибудь и они покинут нас... уходи подальше... и ни в коем случае не возвращайся назад... никогда... уходи далеко-далеко, так далеко, чтобы я даже представить себе не могла, где ты находишься... поклонись матери в ноги и уходи»<sup>162</sup>.

Эффект голосов в воспроизведении речи отца и матери производится за счет столкновения этой речи с действиями самой героини, с «реальным» миром, который ее окружает в пути: «Отец сказал ей: помнится, есть у нас родственник в Долине Птиц, детей у него не так много, может, он возьмет тебя в прислуги. Она еще не спрашивает, в какой это стороне. Все дни идет дождь»<sup>163</sup>.

Резкий переход от воспоминания к происходящему сейчас тоже производит кинематографический эффект, подобно сцеплению кадров и монтажу: «Отец однажды сказал, что, если идти вдоль озера Тонлесап, то никогда не заблудишься, что рано или поздно придешь и найдешь все, что омывает оно на своих берегах, это озеро – пресный океан, сказал он, и дети в здешних краях выживают только благодаря богатым рыбой водам озера Тонлесап. Она идет»<sup>164</sup>.

Повествование как будто распадается на «реально» происходящее с героиней и вспышки воспоминаний. Эффект воображаемого диалога

---

<sup>161</sup> Дюрас М. Вице-консул. Пер. с фр. Н. Хотинская. М., 2011. С. 8.

<sup>162</sup> *Ibid.* С. 8.

<sup>163</sup> *Ibid.* С. 8-9.

<sup>164</sup> *Ibid.* С. 9.

поддерживается и несвязностью воспроизводимой речи, ее дискретностью, которые создают эффект «спонтанности». Резкие переходы от воспоминания к фиксации происходящего «сейчас» (с детальным описанием пространства) тоже производят кинематографический эффект – подобно сцеплению кадров и монтажу.

Собственно путь, который проходит героиня, представлен в тексте не географическими объектами, а «голосами», которые она встречает. Кинематографичность техники голосов поддерживается и детальным описанием пространства, в котором героиня находится, активизирующим кинематографический принцип репрезентации – «сверхконкретность»: «Но однажды какой-то старик ей отвечает. Долина Птиц? Иди по течению Меконга, кажется, это там. А Меконг, где он? Иди вниз по реке Стынг-Поусат к озеру Тонлесап, а как дойдешь до озера Тонлесап, иди дальше вниз, не заблудишься; вода всегда и повсюду течет к морю, а Долина Водяных Птиц – она у моря. Что ж, вам лучше знать, а если пойти вверх по реке Стынг-Поусат? Тогда, наверно, придешь к горам, через которые не перебраться. Но что за этими горами? Слышал я, что там Сиамский залив. На твоём месте, дитя, я пошел бы на юг, в тех краях, говорят, Бог добрее»<sup>165</sup>.

Использование несобственно-прямой речи для создания эффекта голосов контрастирует с редким появлением прямой речи в этой линии повествования: почти весь путь героини вдоль Ганга сопровождается только ее «воображаемыми» диалогами. Прямая речь появляется лишь однажды:

От сердца отлегло, он не из-за рыбы заговорил с ней, он не заметил.

– Баттамбанг.

Три слога звучат с одинаковой силой, без тонального ударения, три удара в маленький тугой барабан. Бааттамамббананг. Мужчина говорит, что слышал о нем. А она – бежать.

---

<sup>165</sup> *Ibid.* С. 13.



Баттамбанг. Больше ей нечего добавить<sup>166</sup>.

«Голоса» (матери, отца, бывшего возлюбленного, случайно увиденных во время пути людей), сопровождающие героиню на всем пути от Камбоджи до Калькутты, создают эффект соприсутствия всех этих воображаемых персонажей в точке и моменте повествования – кинематографический эффект, а также эффект нарастающей ирреальности («реальность» представлена только одним словом – Баттамбанг). «Голоса», таким образом, в этой сюжетной линии усиливают эффект ирреальности речи этих персонажей и эффект раздвоения, которое переживает главная героиня.

Эффект «ирреальности» не сохраняется во второй сюжетной линии романа, связанной с происходящим в посольстве и построенной вокруг героини-жены посла Анн-Мари Стреттер. В этой части романа активно используется прямая речь героев, создавая эффект «реальности» и присутствия. «Голоса» же только аккомпанируют этой речи, не создавая зазора между реальным и ирреальным, не производя эффекта раздвоения, как это было в сюжетной линии с нищей девушкой. В сценах в посольстве «голоса» вводятся при помощи настойчиво повторяющегося мотива «вокруг шепчутся»:

Вокруг шепчутся: вы видели? Она пригласила вице-консула из Лахора.

Вокруг шепчутся: в последнюю минуту она пригласила вице-консула из Лахора.

Вокруг шепчутся: вон тот брюнет у бара. Зачем она его пригласила?

Вокруг шепчутся, спрашивают: а что он, собственно, сделал? Я так и не знаю.

Вокруг шепчутся: какой он худой, вице-консул, был худым и теперь такой же, смотрится юношей, но лицо...

Вокруг шепчутся: так, значит, это в Лаосе, во французском Индокитае он ее откопал?

Вокруг шепчутся: в Калькутте до сих пор не знают, тонула она в пучине стыда или боли там, в Саваннакхете, когда он нашел ее.

---

<sup>166</sup> *Ibid.* С. 18.

Вокруг шепчутся: он разговаривает вечерами с директором клуба, и только один этот человек хоть немного общается с ним.

Вокруг шепчутся: вы видели, он смеялся с этим...

Вокруг шепчутся: это в первый раз, понравится ли он ей?

Вокруг шепчутся: смотрите, вице-консул танцует, а она-то, она, бедняжка, не могла отказать...

Вокруг шепчутся: все началось, наверное, с Лахора.<sup>167</sup>

Во второй части романа этот мотив повторяется более тридцати раз, создавая эффект сплетни, ненадежного повествования, анонимных, неизвестных говорящих. В отличие от сюжетной линии с нищей девушкой, говорящие не известны читателю, их голоса скорее создают «звуковой» фон, производят эффект шума по сравнению с прямой речью других героев.

Ключевым различием между «голосами» в первой и во второй сюжетной линии становится, таким образом, создание эффекта раздвоения, ирреальности и попытки соединения событий прошлого, настоящего, а также воображаемых событий во внутреннем монологе героини.

«Голоса», появляющиеся в прозе Дюрас и производящие ярко кинематографический эффект, будут использованы и в фильмах «индийского цикла» – «Женщина с Ганга» (1974) и «Песня Индии» (1975), – в которых, за счет противопоставления аудиального визуальному, создают, напротив, эффект литературный. Персонажи, речь которых доступна зрителю, но внешний облик которых скрыт, функционируют, фактически, по законам литературного текста (где читатель может представлять, воображать, додумывать персонажей на основе отдельных деталей их облика). Персонажи-«голоса» нами понимаются как персонажи, не представленные на визуальном уровне, но присутствующие на звуковом, закадровом, являющиеся носителями речи, участниками событий или нарраторами, но не появляющиеся на экране<sup>168</sup>. В данном случае эффект

<sup>167</sup> *Ibid.* С. 83, 83, 83, 84, 87, 88, 88, 88-89, 91, 95, 100, 103.

<sup>168</sup> Впервые такой тип персонажа зритель встречает уже в первой режиссерской работе Дюрас – «Разрушать»,

присутствия (голоса) в сочетании с эффектом отсутствия (лица, фигуры) создает еще более остро ощущаемое переживание зазора, разрыва, купюры (чем то, что принимается привычно как условность литературного чтения).

Фильм «Женщина с Ганга», соединяя несколько романов, воспроизводит сюжет романа «Любовь», написанного вслед за «Вице-консулом» и «Восхищением Лол-Валери Штайн». В отличие от этих двух романов, рассказчик в нем отсутствует, как и анонимные голоса, появляющиеся в фильме. Название фильма после просмотра первых эпизодов кажется обманчивым, так же, как и название романа «Вице-консул». Название романа задает своеобразную установку читателю на «ожидание» главного героя. Но первая, и основная, часть романа рассказывает о безымянной нищей девушке, бредущей вдоль Ганга. Вице-консул же появляется только во второй части текста, и его роль можно назвать скорее эпизодической, он почти не участвует в развитии сюжета и событийности в романе. В «Женщине с Ганга» наблюдается похожий прием. Несмотря на указание на главную героиню в названии, в первых эпизодах фильма мы видим неизвестного мужчину, приезжающего в город, идущего в отель, молча и неспешно следующего по пляжу вдоль моря. Камера как будто следит за ним, преследует его, фиксируя каждый шаг его возвращения в город, когда-то покинутый. Взгляды остальных персонажей, которых мы видим у отеля, как и взгляд камеры, тоже прикованы к неизвестному путнику. Имеет место тот же эффект обмана зрительско-читательского ожидания, что и в романе. Этот прием не только вовлекает читателя в поиск, ожидание главного героя, заданного в названии, но и сталкивает ожидания с реальностью текста, создавая ощущение напряженности, определенного дискомфорта.

---

говорит она» (1969), в этом фильме персонаж-«голос» появляется лишь однажды и является собеседником автора за кадром. Впоследствии персонажи, не существующие в пространстве фильма визуально, но являющиеся носителями речи, станут основным приемом в организации структуры кинотекста (в поздних фильмах, начиная с диптиха «Аврелия Штайнер»).

О герое, приезжающем в город, мы узнаем только из слов за кадром – это анонимные голоса, впервые появляющиеся в кино Дюрас именно в этом фильме. Они никак себя не представляют, не называют, не обозначают, но представляют героя рассказом о возможных причинах его приезда, описанием его действий и упоминания его прошлой истории.

Персонажи-«голоса» становятся основными нарраторами в фильме и основными носителями речи. Другие персонажи – Майкл Ричардсон и неизвестные, которых зритель постоянно наблюдает у ограды отеля и на пляже, – почти не участвуют в «словесном» действии, почти не говорят, хотя и произносят несколько реплик. Таким образом, и сюжетная, и диалоговая событийность приходится в большей степени на закадровый голос, на звуковую часть фильма, принадлежит слову и высказывается им.

Зависимым от звучащего слова оказывается не только сюжет в фильме – узнавание зрителем персонажей, которых он видит на экране, тоже происходит посредством голосов за кадром. Голоса оказываются посредниками между зрителем и изображенными на экране героями, лишенными слова и возможности что-либо сказать о себе. И история Майкла Ричардсона, и причины его возвращения, и события, случившиеся с Лол-Валери Штайн и Анн-Мари Стреттер до приезда героя в город, рассказываются за кадром неизвестными зрителю голосами в диалоге. Диалог голосов, постоянно переспрашивающих друг друга подробности из истории героев, сомневающих, неуверенных, больше напоминает попытку воспоминания, усиленную попытку воссоздать события, свидетелями которых они, вероятно, не были, но о которых слышали или откуда-то узнали. Впрочем, с таким же успехом иные из голосов могут опознаваться как, предположительно, внутренние голоса героев, наблюдаемых на экране или уже не существующих, как Лол-Валери Штайн или Анн-Мари Стреттер. Такая структура представления главных героев создает у зрителя поле

неуверенности и сомнения в точности и правдивости рассказа. Акцент ставится явно не на истории Майкла Ричардсона, не на причинах его появления в городе спустя много лет, а на самом процессе воспоминания, «агентами» которого и выступают «голоса».

В литературном тексте (в романе «Любовь») персонажи-«голоса» отсутствуют, а повествование ведется с точки зрения имплицитного автора. В сценарии «Песне Индии», однако, такие персонажи появляются, но и в таком случае они не оказываются в позиции конфронтации к любым другим персонажам. В сценарном тексте и «голоса», и названные герои как будто находятся «на равных» – читатель узнает их посредством словесного текста и не имеет возможности их увидеть; в пространстве фильма появление «невидимых» персонажей вызывает закономерное ожидание и предположение увидеть этих героев на экране, поэтому их присутствие и существование только на звуковом уровне рождает эффект значимого, ощущаемого зрителем отсутствия на уровне визуальном. Пространство в кадре оказывается пространством видимого, тогда как пространство за кадром – невидимого, но основные события переносятся именно в зону «невидимого», отсутствующего на экране, недостижимого. Создавая литературное пространство в фильме собственной визуальной невоплощенностью и непредставленностью, персонажи-«голоса» перестают восприниматься так же, как те, которые находятся в кадре. Своим существованием исключительно в звуке персонажи-«голоса» рождают эффект отсутствия и пустоты, «ирреальности», сходный с тем, что мы наблюдали в романах, но, кажется, усиленный за счет обманутых ожиданий зрителя – того странного ощущения, которое производят фантомные источники речи, не поддержанные визуальными образами на экране. Анонимность и неопознаваемость голосов только усиливают эффект ирреальности происходящего, не возникающий в аналогичной ситуации в

литературном тексте. Именно столкновение с необходимостью репрезентации героя на экране позволяет превратить персонажа в голос, принадлежащий, возможно, реальному герою или являющийся фантомом.

В «Женщине с Ганга» голоса играют, помимо нарративной, рассказывающей, роль памяти, говорящего воспоминания, или его попытки. Они представляют собой усилие по воспоминанию, воссозданию прошлого, как выстраивания мозаики или пазла, происходящего («сложенного») в диалоге – внутреннем или реальном. Зритель оказывается в ситуации, когда, подобно читателю, не может видеть персонажей, но может узнать их слова. Тем самым создается литературный образ персонажей, который, сталкиваясь с сопротивлением кинематографического медиума, создает эффект значимого отсутствия, пустоты и ирреальности.

Литературная, словесная партия в фильме посредством голосов становится ведущей. Как и в «Вице-консуле», заданная история в названии «Женщины с Ганга» появляется в фильме только эпизодически и ближе к концу: большая часть фильма отсылает зрителя к истории Лол-Валери Штайн и Майкла Ричардсона. Только к 60 минуте фильма мы слышим упоминание о женщине с Ганга, которая бредет вдоль берега в попытке вырваться, уйти, сбежать. На экране этот образ представлен одной из героинь-призраков, которых мы встречали у ограды отеля. Эта героиня напоминает Лол Штайн, но на фоне рассказа о девушке с Ганга превращается в нее, меняет облик. Текст за кадром как будто управляет происходящим на экране, не дополняя его, а придавая ему сюжетную форму. В пространстве одного фильма одна и та же героиня становится и Лол-Валери, и женщиной с Ганга, соединяя в своем образе два сюжета, две книги и две истории. Можно говорить о «перетекании» одного персонажа в другой, об их соединении в одном визуальном облике, слиянии, которое происходит и задается благодаря словесному тексту. Именно с этой

точки зрения литературный текст в фильме как будто управляет визуальным, не позволяя ему быть автономным, самостоятельным, ставя его в зависимость от словесного текста и подчиняя его себе.

В фильме «Песня Индии» функции персонажей-голосов умножаются, дифференцируются. В итоге представлено три типа голосов: голоса памяти, т.е. анонимные голоса-нарраторы в начале фильма, голоса гостей во время приема в посольстве и голоса авторов фильма в последних сценах. Статус первых не ясен (кто говорит? в каких отношениях с участниками событий состоят рассказчики? являлись ли они свидетелями/участниками произошедшего? и т. д.), вторые отличаются несколько большей определенностью. Зритель не знает, как зовут этих персонажей и как они выглядят, но их речь за кадром строится так, как будто они присутствуют в данный момент на приеме в посольстве, рядом с героями, которых мы видим на экране. Диалоги героев разворачиваются параллельно, но решены они вызывающе странно: например, мы видим героев в кадре танцующих вдвоем, они молчат; в следующем кадре мы слышим предположительно их диалог, но сами они исчезают из кадра (или камера меняет положение). В отличие от фильма «Женщина с Ганга», в литературной основе которого не присутствовали нарраторы-голоса, в тексте «Песни Индии» мы видим их обозначение, причем они строго между собой разграничены: голоса, открывающие фильм своим рассказом, – голоса памяти, которые Бланшо назвал «памятью забвения»; голоса гостей во время приема в посольстве – «голос 1 (скрытый)», «голос 2 (скрытый)», «потерянные голоса»; и голоса, возникающие в конце фильма, «голоса авторов»<sup>169</sup>. Вопрос «кто говорит», таким образом, преследует зрителя с начала фильма и с особой силой настигает его в основной части – в сценах приема. Ответ, который следует из логики текста, по беккетовской формуле – «какая разница, кто говорит» (*quelqu'un a dit: qu'importe*

---

<sup>169</sup> Bernheim N.-L. Marguerite Duras tourne un film. Paris, Albatros, 1981. P. 122.

*qui parle*).

Фильм «Песня Индии» дает образец техники, которую Мишель Шион определил как «открепленность голоса от персонажа»<sup>170</sup>. Голоса существуют отдельно от тел, видимых, даже если не существующих (в начале фильма мы узнаем, что главная героиня – Анн-Мари Стреттер – покончила с собой до начала изображаемых событий). Голоса как будто не принадлежат героям, существуют в другой «истории», отдельной от визуального нарратива. Такая конструкция усиливает эффект фрагментарности и ирреальности как основного модуса происходящего. В фильме Дюрас зритель вынужден не только «слушать» голоса, но также, по выражению Вильяма ван Верта, «смотреть» на голоса<sup>171</sup>, смотреть на невидимое. Возникает необходимость воображать, представлять внешний облик персонажей, как при чтении литературного текста. Такая необходимость дополняется еще эффектом, специфическим для кино, – эффектом «ожидания» персонажа, чье присутствие на экране мы предполагаем заведомо, поэтому, в случае, если он не появляется, чувствуем себя обманутыми, переживаем дискомфорт, диссонанс между видимым и слышим.

Ключевое отличие функционирования персонажей-«голосов» в литературном тексте от их функционирования в кинематографическом, таким образом, заключается не только в «зазоре», возникающем между звуком и изображением, не только в устранении субъекта с экрана, но и в создании эффекта напряженного ожидания, в котором пребывает зритель, ожидания, подобного нарративному ожиданию, о котором речь пойдет в следующей главе. В ситуации с голосами такое ожидание вызвано именно принципами функционирования фильма, в отличие от литературного текста. В фильме персонажи (их визуальный облик) могут появиться на экране и, как правило,

---

<sup>170</sup> Chion M. *The Voice in Cinema*. NY: Columbia University Press, 1999. P. 130.

<sup>171</sup> Van Wert W.F. *The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room* // *Film Quarterly* 33 (1). University of California Press, 1979. P. 26.



должны, но в случае с Дюрас не появляются: «В фильме зона акуметра представляется колеблющейся (изменчивой), постоянно подвергнутой пересмотру посредством того, что мы можем видеть. Принцип кино таков, что в любой момент эти лица или тела могут появиться [на экране], тем самым лишив голос функции акуметра»<sup>172</sup>.

Мишель Шион рассматривал функцию голоса в фильмах Дюрас в рамках своей теории акуметра. Акуметр (*acousmètre*), по Шиону, это голос-персонаж, характерный для кино, который обнаруживает возможность быть слышимым, но невидимым<sup>173</sup>. Можно представить себе, как минимум, два случая акуметра: голос персонажа, которого мы видели, но не видим сейчас, и голос персонажа, которого мы никогда не видели. В первом случае процесс представления внешнего облика персонажа предопределен нашим визуальным воспоминанием, во втором – совпадает с тем, что происходит при чтении литературного текста. В «Песне Индии» представлены оба этих случая: «голоса»-нарраторы остаются для нас тотально невидимыми, голоса главных героев, звучащие в их отсутствие, допускают реконструкцию их внешнего облика. В следующем за «Песней Индии» фильме Дюрас – «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» – сопротивление персонажей визуальной репрезентации достигает высшей точки в том смысле, что их не видно вообще, изображение заполняется лишь пространственными объектами – полуразрушенными зданиями, запустевшими интерьерами, покинутым пейзажем и ландшафтом. Мишель Шион называл Дюрас в числе режиссеров, создающих кино, «одержимое голосом», отмечая при этом, что «это больше, чем литературное кино», поскольку в нем «произнесение единственного слова становится драматическим

---

<sup>172</sup> Chion M. *The Voice in Cinema*. NY: Columbia University Press, 1999. P. 22.

<sup>173</sup> Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. NY: Columbia University Press, 1994. P. 221.

и сложным событием»<sup>174</sup>.

Признавая важность аудиальной составляющей в феномене персонажей-голосов, мы рассматриваем его, однако, с точки зрения звучащего слова с акцентом на словесном, вторгающемся посредством голоса в пространство фильма. В данной работе мы не обращаемся к множеству форм звуковых эффектов, присутствующих в фильмах Дюрас, – шуму, музыке, пенью без музыки. Персонажи-«голоса», в отличие от других форм звукового, представляют вторжение и доминирование словесного в рассматриваемых фильмах. Дюрас отмечала, что «[в кино] что-то, связанное с немой (немым кино), потеряно навсегда... Есть что-то вульгарное, тривиальное... в неотвратимом реализме прямого диалога... и в неизбежном обмане, который он несет»<sup>175</sup>.

Персонажи-«голоса», кроме функции «литературизации», смещения акцента с изображения на слово, вводят в повествование «настоящее время», как отмечает Вильям ван Верт, помещают события в момент «здесь и сейчас»: «их история и всё их существование как персонажей зависимо от голосов, которые вспоминают историю в сопровождении [за кадром], воспроизводя те же интонации и эмоции <...> что ожидаемо от события, произошедшего впервые (но не от воспоминания)»<sup>176</sup>. Но также, входя в противоречие с осью настоящего времени, они реализуют и функцию памяти, воспоминания, постоянно переспрашивая друг друга, что помнит каждый из них.

Появление в фильмическом пространстве персонажей-«голосов» связано и с ключевой нарративной техникой двух фильмов, о которой пойдет речь в следующей части, создающей бинарративное пространство, разделяющее

---

<sup>174</sup> Chion M. *The Voice in Cinema*. NY: Columbia University Press, 1999, P. 85.

<sup>175</sup> Marguerite Duras. Paris: Editions Albatros, 1975, P. 80-81.

<sup>176</sup> Van Wert W.F. *The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room*. // *Film Quarterly* 33 (1), University of California Press, 1979. P. 26.

повествование в фильме на «рассказанное» и «показанное». И в случае техники «голосов», и в случае раздвоения нарратива возникает идея машинного порядка, высказанная несколькими учеными, в частности, В. ван Вертом. Он указывает, что звуки (не только голоса, но и шум, музыка) выстраиваются в «Песне Индии» в определенном «машинном» порядке, т. е. обязательно следуют друг за другом, не пересекаясь, не накладываясь друг на друга, не соединяясь: «Наконец, Дюрас организовала все звуки в таком порядке, что один следует за другим, как автоматная очередь, соревнуясь за внимание зрителя, соревнуясь с изображением. Звуки следуют один за другим, например, в таком порядке: 1) ветер 2) звук океана 3) сирены 4) птицы 5) танцы»<sup>177</sup>.

Таким образом, и в ее литературном, и в ее кинематографическом творчестве эксперименты с разного рода «немотой», рассогласованием слышимого и зримого обозначают процесс поиска новой эстетики, а также «расшатывания» субъекта, осознания субъектности как остро проблематичной категории.

---

<sup>177</sup> *Ibid.* P. 28.

## **б. Персонажи-«призраки»: тела без голосов**

Если в «Песне Индии» представлено несколько типов персонажей-«голосов», составляющих «полифонию» (о которой говорила сама Дюрас) и переносящих центр событийности в закадровое пространство, звуковое и словесное, то в «Женщине с Ганга» «голосами» являются только нарраторы за кадром. Акцент смещен в сторону визуально представленных героев, которых мы видим уже в начале фильма: главный герой возвращается в город и с вокзала направляется в отель на набережной; около изгороди отеля, на пляже находятся остальные персонажи, большую часть фильма молчащие и изредка вступающие в диалог с главным героем.

Персонажи-«призраки», как можно было бы определить такой тип героев у Дюрас, становятся контрапунктом словесному, воплощая в себе бессловесное: погруженные в молчание, они либо совершают бесцельные прогулки по пляжу, либо появляются в пустынных холлах отеля. Вместе с этим, в их внешности ничто не указывает на их «ирреальность» (кинематограф предоставляет богатые возможности изображения «призраков» или «теней»). Их «призрачность» может быть выведена только из сюжета, рассказанного за кадром, и из контекста предшествующих фильму литературных произведений Дюрас.

Итак, путник, возвращающийся в город, встречает у отеля неизвестных зрителю персонажей, которые больше напоминают призраков, теней: молчаливые, бездействующие, не занятые ничем, кроме бесцельного ожидания у ограды отеля, они иногда появляются на пляже, гуляют по нему, подходят к морю и вновь возвращаются к ограде отеля. С отсутствующими лицами, почти безумные, неподвижные, они иногда задают вопросы, остающиеся без ответа; иногда совершают движения – механические, неестественные, подчеркивающие «ирреальную» природу этих персонажей, их безучастность к настоящему.

Персонажи-«призраки» – это мужчина и две женщины, одна из которых значительно старше другой. Обе в черном, с черными волосами, они похожи друг на друга так же, как Алисса и Элизабет в «Разрушать, говорит она», они как будто проекции друг друга, но оторванные друг от друга во времени. Старшая из женщин – вероятно, это образ-тень Анн-Мари Стреттер, но об этом не говорится напрямую – пытается заговорить с путником, спрашивает, помнит ли он ее и зачем он приехал. Но ее собеседник не слышит или не хочет отвечать, он не узнает ее или отказывается узнавать, не замечая этот «призрак» или не видя его, слыша только его голос.

Призрак-мужчина тоже бродит по отелю, пляжу, сидит у ограды – как говорят голоса за кадром, «он что-то охраняет», что-то сторожит, пытается уберечь, спасти. Для зрителя становится очевидным, что он охраняет память, воспоминание, что он – хранитель этого воспоминания, загнанного в пустое и покинутое пространство отеля, «музейщик», одинокий, как хранитель музея в фильме «Камень» Александра Сокурова.

Пространство фильма в этой его части, как кажется, делится на «видимое» и «невидимое»: зритель видит и путешественника, и остальных персонажей, и воспринимает их, скорее, как «реальных», тогда как сам путник как будто не замечает их, проходит мимо так, как будто это призраки или тени.

«Узнавание» между безымянным путником и «призраком» происходит только в середине фильма: на 42 минуте мы видим в пустынном зале отеля призрака, напевающего мотив песни, вероятно, звучавшей на бале, и пытающегося изобразить танец. Воспоминание в этом эпизоде показывается внесловесными, исключительно аудиально-визуальными, телесными средствами: он напевает, он танцует, не произнося ни слова, не говоря ни о чем, не рассказывая. Когда в зале появляется путник, «призрак» кричит: «Это Вы! Майкл Ричардсон! Это Вы были тогда на бале». Но путник, будучи узнанным,

не отвечает – как будто с ним говорят «голоса», невидимые, бестелесные образы.

Этот диалог воспроизводится еще в одной сцене: диалог повторяется с точностью до каждого слова, но в нем участвует уже не мужчина-призрак, а женщина. Она так же, встречая путника в коридоре отеля, кричит «это вы! Майкл Ричардсон», и только на ее слова он отзывается, реагирует, оборачивается, спрашивая: «Вы узнали меня?», и получает ответ: «Нет».

Перед нами фильм-путешествие по лабиринту отеля, его пустым залам и коридорам как по воспоминанию, в котором главный герой встречает призраков, теней, слышит их голоса, преобразующиеся в эхо (и потому в точности воспроизводящие один и тот же диалог, не меняющие его). Это эхо, на которое он не в силах откликнуться сразу, но которое настигает его, и он вынужден ответить.

Персонаж-«призрак», призванный «хранить память», воспоминание, своим присутствием напоминать о нем, в конце фильма становится и персонажем-проводником, персонажем-верификатором. По лабиринтам воспоминания и безлюдным коридорам отеля путник следует один, но персонажи-призраки, как тени, преследуют его и, наконец, девуалируют ирреальную сущность всего происходящего. В одной из последних сцен путник и «хранитель» вступают в диалог, из которого путник узнает, что и Лол-Валери Штайн, и Анн-Мари Стреттер давно мертвы. Через стекло путник видит Лол – одну из героинь с пляжа, – но теперь она оказывается видимой только для него, тогда как «хранитель» говорит, что «там никого нет». Через весь фильм проходит мерцание, изменение, чередование видимого и невидимого: если в начале фильма призраков не замечает главный герой, то в этой сцене женщина-призрак видна только ему. Единственным всевидящим субъектом остается зритель, но и он оказывается лишенным возможности визуального различения

«реального» и «ирреального». Наконец, в последнем эпизоде мы видим главного героя сидящим у ограды на пляже среди персонажей-теней. В этой точке киноповествования уже не остается сомнений, что все они не живые, мертвые, ирреальные. Появление главного героя среди них, диалог с ними означает финал рассказа – акт самоубийства, спрятанный от зрителя, непоказанный ему, оставшийся в зоне невидимого.

Без знания литературных «источников» фильма невозможно не только «полное» понимание ленты, с ее подтекстами и мотивами, но даже первичное понимание. В фильме у героев нет имен, о них ничего не говорится, ни за кадром, ни в кадре, они вне контекста, – за его восстановление отвечает зритель, который вынужден одновременно быть читателем, комбинируя читательское воспоминание/припоминание и зрительский опыт.

В «Песне Индии» основные персонажи на экране тоже существуют как «призраки», в ирреальном пространстве. Как и в «Женщине с Ганга», единственное, что позволяет зрителю узнать о несуществовании в реальном времени героини, это слова в начале фильма за кадром, рассказывающие о смерти Лол-Валери Штайн и Анн-Мари Стреттер. На визуальном уровне в течение всего фильма мы наблюдаем героиню как живую, участвующую в событиях: ее поведение, в отличие от персонажей на пляже в «Женщине с Ганга», не содержит никаких намеков или указаний на ее отсутствие или воображаемость.

«Песня Индии» отличается от «Женщины с Ганга» большей активностью персонажей в кадре и их участием в развитии действия: в отличие от героев «Женщины с Ганга», они участвуют в диалогах и совершают «осмысленные», привычные для зрителя действия. Гораздо больше внимания теперь уделено объектам, деталям, элементам интерьера. Кинематографичность многих сцен в «Песне Индии» создается не только за счет крупных планов и намеренной

детализации, но и при помощи использования «зеркальных образов». В «Песне Индии» этот прием используется активно и связывается с выстраиванием времени в фильме, с конструированием прошлого и настоящего: «Дюрас установила, что зеркальные кадры – это единственные моменты в фильме, которые составляют «настоящее» время, тогда как все остальные, в особенности, съемки руин, составляют «прошлое». Прямоугольная форма зеркал заставляет усомниться даже в том, относятся ли изображения (и отражения) к настоящему времени. Эпизоды с зеркалами примечательны и в отношении «удвоенного» времени, и в аспекте отраженной точки зрения»<sup>178</sup>.

Персонажи-«призраки» в фильмах «Женщина с Ганга» и «Песня Индии» – феномен, который получит развитие в поздних, уже программно ненарративных, фильмах Дюрас. В них мы увидим «мерцающих» персонажей, почти не появляющихся на экране, которые возникают только как вспышки, тут же исчезая. Персонажи-«призраки» – первый шаг в фильмографии Дюрас к устранению героев с экрана, к полному отказу от их визуализации, к асубъективированию кино. При переходе из литературного пространства в кинематографическое большинство ее персонажей становится либо голосами, либо призраками, что нельзя не интерпретировать как сопротивление сверхконкретной и детальной репрезентации, характерной для кино, т.е. внутренним законам кинематографа.

---

<sup>178</sup> Van Wert W.F. The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room. // Film Quarterly 33 (1), University of California Press, 1979. P. 27.



## 1.2. Текст повествователя

### а. Удвоение повествования

«Женщина с Ганга» – первый фильм Дюрас, в котором контрапункт звукового и визуального становится ключевой техникой. Мы слышим историю, рассказываемую голосами-нарраторами за кадром (об этом шла речь в предыдущем разделе), и одновременно с этим видим историю, разворачивающуюся на экране. Правда, герои ее зрителю неизвестны, они не имеют имен, почти не участвуют в разговорах, разве что изредка задают главному герою вопросы о «воспоминании» и «узнавании» («Вы меня помните?»), однако это не дает возможности ни «идентифицировать» их, ни понять предысторию происходящего, восстановить причинно-следственные связи.

Разделяя и даже противопоставляя друг другу звук и изображение, Дюрас смещает акцент с изображения на слова, отказывая зрителю в визуализации существенных сюжетных элементов, а словесный ряд, напротив, делая, по выражению Л. Хилла, «высшей формой видения»:

Подобным образом голоса снабжают фильм третьим, чисто фильмическим слоем текста. Дополнительное измерение, которое вводит Дюрас, находится за пределами визуальной репрезентации и поэтому не может быть локализовано во времени и пространстве; оно удваивает взгляд зрителя, создавая второй, бестелесный – экстатический – акт видения, который Дюрас способна каким-то образом перевести в речь <...> И как следствие, слова у Дюрас начинают действовать как высшая форма видения, поскольку, в отличие от изображений, наделяются загадочной и удивительной способностью делать видимым невидимое<sup>179</sup>.

О своих усилиях сделать видимым невидимое говорила и сама Дюрас (эта авторская интенция уже была отмечена при обсуждении персонажей-«голосов» и персонажей-«призраков»). Такую стратегию можно интерпретировать как

---

<sup>179</sup> Hill L. Marguerite Duras: Apocalyptic Desires. Routledge, 2002. P. 95.

«литературную»), поскольку она апеллирует к воображению зрителя через доминанту словесного, заставляет слово не аккомпанировать событиям, представленным на экране, а представлять события самостоятельно, т.е., фактически, позволяет зрителю стать вновь слушателем и читателем.

Перенос центра событийности в поле звука и звучащего слова сама Дюрас описывала как «создание третьего пространства», пространства-посредника между изображением и зрителем. Именно в этом пространстве, отделенном от изображения асинхронией и от зрителя – усилием соотнесения звучащего и видимого, происходят основные события:

В обычной театральной постановке у вас есть зрительный зал, у вас есть сцена, на которой происходят события. Между залом и сценой присутствует постоянная, прямая коммуникация. Здесь, в «Женщине с Ганга», у вас есть зал, у вас есть сцена и есть еще одно особое пространство. Именно в этом пространстве происходят события, а сцена становится лишь пространством «эха», отзвука<sup>180</sup>.

Находясь в пределах «третьего пространства», зритель не может видеть персонажей, о которых идет речь за кадром, он может только их воображать, опираясь на слушание, восприятие словесного текста. И наоборот: персонажи, «призрачную» природу которых он хорошо сознает, визуально воспринимаются как живые, реально действующие (их фантомность находит свое подтверждение только в финале). Таким образом, и на звуковом, и на визуальном уровне реализуется принцип: предъявленным может быть только скрытое. Ср. выразительное суждение об этом в интервью Дюрас: «Конечно, я могу показать Лол-Валери Штайн в кино, но я могу изобразить ее, только скрыв, ведь она подобна мертвому щенку на пляже, засыпанная песком...»<sup>181</sup>.

Дюрас не раз говорила о принципиальном неприятии нарративности в кино: «я не терплю нарратив в кино»<sup>182</sup>. Ее обращение от литературы к кино

---

<sup>180</sup> Duras M., Gauthier X. Les Parleuses. Paris: les Editions de Minuit, 1974. P. 190-191.

<sup>181</sup> Duras M., Porte M. Les lieux de Marguerite Duras. Paris: Les Editions de Minuit, 1977. P. 100.

<sup>182</sup> Duras M. «Je hais la narration au cinéma». // Le Quotidien de Paris, 8 juin 1977. P. 13.

само было актом движения к большей фрагментарности, дискретности и монтажности текста, к возможности отказаться от описания последовательности действий, т.е. к а-нарративности, что в целом вписывалось в контекст становления «новой волны».

Можно отметить, что в применении к кино гораздо более позднего времени (рубежа XX-XXI столетий) исследователи также говорят о «кризисе нарратива»<sup>183</sup>, но, во избежание противоречий, хочется разделить эти две позиции. В частности, Н.В. Самутина говорит о кризисе нарратива как о «возникновении, с развитием новых технологий и изменением состава аудиторий, специфических проблем с устройством кинематографического повествования»<sup>184</sup>. Речь идет, в данном случае, о визуальных спецэффектах и зрелищности, которые заменяют нарратив, вытесняют его, резко упрощая сюжетную структуру кинотекста. В случае с Дюрас, конечно, зритель имеет дело с отказом от нарратива совсем другого, прямо противоположного свойства. Определенное сходство у этих логик, тем не менее, можно обнаружить. Современное кино со спецэффектами стремится «поразить зрителя, даже ценой доставленного ему дискомфорта»<sup>185</sup>; кино Дюрас тоже ставит зрителя в положение неудобства, затруднения, напряжения, хотя этот дискомфорт иного свойства. Если кино, вытеснившее нарратив в угоду визуальным эффектам, шокирует зрителя скоростью визуальных переходов, то кино у Дюрас скорее шокирует подчеркнутой временной затянутостью, медлительностью, отсутствием какого-либо движения. В обоих случаях такая организация кинотекста призвана «растормошить перцептивный аппарат зрителя»<sup>186</sup>, но если

---

<sup>183</sup> Самутина Н.В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте: препринт WP6/2010/05. М., 2010. С. 18.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> Tomasovic D. The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction // The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam University Press, 2006. P. 314.

<sup>186</sup> *Ibid.*

для «кино аттракционов» эта цель связана с необходимостью «дать аудитории ощущение головокружительной мобильности»<sup>187</sup>, то в случае с отказом от нарратива у Дюрас авторская интенция направлена, скорее, на передачу ощущения подвешенности во времени, своеобразного стазиса, остановки (но не окончательной, а лишь временной, напряженного ожидания<sup>188</sup>).

Размышляя о «Женщине с Ганга», Дюрас признавалась – в фильме «всё написано» («с'est totalement écrit»): «...в фильме – всё написано, даже молчаливые прогулки – написаны. Посредством изображений вы можете писать, всё пространство фильма написано, но изображение стократно увеличивает пространство книги»<sup>189</sup>. Распространение метафоры «письма» на изобразительность, включая развитие киносюжета, в той мере, в какой он имеется, можно считать двигателем ее эксперимента.

В комментариях Дюрас к собственным текстам мы видим эксплицированную авторскую установку на конфронтацию, столкновение звука и образа:

Итак, два фильма существуют в абсолютной автономии, связанные только материальным совпадением: они оба сняты на одной и той же пленке и смотрятся одновременно. Голоса говорят одновременно со

---

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> В данном случае, как кажется, уместным было бы использовать два однокоренных французских слова для описания этого состояния субъекта у Дюрас: *le suspense* (напряженное ожидание) *la suspension* (временное прекращение, приостановка, подвешенное состояние), родство которых помогает выразить сразу два важных эффекта с помощью одного корня. Однако первый термин уже имеет применение в кинотеории для обозначения других эффектов: так, *suspense* употребляется для обозначения напряженного состояния зрителя в нарративном кино, в котором автор способен создавать пространство этого ожидания при переходе от одного события к другому (в нашем случае речь идет от отказа от нарратива, и подобная омонимия кажется неуместной), кроме того, в современной французской кинокритике *les films à suspense* часто связываются с популярным, массовым, коммерческим кино. Кроме этого, *suspense* используется для описания эффекта эмоционального напряжения, связанного с восприятием ужасного, шокирующего (прежде всего, в *horror*-фильмах и триллерах). Состояние же, в котором оказывается зритель при просмотре лент Дюрас, может быть понято как напряженное ожидание другого рода. Юлия Кристева, опираясь на специфическую способность кинообраза «вогнать нас в страх», понимает этот эффект у Дюрас как выражение апокалиптического (понятое как откровение, раскрытие), представленного посредством меланхолии (в рамках психоаналитического подхода). Так или иначе, описание подобного состояния (с использованием тех или иных понятий), как кажется, ведет к раскрытию смысла кризисности субъекта Дюрас, поставленного в ситуацию прерванного, приостановленного действия, ситуацию неопределенности и эмоциональной напряженности.

<sup>189</sup> Duras M., Porte M. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Editions de Minuit, 1977. P. 90-91.

съемкой визуального фильма, но не являются частью пространства, снятого камерой. Они говорят между собой. Они не замечают присутствия зрителя. Речь не идет о комментарии. Более того, это не закадровый голос в привычном понимании этого слова: они не облегчают ход фильма, наоборот, они ему препятствуют, нарушают его.<sup>190</sup>

Перенос на экраны собственные романские сюжеты, Дюрас последовательно раздваивает их нарративную структуру на план визуальный и звуковой, сталкивая между собой звук и изображение. Звуковой план текста представляет собой звучащую речь, вступающую в конфронтацию с визуальными образами, что производит эффект «машинизма», случайного сцепления двух планов текста. При этом усиливается ощущение временной и пространственной дискретности, неразличимыми становятся временные пласты, реальные и онирические события, а также события воспоминания; оказывается под вопросом статус автора и персонажа в восприятии зрителя.

В связи с киноэкспериментом Дюрас представляется поэтому возможным говорить об «эстетическом ассамбляже», – по аналогии с идеей Михаила Ямпольского об «историческом ассамбляже», т.е. истории, понятой «как констелляция случайно положенных вещей». Ямпольский поясняет свою мысль, апеллируя к базовой посылке Сартра: существование – это случайность. Именно поэтому «нам необходимо уйти от идеи порядка, который не позволяет нам видеть случайность. Но только то, что случайно – существует. То есть, этот машинный конгломерат фрагментов – и есть реальность. Это то, что существует»<sup>191</sup>. Такое понимание связано с «полным отрицанием субъективности», отсутствием «человека, который все это организует», а также отрицанием истории как нарратива, континуума, порядка. История предстает

---

<sup>190</sup> Duras M. Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*. Paris: Gallimard, 1973. P. 103.

<sup>191</sup> Ямпольский М.В. История как ассамбляж // Сеанс. 2013, №57-58. URL: [http://seance.ru/blog/yampolsky\\_lecture\\_wordorder/](http://seance.ru/blog/yampolsky_lecture_wordorder/). Дата посещения: 5.12.2016.

фрагментарной, дискретной, включающей в себя автономно и «бесконтрольно» существующие элементы.

В «Песне Индии» герои появляются на экране внезапно после череды кадров, изображающих безлюдное пространство. Это женщина и два мужчины, одинаково одетые и похожие друг на друга. Один из них находится лицом перед камерой у зеркала, другой, вместе с женщиной, отражается в этом зеркале. За кадром не происходит никакого представления этих персонажей: мы пока не знаем ни их имен, ни их отношений. Но внешняя схожесть и прием отражения в зеркале представляют их зрителю как двойников. Эта техника повторяется и в сцене с приемом в посольстве: пространство удвоено зеркалом, занимающим большую часть стены, и отражает двух других персонажей-мужчин, одетых в черное и как будто «дублирующих» или повторяющих друг друга.

Большую часть визуального нарратива составляют танцы – медленные, неспешные движения по кругу в одном зале напротив зеркала. Неизменным участником остается только Анн-Мари Стреттер, ее спутники меняются, как будто совершая к ней паломничество. Каждый танец представляет собой отдельную любовную историю, героиней которой остается Анн-Мари Стреттер. Сама метафора танца как любовного влечения, страсти и желания кажется прозрачной, но в фильме она подчеркнута еще и безмолвностью танца: о танцующих героях говорят за кадром, но они либо молчат, либо произносят слова, отделенные от изображения, тоже за кадром. Акцент ставится, таким образом, на самом движении, телесном образе героев, а не на словесном сопровождении. Танец становится и метафорой памяти, воспоминания, но не за счет непосредственно зримого, а за счет того, что зрителю еще из пролога известно о смерти (самоубийстве) главной героини.

Основные события происходят ночью, при этом статичное изображение длится несколько минут, больше напоминает картинку или фотографию: герои

неподвижны, замерли в одной позе, не совершают никаких действий и ничего не говорят. Единственное изменение, которое происходит на экране, – это движение дыма и света, переходящего от сумрака к ночной тьме и затем к рассвету. Постепенное затемнение изображения, в конце концов, погружает героев в полный мрак, так, что становятся трудно различимыми их облики, лица и тела. В какой-то точке они становятся почти невидимыми, смытыми волной темноты, превращаются в зримое отсутствие и темноту. Такое движение света и есть визуальное представление исчезновения, т. е. перехода от присутствия к отсутствию, изображение ухода, разрушения, несуществования<sup>192</sup>.

Как и в «Женщине с Ганга», только ближе к концу фильма зрителю открывается «ирреальная» природа героини (вице-консул говорит: «Я не знал, что Вы существуете»). Столкновение звука и изображения, таким образом, динамизирует не только эффект разрыва, фрагментарности, разрозненности, но и разделение пространства фильма на «видимое» и «невидимое». В «Песне Индии» в большей степени, чем в «Женщине с Ганга», поставлен акцент на сфере невидимого – происходящего в пределах фильма, но недоступного для видения зрителю.

Ни в прозе, ни в кино словесное высказывание у Дюрас не репрезентирует изображение и не достраивает его, но выстраивает иное, особое пространство, в котором ни одна из реальностей не становится «основной», а остается лишь дополнительной: визуальная – в силу того, что не является «озвученной», «выговоренной»; речевая, звуковая – в силу того, что не может быть увиденной. Апофеозом этих усилий можно считать парадоксальную попытку изобразить

---

<sup>192</sup> Лесли Хилл отмечает, что усиление эффекта невозможности репрезентации в кино у Дюрас происходит на всех уровнях, включая и на уровень работы со светом: «But inherent in Duras's films there is, too, the knowledge that such an absolute image is necessarily absent and impossible. The cinema, then, becomes the site of an incipient catastrophe, the disaster of an image striving—failing—to represent that which is unrepresentable. In some films, Duras dramatizes this failure by pushing the image to its limits. This is often done by using dingy artificial lighting» - Hill L. «Marguerite Duras and the limits of fiction». Paragraph. Vol. 12, No. 1 (march 1989). P. 18.

визуально пустоту, отсутствие, что почти невозможно в кино, ведь камера фиксирует именно процесс видения, заведомо отсекая невидимое (из словесного текста читатель может узнать, что некто «видит» событие или «не видит»). Такое построение двойного нарратива – с акцентом на отсутствии, невозможности видеть происходящее, зная тем не менее, что это происходит, – можно считать поэтому одним из элементов литературности фильма. Это смелый вызов кинематографическому мифу, полагающему «изображение основным способом репрезентации реальности».<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Jutel T. Marguerite Duras et le cinéma de la modernité : tout ce qu'il n'y a pas dans India Song // French review 66, № 4, March 1993. P. 638.



## **б. Ненадежный нарратор**

Эффект «расшатанного», «расколотого» нарратива, который создается при помощи конфронтации звукового и визуального планов в «индийском» цикле, поддерживается и за счет введения ненадежного нарратора.

Понятие ненадежного нарратора предложено в 60-е годы XX века Уэйном Бутом. По Буту, ненадежный нарратор отличается, прежде всего, от имплицитного автора с точки зрения дистанции между авторской нормой и нормой нарратора. Он вызывает недоверие или подозрение, выводимое из сюжета, стиля, авторских ремарок или с точки зрения других нарраторов: «если обнаруживается, что он является ненадежным, то и общий эффект от истории, которую он нам сообщает, меняется»<sup>194</sup>. Позднее, в свете когнитивного подхода, взгляд на ненадежного нарратора был уточнен и связан не с нормой имплицитного автора, а с позицией читателя: «Информация, на которой основана проекция ненадежного нарратора, проистекает по меньшей мере в той же степени из сознания воспринимающего, в какой из текста. <...> В этом случае критерием ненадежности становятся этически неоднозначные собственные «нормы» читателей, противоречащие нормам имплицитного автора, – первые опровергают последние»<sup>195</sup>.

Обобщая риторический и когнитивный подход, Дж. Каллер утверждает: «Повествователя называют ненадежным, если он предоставляет читателям достаточно информации, чтобы они могли усомниться в предлагаемой им интерпретации материала, или если у читателя находятся основания для предположения, что повествователь не разделяет взглядов автора»<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. P. 158.

<sup>195</sup> Nünning A. *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses // Transcending Boundaries: Narratology in Context / W. Grunzweig and A. Solbach (eds). Tübingen: Gunther Narr Verlag, 1999. P. 61.*

<sup>196</sup> Каллер, Дж. *Теория литературы: краткое введение*. М.: Астрель: АСТ, 2006. С. 100.

Исследование ненадежного нарратора в кинематографе учитывает возможности и специфику кинематографического медиума. Так, в кино возможна внутрикадровая и закадровая наррация, возможны случаи «персонализированного» повествования, когда события показываются с точки зрения одного персонажа, или «неперсонализированного», в таком случае нарратологи (такие, как Бордуэлл или Уиллсон) говорят о функции камеры, способной либо упускать, скрывать, игнорировать информацию, либо включать ее в поле видения, тем самым моделируя «ложное» знание зрителя о происходящем. Звуковой и визуальный уровень с точки зрения предоставляемой ими информации так или иначе нуждаются в соотношении и соотнесении, «потому что голос за кадром, описывающий события и персонажей, может быть изобличен благодаря тому, что мы ясно видим собственными глазами»<sup>197</sup>.

Таким образом, если в литературных исследованиях принято говорить, в первую очередь, о ненадежных нарраторах как о повествующих от первого лица, вызывающих недоверие у читателя по тем или иным причинам, то в исследованиях кинематографа устойчивым является представление о неперсонализированном ненадежном нарраторе, в роли которого часто выступает камера (например, для создания интриги или саспенса, как у Хичкока).

Ненадежный рассказчик как основной прием появляется в романе Дюрас «Английская мята» (игра словами; оригинальное название – *L'amante anglaise*) в 1967 году, этот прием используется и в «Песне Индии».

В «Английской мяте» одна и та же история рассказывается трижды с разных точек зрения. Перед нами три рассказчика, каждый из которых может быть причастен к убийству и потому каждому из них мы не можем до конца доверять. Перед нами вновь, как и в «Вице-консуле», рассказчик-писатель –

---

<sup>197</sup> Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978. P. 238.

журналист-следователь, который собирается издать книгу о произошедшем убийстве. Эффект расшатанного повествования поддерживается в тексте при помощи сразу нескольких техник, довольно четко ассоциирующихся с кинематографом: во-первых, роман открывается воспроизведением магнитофонной записи, предполагающей, что читатель лишь слышит речь, но не может видеть говорящего («*Наша беседа будет записана на магнитофон. Мы начинаем книгу о виорнском убийстве.*»<sup>198</sup>). Речь рассказчиков, записываемая ими на пленку в момент повествования и частично записанная на пленку в день преступления втайне от них, развертывается в настоящем времени, проговаривается «сейчас», что производит несомненно кинематографический эффект. Такой прием, кроме того, производит разделение повествования на зону «слышимого» и «видимого»<sup>199</sup>, имитирующее кинотекст. Во-вторых, диалог журналиста-следователя и «подозреваемых» создает эффект закадрового и внутрикадрового голоса: в тексте это разделение представлено графически, речь следователя выделена курсивом, подчеркивающим противопоставление:

— *Согласны ли вы рассказать о том, что произошло в Виорне, в кафе «Балто», вечером тринадцатого апреля?*  
— Да, согласен.<sup>200</sup>

— *А теперь представьтесь, пожалуйста.*  
— Меня зовут Робер Лами. Сорок семь лет. Купил кафе «Балто» восемь лет назад.<sup>201</sup>

Наконец, в-третьих, речь персонажей включает разговорные конструкции (незаконченные предложения, внутрифразовые разрывы, подчеркнутые многоточиями, междометия, нераспространенные предложения) и активно

---

<sup>198</sup> Дюрас М. Английская мята. Пер. с фр. О. Захаровой. М., 2011. С. 9.

<sup>199</sup> Г.Н. Ермоленко отмечает, что «основой повествовательной структуры в повести является кинематографический прием разрыва между зрительным и звуковым рядом», при этом «зрительное изображение относится к области воспоминаний, всплывает в воображении персонажей, как бы отображаясь «на экране памяти»» - Ермоленко Г.Н. Повествовательная структура повести М. Дюрас «Английская мята» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. М., 2007, С. 212.

<sup>200</sup> *Ibid.* С. 9.

<sup>201</sup> *Ibid.* С. 10.

имитирует «живую» речь, с ее фонетическими особенностями, что также производит эффект спонтанности речи в кинематографе и «индивидуальности» голоса:

Видите, она опять ничего не отвечает, вот беда, ну что с ней поделаешь... эх, если бы знали... Но мне-то она сказала... они простились на пороге дома. И Клер дождалась, покуда не отъехал автобус. Ну скажи, ведь правда, Кле-ер?..

— Альфонсо! Альфонсо!.. Альфо-о-онсо!..

— Это Альфонсо совсем было собрался уйти. Клер зовет его.

— Альфо-о-онсо-о-о-о!..

— Мадам, я пришел сюда ради вас. Не бойтесь. Скажите нам то, что вы хотели сказать.

— Клер! Кле-е-ер!...

— Это Пьер пытается помешать ей говорить.

— Кле-е-е-ер!..<sup>202</sup>

В результате, введение ненадежных рассказчиков, речь которых представлена с использованием кинематографических приемов, открывает еще один пласт в романе – исследование литературного и кинематографического воображения, каждое из которых читателю как будто предлагается «опробовать» и «сравнить». Присутствие ненадежных рассказчиков – сразу нескольких – ставит читателя в ответственное положение выбора, в котором воссоздание «правдивой» картины произошедших событий должен произвести он сам. В тексте романа подчеркивается, кроме того, «ненадежность» информации, предлагаемой рассказчиками, подчеркивается дистанция между «реальным» и «рассказываемым» («- Но мой рассказ может не во всем соответствовать тому, что я знаю. Как быть с этим?»<sup>203</sup>). Такой акцент указывает на «лакунарность» литературного текста, на наличие «пробелов» и «пустот», заполнение которых – исключительно читательская ответственность: «За вас додумают читатели, –

---

<sup>202</sup> Дюрас М. Английская мята. Пер. с фр. О. Захаровой. М., 1996. URL: <http://www.rulit.me/books/anglijskaya-myata-read-44177-6.html>. Дата посещения: 12.12.2016.

<sup>203</sup> *Ibid.* С. 10.

заявляет один из персонажей романа. - Так происходит всегда»<sup>204</sup>.

Таким образом, поддержание эффекта «расколотого» нарратива, «расшатанного» повествования сопровождается в романе «Английская мята» метарефлексией чтения и смотрения – так, что активное использование кинотехник в романе побуждает читателя к сопоставлению и одновременному «включению» двух типов воображения, литературного и кинематографического.

«Ненадежный» нарратор как прием встречается и в литературных текстах Дюрас, относящихся к «индийскому циклу»: так, в «Восхищении Лол-Валери Штайн» повествование ведется с точки зрения Жака Холда, о котором говорится, что он был знаком с главной героиней только случайно, недолго и не знает всей ее жизни. В фильмах эффект ненадежности только усиливается за счет анонимности и невидимости для зрителя нарраторов-«голосов». При этом, однако, ненадежный нарратор функционирует в них именно в литературном, а не кинематографическом режиме, т. е. воплощается при помощи словесных, а не визуальных средств (каким могла бы быть работа субъективной камеры).

Для ненадежного нарратора характерно, например, безумие или ограниченная вменяемость (как, например, в «Шуме и ярости» Фолкнера). В «Песне Индии» один из говорящих «обвиняется» именно в этом: нищая девушка называется сумасшедшей, безумной, но и эта информация, информация об одном из нарраторов, оказывается «ненадежной», т. к. тоже дана не имплицитным автором, а одним из ненадежных рассказчиков.

За счет введения ненадежного нарратора фокус переносится с героини на самих рассказчиков – множественных, неузнанных, неопознаваемых. Таким образом смещение происходит с героини, о которой зритель получает достаточно информации – и на сюжетном, и на визуальном уровне, – на персонажей, о которых он не знает ничего и узнать не может, как и увидеть,

---

<sup>204</sup> Дюрас М. Английская мята. Пер. с фр. О. Захаровой. М., 2011. С. 10.

опознать. Эти голоса существуют автономно еще и потому, что никак не взаимодействуют с персонажами, появляющимися на экране, ни каким образом не пересекаются с ними и не вступают с ними ни в какие отношения. Т.е. они остаются неопознаваемыми даже через призму их отношений с другими, что внушает зрителю неуверенность в истинности/ложности, реальности/нереальности происходящего.

Наконец, еще один тип ненадежного рассказчика представлен голосами, обсуждающими главную героиню во время приема. Именно с их точки зрения зритель узнает об Анн-Мари Стреттер, о которой до этого почти ничего не знал, хотя нет никакой возможности выяснить, насколько их рассказу можно доверять и почему это нужно делать. Зритель как будто присутствует в кругу сплетников, обсуждающих героев (в сцене танца) за их спиной. Такая структура рассказывания, конечно, только подвергает сомнению уверенность в происходящем и возможность зрителя доверять тому, что он слышит. Вероятно, ему остается только доверять тому, что он видит, но и здесь возникает проблема с уверенностью: герои молчат, окруженные невидимой «молвой», а в сценах собственного диалога исчезают из кадра. Сплетня, изустный «толк» (звуковой ряд) становится фактически единственным источником какой-либо информации о героях и о сюжете. Зрителя тем самым как будто принуждают к заведомо проигрышному выбору, своеобразному цугцвангу: либо тотальному доверию, подчинению гипнозу сплетни, либо к тотальному недоверию, что чревато отсутствием всякой информации. Вызывающе ненадежный дискурс сплетни охватывает большую часть киноповествования и иссякает лишь в точке, когда само повествование уже приближается к концу.

Использование приема ненадежного нарратора и жанра сплетни в романах и фильмах Дюрас направлены на активизацию у читателя/зрителя сразу двух типов воображения – литературного и кинематографического. Этот процесс

реализуется в романных текстах при помощи активного использования кинотехник и подчеркнутой имитации «устной» речи, в фильмах – за счет явного преобладания речевой репрезентации событий над изобразительной.

## **2. Эксперименты с диалогом: романы-диалоги и «диалоговое» кино**

### **2.1. Диалог в пространстве «некоммуникабельности»**

Начиная с конца 1950-х годов Дюрас принимает на себя роль сценариста: она создает оригинальные сценарии («Хиросима, любовь моя»), участвует в адаптации собственных романов («Модерато Кантабиле», «Столь долгое отсутствие», «Музыка»), пишет диалоги для фильмов по произведениям других романистов («Мадмуазель» в соавторстве с Жаном Жене). В это же время – в 1960-х годах – она впервые обращается к театральным произведениям и, наряду с созданием оригинальных текстов, адаптирует к постановке на театральной сцене собственные романы («Сквер», «Английская мята», «Целые дни напролет под деревьями»).

После десятилетия активной работы в качестве сценариста и драматурга Дюрас снимает собственный первый полнометражный фильм «Разрушать, говорит она». Его подготовка, съемки и выход на экраны совпадает с майскими событиями 1968 года, в которых Дюрас, как и многие европейские интеллектуалы того времени, принимает участие. Для фильма она выбирает диалоговую форму. Большую часть событий в фильме составляют именно разговоры, какая-либо иная сюжетность практически отсутствует, что превращает всё произведение в «фильм-беседу», «фильм-разговор», длящийся диалог.

Генезис диалоговой формы у Дюрас можно проследить в ее театральных произведениях, предшествующих появлению фильма. Но и до обращения к театру, до работы над сценариями и созданием собственных фильмов она делает диалог доминирующей речевой формой в романах: таких, как «Сквер» (позже



адаптированный к театральной постановке), «Модерато кантабиле» (экранизированный Питером Бруком) и «Летний вечер, половина одиннадцатого» (экранизированный и при жизни Дюрас в 1966 г. Жюлем Дассеном, и после ее смерти в 2015 г. Фабрисом Камуаном).

Уже в романах Дюрас начинает заполнять пространство текста разговором, включающим в себя и умолчания, и паузы, остановки. Диалог становится двигателем действия и основой текстуальной событийности, способствующим и продвижению сюжетной динамики, и созданию коммуникативного пространства в романах. Если «Сквер» представляет собой один длящийся диалог, занимающий практически всё романное пространство, то «Модерато кантабиле» построен на сочетании, подчас контрастном, диалога между главными героями и их молчания, пауз, остановок в разговоре. Наконец, в «Летнем вечере» присутствуют как речевой диалог, так и диалог «немой», воображаемый, создающий аналогию между двумя героями (Мария и Родриго). В данном параграфе будут рассмотрены типы и функции диалогов в романах «Сквер», «Модерато кантабиле» и «Летний вечер, половина одиннадцатого».

Роман «Сквер» (1955) изображает двух собеседников, случайно оказавшихся в одном городском сквере, не знающих даже имен друг друга, никогда не встречавшихся прежде. Они разговаривают в течение небольшого времени и расходятся, не договариваясь о новой встрече. Их диалог оказывается случайным. Случайность беседы подчеркнута и местом их встречи (городской сквер, общественное пространство), и профессией одного из собеседников (он утверждает, что он коммивояжер, он много путешествует и «у него нет дома»<sup>205</sup>). Разговор начинается с привычных для незнакомых людей вопросов – о профессии («Вы что-то продаете, месье, когда путешествуете? – Да, это моя

---

<sup>205</sup> Duras M. Le square. Paris: Éditions Gallimard, 1983. P. 13.

профессия»<sup>206</sup>), занятиях, увлечениях («Я всё время путешествую»<sup>207</sup>) – и приводит к мысли о необходимости изменений в жизни каждого из них. Коммивояжер признается, что хотел бы поменять работу – но только «если однажды представится счастливый случай»<sup>208</sup>. Необходимость изменений, осознанная собеседниками, сталкивается с невозможностью и нежеланием меняться. Единственное действие, им доступное, – это разговор, случайный, подчас банальный, наполненный предсказуемыми штампами («Какая погода!»<sup>209</sup>), не создающий пространства понимания и не ведущий ни к какому изменению.

Диалог, в данном случае, становится единственным событием в тексте, чем подчеркивается неспособность персонажей к действию, поступку («...ведь всегда можно поболтать. – Вы правы, да, и это не ведет ни к каким последствиям»<sup>210</sup>). Следствием такой неспособности становится попытка перестроить мир словесно, утвердив, таким образом, и власть слова, и его деструктивность: герои не способны совершать иные поступки, кроме словесных, что приводит их к кризису (нереализованность желания, страсти, алкоголизм, бесцельные блуждания по городу). Вот как описывает природу такого «разговора ради разговора» М. Бланшо:

Прислушаемся к двум голосам в «Сквере»; они не ищут согласия, как ищут его слова, следующие от довода к доводу, чтобы сойтись благодаря простой игре связности речи. Ищут ли они полного понимания, которое, благодаря взаимному согласию, их успокоит? Слишком далекая цель. Может быть, они ищут только разговора, используют эту последнюю возможность, которую предоставил им случай, отнюдь не гарантируя ее постоянство<sup>211</sup>.

Бланшо ставит акцент на противоречивости диалога у Дюрас: потребность

---

<sup>206</sup> *Ibid.* P. 12.

<sup>207</sup> *Ibid.* P. 11.

<sup>208</sup> *Ibid.* P. 15.

<sup>209</sup> *Ibid.* P. 17.

<sup>210</sup> *Ibid.* P. 19.

<sup>211</sup> Blanchot M. *La douleur du dialogue // Le livre à venir.* Paris, Gallimard, 1959. P. 214.

персонажей в «подлинном диалоге»<sup>212</sup> («расскажите еще о чем-нибудь?»<sup>213</sup>) разрешается в штампах, «обезличенных» фразах («Уйма всего вокруг. То весна, то зима, то солнце или снег»<sup>214</sup>), производит эффект непонимания, коммуникативной неудачи, неспособности к разговору. Словами Бланшо: «Они разговаривают, эти двое, но понимают ли они друг друга?»<sup>215</sup>. По наблюдению М. Боргомано диалог в романах Дюрас не обслуживает действие, а становится самостоятельной «зоной турбулентности»<sup>216</sup>, зоной выявления неразрушимых противоречий.

Кроме собственно вербального диалога, замещающего действие, в прозе Дюрас реализуется диалог «немой», воображаемый. В таком диалоге пребывают два центральных персонажа – Мария и Родриго Паэстра – в романе «Летний вечер, половина одиннадцатого». И та, и другой – маргиналы, отстраненные от окружающих, включая близких людей; в прямой словесный диалог друг с другом они не вступают, но аналогия, возникающая между их состояниями, становится постепенно всё более очевидной. Родриго, в начале романа убивающий свою возлюбленную, скрывается в городе от полиции. Мария случайно оказывается в этом маленьком городе во время отпуска, вместе с мужем Пьером, дочерью Жюдит и подругой Клер. Узнав об убийстве, Мария предполагает, что Родриго скрывается от всех на крыше соседнего дома. В течение романа она обращается к нему, ведет с ним «внутренний» диалог, что создает у читателя ощущение их двойничества.

Форма немомого диалога контрастирует со словесными диалогами в ближайшем окружении Марии: они представлены короткими, эллиптическими

---

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Duras M. *Le square*. Paris: éditions Gallimard, 1983. P. 27.

<sup>214</sup> *Ibid.* P. 27.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Borgomano M. *Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras: une zone de turbulences // Loxias, Loxias 4, mis en ligne le 15 mars 2004. P. 6.*

фразами, вопросами без ответов и паузами между репликами.

— Мне сказали, что он где-то на крышах, — говорит Мария.  
Они услышали ее. Она сказала это очень тихо. Но они не удивлены.  
Мария не настаивает.

В кафе говорят все громче, чтобы расслышать друг друга. Даже кричат.  
И то и дело — имена Родриго Паэстры и Переса.

В углу кафе завязывается спор о преступлении; спорят шумно, и все  
другие разговоры смолкают.

Вот и дождь. Он так оглушительно стучит по стеклянной крыше ресто-  
рана, что постояльцам приходится выкрикивать свои заказы. Плачут де-  
ти. Жюдит раздумывает, не заплакать ли тоже, но не плачет.<sup>217</sup>

Разговоры, представленные здесь как «шум» (сродни шуму дождя),  
делают неразличимой и бессмысленной форму диалога и переживаются как  
деструктивные сравнительно даже с молчанием/тишиной.

Понимание диалога как автономного словесного события, способного  
заменить поступок или действие персонажей (такое понимание диалога  
характеризует романские тексты Дюрас), позволяет оценить устранение или  
модификацию этой функции диалогов в ее кинотекстах как своеобразный  
минус-прием. В кино диалоги дополняются наглядностью, помещаются в  
конкретный, визуальный и звуковой, контекст. Как следствие, диалоги  
наделяются «действенностью»<sup>218</sup>, формируют «язык разрушения и бунта». Мы  
рассмотрим взаимодействие диалогов с кино-контекстом и эффекты,  
производимые этим взаимодействием.

---

<sup>217</sup> Дюрас М. Любовник. Летний вечер половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. М.: «Флюид», 2007. С. 126, 117, 118, 120.

<sup>218</sup> Мы имеем дело с тонким различием между литературой и кинематографом, осязаемым опытно. Вот как его описывает О.В. Аронсон (говоря о литературе и кинематографе Пазолини): "Его литература предполагает зрение, причем зрение особое — кинематографическое. Она хочет заставить видеть не слова, не фразы, не метафорические конструкции, не поэтические образы, но то, что можно увидеть и без всего этого, то есть без литературы. Саму жизнь? Не совсем. Реальность? И это слово не точно. Действительность? Пожалуй, поскольку здесь слышится «действие». Именно в действии для Пазолини сосредоточена правда жизни и правда зрения. В действии заложена та единица изменчивости мира, которую глаз фиксирует почти автоматически и которую слово передает с большим трудом" — Аронсон О.В. Приближение к страсти// П.-П. Пазолини. Теорема. М., 2000, С. 600.

## 2.2. Язык разрушения

«Разрушать, говорит она» и «Натали Гранже» можно отнести к диалоговому кино<sup>219</sup> Дюрас, имевшему в целом (в отличие от предшествовавших ему романов-диалогов) ярко выраженное политическое звучание: это художественная реакция на политические запросы времени конца 1960-х годов.

Как и на всё поколение поствоенных европейских интеллектуалов, на Дюрас оказали значительное влияние события Второй мировой войны, связанных с ней Холокоста, «немецкой вины» и т.д. (рефлексия о необходимости переработки прошлого присутствует в ее творчестве 1950-х годов<sup>220</sup>, а позже находит отражение в автобиографической повести «Боль», 1985). Вторым по значимости политическим фактором стали события 1968 года и активное участие в общественной жизни страны, которое Дюрас приняла вместе со своим семейным, дружеским и писательским кругом.

Работая над романом, а затем и над фильмом «Разрушать, говорит она», Дюрас подписывает Манифест 121 (*le Manifeste des 121*), вступает в Комитет прямого политического действия, объединяющий студентов и писателей (*le Comité d'action étudiants-écrivains*), публикует заметки/колонки в журнале *France Observateur*. В художественных практиках – литературных, театральных, кинематографических – она предлагает свой ответ на общественные и

---

<sup>219</sup> Оба фильма объединяет, кроме того, цветовое и пространственное решение – они выполнены в черно-белом режиме и сняты в пределах одного дома. Важное «производственное» отличие обусловлено литературной основой фильмов: фильму «Разрушать, говорит она» предшествует выход одноименного романа, тогда как «Натали Гранже» публикуется только в виде сценария уже после выхода фильма на экраны.

<sup>220</sup> С конца 1950-х годов Дюрас публикует журналистские заметки в газетах и журналах в попытке принять это послевоенное наследие и проговорить и собственную, личную, травму, и травму коллективную. Тема Холокоста и евреев занимает особое место в ее творчестве, настойчиво появляясь в текстах самых разных жанров – и в публицистике, и в романах, и в пьесах. Эта тема всегда является «аккомпанирующей», дополнительной, вводящей измерение политической рефлексии в ее тексты. Впервые она заявлена в утраченном фильме «Желтое солнце» (1971), снятом по мотивам пьесы «Абан Сабана Давид», затем – уже в 1980-х - в триптихе «Аврелия Штайнер».

политические «вызовы» времени, не сводимый к какой-либо «программе» или политической «доктрине».

В фильме зритель встречается четырех героев (Алисса, Макс Тор, Штайн и Элизабет), которые останавливаются в небольшом отеле летом. Макс Тор, вероятно, является писателем, хотя то отрицает, то признает этот факт. Алисса – его молодая жена, Штайн – один из постояльцев, Элизабет – также гостя отеля, которая в течение своего пребывания ожидает приезда мужа. Фильм лишен значительной сюжетной событийности, основное событие в нем – диалоги персонажей, происходящие либо в доме, либо в парке у дома.

Название романа и фильма само по себе звучит как лозунг, призыв, императив – «*détruire*» («разрушать» или «уничтожать»). Бланшо сразу после выхода фильма обратил внимание на амбивалентность этого императива, вынесенного в заглавие: «слово-приказ» звучит «неспешно, нежно, абсолютно», являясь читателю и зрителю в форме инфинитива, т.е. лишенное субъектности, «отмеченное бесконечностью»<sup>221</sup>.

Слово «Разрушать» – точка отсчета, заданная в заглавии, представляется Бланшо «обещанием другого языка», языка нового мира, в поисках которого находится и автор (сама Дюрас), и ее поколение, обещанием отыскать и новые формы коммуникации, и способы построения этой коммуникации. Но «разрушать», по Бланшо, – еще и «утешение», отделяющее читателя/зрителя от происходящего, создающее дистанцию между «старым», подлежащим «разрушению», и новым, еще не выдуманным, не выстроенным, не сформированным. «Разрушать» отмечено бессубъектностью, анонимностью, стертой личностью говорящего, его идентичности и самоопределения. «Разрушать» – слово-действие – отсылает к языку бунта и вместе с этим ставит

---

<sup>221</sup> Бланшо М. Уничтожить // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://cineticle.com/texts/1165-blanchot-duras.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

акцент на словесной природе этого бунта, происходящего на языковом, коммуникативном, литературном уровне.

Фраза-действие «Разрушать, говорит она» появляется не только в заглавии романа и фильма, она произносится и одним из персонажей в тексте, но лишь однажды. В романе и в фильме эпизоды, в которых произносится эта фраза, отличаются: в романе фраза принадлежит Алиссе и произносится ею вскользь, как будто случайно, походя, в процессе повседневного разговора с мужем, Максом Тором. Разговор происходит сразу после приезда Алиссы в отель, и речь идет, казалось бы, о простых вещах, больше напоминая послеобеденный *small-talk* на отдыхе, нежели «интеллектуальную беседу» или тем более политическую дискуссию:

- Ты не хочешь, наверное, путешествовать в этом году? - спрашивает Алисса, помедлив. Она улыбается. – Ты уже много путешествовал...

- Это не так.

Они смотрят друг на друга. Алисса смотрит в сторону двери.

- Не правда ли, этот отель весьма приятный, говорит она, прежде всего, из-за парка. Она прислушивается. – Где здесь теннисный корт?

- Внизу, он прямо около отеля. Алисса замирает.

- Здесь есть лес. Она смотрит на него, вдруг смотрит только на лес.

- Да. Там опасно? - спрашивает она.

- Да, но откуда ты знаешь?

- Я же смотрю на него, говорит она, я его вижу. Она задумывается, взгляд все время направлен вверх парка, в сторону леса. - Почему там опасно? - спрашивает она.

- Я не знаю, как и ты. Почему?

- Потому что они его боятся. - говорит Алисса. Она откидывается в кресле и смотрит на него, смотрит.

- Я наелась. Ее голос меняется – внезапно. Говорит тише. – Я так счастлива, что ты здесь. Она поворачивается, взгляд возвращается.

Медленно – «Разрушать» - говорит она. Он улыбается ей.

- Да, мы поднимемся в комнату прежде чем пойти в парк.<sup>222</sup>

В этом эпизоде романа, как мы видим, «разрушать» выбивается и из темы, и из структуры диалога: непонятно, о каком разрушении идет речь, на кого оно направлено, к кому или к чему имеет отношение, на что (на какие слова или действия) эта реплика реагирует и как с ней семантически связан ответ собеседника Алиссы («да»). В этом эпизоде, как и в заглавии романа, «разрушать» больше похоже на слово-сигнал, как будто указывающее на что-то, или предсказывающее что-то в будущем, или «приказывающее» – но кому или чему? В романе в целом и данном эпизоде в частности, разрушение связывается контекстуально с самой Алиссой, ее внутренним, психическим, душевным состоянием, ее страхами и опасностями, которые, как ей кажется, преследуют ее и окружают, как лес окружает, обступает отель. Можно предположить, что «разрушать» – это призыв к разрушению страха путем преодоления границы замкнутого пространства. Эротический подтекст фразы Макса («Да. Мы поднимемся в комнату, прежде чем пойти в парк») указывает на возможный – ему понятный – путь освобождения ее от ощущения опасности. Но внезапность агрессивно-немотивированного внедрения этого медленного слова в будничной, бессодержательный разговор слишком сильна, и эротическое утешение кажется столь же предсказуемым, сколь и недостаточным.

Такой личный, интимный контекст полностью «отменен» в фильме. После приезда Алиссы в отель происходит их встреча с Максом и послеобеденная беседа на террасе – как и в романе, полная обыденных и малозначительных подробностей. Фраза «разрушать» исчезает из этого эпизода и возникает только ближе к финалу фильма, в совершенно ином контексте. Как и в романе, загадочная реплика Алиссы связывается с образом леса. Но если в романе этот лес в диалоге присутствует как символ опасности и вызывает страх у героини,

---

<sup>222</sup> Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, 2007. P. 32-34.



то в фильме лес – место, которое также ее притягивает. В финальный диалог фильма, в который помещена фраза о разрушении, попытка ухода в лес – это попытка преодоления границы, пересечения, слома. Оставаясь энигматичной, фраза приобретает в контексте политическое звучание (можно сказать, что здесь «широкий» социальный контекст торжествует над «узким», внутрипроизведенческим), становясь, кроме этого, финальной, ставящей точку, подводящей черту:

- Пойдемте в лес.
  - Почему в лес?
  - Несколько шагов.
  - Время его посмотреть.
  - Вы неправы.
  - Это сложно.
  - Разрушать.
  - Что она сказала?
  - Она сказала: «Разрушать».
- (01:22:47).

С лесом как образом границы, символом ограничений связывается невозможность выхода, изменения, переустройства, а также мотив страха, присутствующий в течение всего фильма, но доминирующий в финальных сценах. Фраза о разрушении принадлежит Алиссе, и только с ней, с той, которой 18 лет, ассоциируется возможность преодолеть преграду, «сломать деревья, снести стены»:

- Она придет, она пробьется через лес.
  - Вот она.
  - Она должна сломать деревья, снести стены.
  - Вот она.
  - Больше не о чем беспокоиться.
- (01:31:24 - 01:31:43)

В фильме «Разрушать, говорит она» о политике не говорится почти ничего напрямую. Единственная фраза, которую можно так или иначе истолковать политически, связывает читателя/зрителя с названием ленты и одноименного романа – «сначала тотальное разрушение осуществится руками Алиссы –

молодых». Политический акцент, появляющийся в обобщении, высказанном собеседником Штайна («руками Алиссы – молодых») отсутствует в романе, где фраза «о тотальном разрушении» продолжится в обмене репликами о психическом и психологическом состоянии Алиссы: «Вы так считаете? – Да. На Ваш взгляд, она не в себе? Да, говорит Штайн»<sup>223</sup>. В фильме, напротив, политический смысл высказывания перекрывает его психологическое истолкование.

Кроме того, именно в фильме призыв «разрушать» связан с непосредственным действием. И в романе, и в фильме «разрушать» появляется в диалоге вместе с образом леса – принципиальным изменением кажется то, что в романе Алисса лишь интересуется им и заявляет, что он вызывает страх; в фильме же призыв «разрушать» возникает вместе с настойчивым приглашением – «Пойдемте в лес». Визуальные эффекты, доступные кинематографу, поддерживают и усиливают этот эффект прямого действия. Особенно показательными с этой точки зрения становятся эпизоды, в которых герои собираются все вместе, вчетвером. Разберем в качестве примера сцену игры в карты. Это одна из сцен в фильме, в которой визуальные эффекты вступают в диалогическое пространство, взаимодействуют со словесными «решениями» и поддерживают эффекты, возникающие от самих диалогов.

В этом эпизоде персонажи сидят вокруг маленького карточного столика, при этом камера направлена только на Элизабет и следит за всеми движениями ее тела и лица, тогда как остальных героев мы не видим, перед зрителем только карты, которые они держат в руках. Во время игры, происходящей в очень быстром, напряженном темпе, герои кладут карты одну за другой, не раздумывая, механически, и при этом как будто атакуют Элизабет вопросами, носящими бытовой, повседневный характер. Игра всё меньше напоминает

---

<sup>223</sup> *Ibid.* P. 59.

праздный досуг, имеющий целью занять или убить время. На середине ее у самой Элизабет возникает ощущение странности происходящего, о чем она говорит и получает ответ: «Мы не умеем играть в карты». Через несколько секунд камера ловит движение глаз и рук героини, которая кладет карты одну за другой, даже не смотря на них, не зная, какую кладет, потом следует резкий поворотом камеры в сторону трех остальных героев, финальные реплики которых заканчивают этот эпизод. Эпизод с картами подчеркивает условность границы между реальным и воображаемым и усиливает мотив сомнения, неуверенности в том, что говорится и совершается. Это механическое, лишённое смысла действие, условность которого заострена и словесно, и визуально: зритель наблюдает только стремительные перемещения карт, не несущие никакого смысла и намеренно имитирующие игру в карты, но не являющиеся ими. В фокусе данного эпизода - коммуникативная атака, которой подвергается героиня. Подобно игре в карты, диалог между героями не является настоящим диалогом, это лишь механическое перебрасывание «слов» от одного к другому, по кругу, за исключением Элизабет, лицо которой – растерянное, смятенное, но покорное — видит зритель. В середине игры герои как будто раскрывают карты, заявляя, что не умеют играть. Но и это не заставляет Элизабет прекратить игру, выйти из нее, нарушив правила, ей неизвестные, но тем не менее подлежащие выполнению.

Для понимания связи диалоговой формы в фильме и «разрушения» как категории, заявленной в названии, нам кажется ключевым именно этот эпизод, в котором герои играют, по сути, не с картами, а с правилами. Кинематографические техники – фокус на том или ином персонаже, скольжение камеры от одного к другому, позиция взгляда говорящего/смотрящего и т. д. – создают контекст, в котором слова, произносимые персонажами, теряют свое буквальное значение и становятся действием, направленным в сторону того или

иною «собеседника»: Элизабет или ее мужа. Взаимодействие диалога и визуальных техник (крупных планов, создания поля невидимого, изображение взгляда) создают эффект разрушения и разлома.

Сцена с картами рядом исследователей рассматривается с политической стороны<sup>224</sup>, но нас в данном случае интересует пересечение политического и литературного, реализующееся в этом эпизоде. Образ непонимания, отсутствия коммуникации между персонажами создает эффект скорее не разрушения старого мира, прежней нормы, но ожидания, выжидания, наблюдения. На протяжении большей части фильма персонажи ничего не предпринимают, говорят, даже не понимая друг друга, но этот разговор, или его попытка, обнажает те самые «правила», против которых они восстают. Как заметила сама Дюрас, нужно «ничего не делать перед тем, как разрушить то, что было» – иными словами, выждать, «поддаться (само)анализу»<sup>225</sup>.

В отличие от сцены с картами, в другой важной сцене фильма – сцене с зеркалом, в которой участвуют две женщины-героини – кинематографические техники вступают в конфронтацию с литературными. В кинематографическом кадре зритель имеет возможность одновременно видеть и воспринимать несколько объектов или персонажей, тогда как в литературном тексте это восприятие происходит последовательно, хотя и предполагается, что в воображении читателя выстраивается картина одновременности. Тем не менее, сцена с зеркалом снята так, что зритель вынужден сделать выбор, на кого из героинь направить взгляд, т. е. разрушить одновременность видения, характерную для кинематографа: камера снимает одновременно и профиль

---

<sup>224</sup> «Фильм «Разрушать, говорит она» держится на идее, что как только будет установлена коммуникация между людьми, то случится революция». - Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

<sup>225</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово (часть вторая) // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1173-duras-narboni-rivette-part2.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

Элизабет, и отражение Алиссы в зеркале так, что в центре изображения оказывается отражение окна, открывающего вид на лес, а каждая из героинь находится на границе кадра (слева – Элизабет, справа – Алисса); в результате зритель вынужден следить за движением лица только одной героини, не будучи способным «соединить» или приблизить их в этом пространстве, преодолеть границу между ними, которая выставлена в кадре при помощи окна. Диалог, который происходит в сцене с зеркалом, становится важным именно с точки зрения построения кадра, в котором сталкиваются литературные и кинематографические принципы.

Последней из сцен, в которых все герои собираются вместе, является сцена с приездом мужа Элизабет. Как и сцена с игрой в карты, это, по сути, коммуникативная атака, объектом которой теперь становится не сама Элизабет, а ее муж, «вторгающийся» в их пространство, посторонний, чужой. В этом эпизоде, как и в начале фильма, идеи коммуникативного разрушения поддерживаются политическим подтекстом (в целом, довольно слабо представленным на уровне диалогов). Например, Штайн, отвечая на вопрос мужа Элизабет «И кто вы?», цитирует лозунг мая 1968 г.: «Мы евреи, немецкие евреи»<sup>226</sup>. В результате диалога в этом эпизоде Элизабет вынуждена уйти (ее тошнит), а ее муж – уехать; оба пересекают тем самым символическую границу, преодолевают сковывавший их страх. Последним аккордом в «симфонии» разрушения, которую предлагает автор зрителю, становится звуковой, кинематографический эффект: после отъезда Элизабет и ее мужа герои слушают раскаты грома и шум грозы, сопровождаемые музыкой Баха, которые заглушают все остальные звуки. Эти звуки, больше похожие на взрывы или удары, –

---

<sup>226</sup> Еврейскую тему, возникающую в фильме осторожно, только посредством имени одного из героев (Штайна), Бланшо определял как один из символов разрушения, которое, как можно заметить, входит в пространство фильма тоже посредством языка – имени или цитаты с аллюзией на утраченное, уничтоженное, разрушенное, встраиваясь в язык разрушения и бунта.

бессловесный ответ на вопросы о будущем, поднятые в фильме и заданные героями и самим себе и друг другу.

Молчание, сомнение, крик/переживание, звуковые эффекты – такие техники предлагаются в этом художественном пространстве как ответ на «язык разрушения». Эти техники характерны для многих произведений Дюрас и часто используются в политическом контексте (в фильмах «Хиросима, любовь моя» и триптихе «Аврелия Штайнер»). В «Разрушать» и молчание, и крик – те возможные в кинематографе эффекты, которые исключает для себя пространство литературы; ощущение молчания, тишины или крика создается в кино паузами, перерывами, остановками в диалогах. Неслучайно в последнем диалоге Макс Тор, утверждая, что преподает «историю будущего», отвечает на вопрос мужа Элизабет «И как? Много изменений?» – «Больше ничего нет. Поэтому я молчу».

Язык разрушения и бунта в фильме Дюрас – это высказывания, в которых утрачивается логика, разрушается внутренняя связь, смысл которых настолько широк, что переворачивается при смене контекста. Это слова, становящиеся действием, а не обозначающие его, слова-призывы, дуло которых направлено на самого говорящего, не выстраивающиеся в диалог, а разрушающие его.

### 2.3. Язык контроля и язык неподчинения

Фильмы «Разрушать, говорит она» и «Натали Гранже» вышли практически один за другим и, конечно, объединены многим и с тематической, и с художественной, и с контекстуальной точек зрения. Оба фильма показывают зрителям аутсайдеров, не подчиняющихся общественным нормам и пытающихся от них ускользнуть даже ценой собственного психического здоровья и/или социального благополучия. Оба фильма построены в пространственном отношении на метафоре «закрытых дверей»: все события происходят в помещении, окруженном или огороженном лесом, парком или садом. Оба фильма включают в себя политическую рефлексию и являются художественной реакцией на современные им общественные и политические изменения. Фильмы отличает небольшое количество персонажей (3-4) и стремление к минимализму в изображении. Единственное, что происходит с героями и в том, и в другом фильме, – это разговор. При очевидном сходстве тематики (темы разрушения, исключения и нормы, вторжения и подчинения), работа с принципами литературного и кинематографического изображения в двух фильмах организована по-разному.

В «Натали Гранже» диалоговая структура текста хоть и остается ключевой для продвижения действия, уже заметно ослабевает: слушание текста уступает место видению, «поэтике видения», эффекту пристального наблюдения, слежения за героями.

В сценарном тексте этот «язык контроля» реализуется с помощью использования глаголов видения, активно употребляемых в тексте, и акцентов, поставленных на смотреии и видении как процессе и как событии. Ср., например: «Это играет Натали. Мы хорошо видим ее, долгое время» или «Мы

не видим, что она читает»<sup>227</sup>. Глаголы «видения» в сценарном тексте нередко (как в последней из приведенных цитат) фиксируют то, что видят персонажи, но что недоступно видению зрителя-читателя: девочка, «которая смотрит на что-то, чего мы не видим», «женщина, проезд которой мимо мы не видим», «мы не видим, плачет ли этот мужчина»<sup>228</sup>. Такой прием не только усиливает эффект «наблюдения» и участвует в создании «языка контроля», но и обнажает неспособность литературы *показать* (в точности, во всех деталях, сверхконкретно) при способности *назвать*: благодаря тексту, читатель узнает о существовании «невидимого» объекта. В сценарном тексте Дюрас различает объекты «видимые» и «невидимые» зрителем, прочерчивает до конца траекторию взгляда, даже если он устремлен в недостижимое для субъекта пространство. Читателю предоставляется тем самым привилегия «всевидения».

Если в сценарном тексте «Натали Гранже» важны обильно представленные глаголы «видения», то в одноименном фильме важен цветовой эксперимент. Выбор в пользу черно-белого изображения не был вынужденным (эта цветовая гамма была «уготована» фильму уже при работе с его литературной основой и подчеркивается в описаниях и персонажей, и объектов), он довольно явно создает ассоциации с черно-белым пространством печатного текста<sup>229</sup>. Процессы видения в кинотексте, напротив, менее акцентированы. Например, персонажи редко пересекаются взглядами. Диалог и здесь разворачивается в «пограничной» области, только граница пролегает уже не так между видимым и невидимым, как между речью и молчанием. В фильме наблюдается сложный процесс взаимодействия словесного (диалогов главных героинь) и бессловесного (их напряженного молчания).

---

<sup>227</sup> Duras M. Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange, Paris, Gallimard, 1973, P. 74.

<sup>228</sup> *Ibid.*, P. 18, P. 44, P. 82.

<sup>229</sup> Это подчеркивается и другими деталями. Например, газета, которую почтальон подбрасывает под дверь и которая остается, тем не менее, непрочитанной, или крупный план клавиш фортепьяно - тоже являются образом «черного на белом».



Фильм начинается собственно с диалога главных героинь и директрисы школы, в которой учится дочь одной из них Натали. Во второй части фильма в дом к героиням неожиданно приходит коммивояжер – с ним они тоже ведут диалог, хоть и весьма странный. В доме одна из героинь отвечает на телефонные звонки, в остальном изображаемый домашний быт почти не сопровождается речью: героини скорее бездействуют, медленно передвигаясь по дому, саду, сжигая сухие ветки и т.д. Такое поведение героинь создает ощущение невысказанного, непроговоренного размышления, скрытого за бессмысленными перемещениями и движениями. Но в фильме этот внутренний монолог не становится вербализированным, оставаясь не произнесенным, а только предполагаемым. Неслучайно одна из героинь заявляет: «Здесь никто ни с кем не разговаривает», – ставя под сомнение, таким образом, реальность и значимость диалогов в фильме, хотя они и являются главным действием, совершаемым героинями. Перед нами – характерная для творчества Дюрас форма диалога в стадии разрушения, утраты контакта, понимания.

Сцена с директором школы демонстрирует попытку героинь уйти от диалога, и вместе с ним – от подчинения и контроля. Директор школы выступает со стороны власти, подчиняющей силы. В своей речи директор подчеркивает, что Натали свойственна жестокость: она рвет тетради, заливает чернилами письменные работы. Этот детский или подростковый протест выражен бессловесно, и в этом с ним сходно поведение взрослых героинь-женщин: они вступают в разговоры фрагментарным, вынужденным образом, как будто тоже воплощая немой протест и неподчинение. Бездействие героинь в фильме двусмысленно: это не только совершение ритуальных, рутинных, повседневных, обесмысленных действий, не только подчинение «внешнему», но и попытка сопротивления, неподчинения, выраженная в неговорении, несовершении словесных действий. Этот негативный смысловой заряд доносится до зрителя

ритмом фильма, медленным, подчас доведенным до неподвижности. Женщины находятся в подчинении рутинным, повседневным занятиям, которые в процессе изображения их на экране воспринимаются как не-события, но их сознательный отказ от говорения воспринимается как форма противостояния контролю. Более явный, эксплицитный протест осуществляет Натали, но тоже в бессловесной форме: в саду она переворачивает тележку с осенними листьями, в школе – рвет тетради. Бессмысленность этих действий подчеркивается отсутствием даже попыток коммуникации: язык неподчинения – язык немой, бессловесный, некоммуникабельный. Вместо разговора с девочкой зрителю предьявляется наблюдение за ней. Пока Натали не произносит ни слова, все вокруг как будто следят за ней: ее мать и подруга, школьная директриса, и даже радио, рассказывающее о детской жестокости и насилии. Окружающие наблюдают за ней («pour pouvoir regarder son enfant sans se faire voir»<sup>230</sup>), окружая ее словами, которые она не слышит, настойчивой заботой, усилиями контроля. Зритель вовлекается в этот процесс, поскольку оказывается в положении наблюдающего.

Эффект тотального контроля усиливается эффектом закрытого пространства. Закрытость подчеркивается в фильме крупными планами дверей и окон. Перед зрителем – длинные кадры, в которых камера фокусируется на границах дома и одновременно имитирует слежение, изображая и само окно, и то, что происходит за ним, на улице. Эффект наблюдения как контроля создается и при помощи буквального, прямого изображения слежения: в этом отношении показательной является сцена с уходом коммивояжера из дома, в которой одна из героинь (Жан Моро) подходит к дверному глазку. Зритель видит и сам факт наблюдения (то, как героиня смотрит в глазок), и наблюдаемое ею, и таким образом сам становится наблюдающим, иначе говоря, становится субъектом контроля. Эта сцена кажется важной не только потому что «обнажает» прием,

---

<sup>230</sup> Duras M. Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange, Paris: Gallimard, 1973. P. 69.

указывает на контроль и наблюдение как практику прямым образом, но и потому что остается немотивированной, необъясненной в контексте фильма. Зрителю остаются непонятными причины этой слежки. Немотивированность наблюдения определяет контроль как практику неизбежную, встроенную в жизнь героев до степени автоматизма, не нуждающуюся в объяснении и мотивации.

Пространство говорения, таким образом, очерчивает зону контроля – именно говорящие выступают «контролирующими», а молчащие – подчиняющимися или оказывающими сопротивление. В этом смысле показательна сцена с коммивояжером. Он появляется в доме неожиданно и входит без разрешения. Кажется, что такое «вторжение» ставит его в позицию субъекта, контролирующего ситуацию (несмотря на то, что дом принадлежит героиням и это «их» пространство), – он же начинает говорить, тем самым вынуждая себя слушать. В кадре крупным планом мы видим только его, тогда как героини, его слушающие, находятся вне поля, невидимы для зрителя. Изменение «расстановки сил» происходит только когда (через продолжительное время) его речь не встречает никакой словесной реакции со стороны «собеседниц» – неговорение оказывается для них средством и языком сопротивления и неподчинения. Словесно женщины почти не участвуют в диалоге, но эффект их неподчинения усиливается при помощи работы камеры, которая сначала направлена только на коммивояжера, но затем все более на лица женщин. В «диалоге», таким образом, перемежаются не слова «его» и «их» последовательно, а его слова и их взгляд как реакция. Слова коммивояжера остаются бессильными, не дают никакого результата, в итоге он вынужден признать свое поражение и уйти.

Наряду со словесными и визуальными формами, в фильме присутствует и «звуковая» форма контроля. Она представлена голосом радио, постоянно вторгающимся в пространство дома. Радио как символ масс-медиа представлено

в фильме в заостренной, может быть, даже односторонней форме: это одноканальное изложение событий, без возможности какого-либо ответа, реакции или дискуссии. Информация, которую слышат персонажи и зритель по радио, представляется «обвинительной», безапелляционной, расставляющей единственно возможные акценты, навязывающей однозначность социальной нормы.

Нарбони в интервью с Дюрас называет фильм «Разрушать, говорит она» «страшным фильмом»<sup>231</sup>, и то же можно сказать о «Натали Гранже». Ощущение ступора, в которое впадает зритель в процессе просмотра, кажется «неожиданным» в сравнении с техниками, использованными в лентах. Ни в «Разрушать», ни в «Натали» нет нагнетающего музыкального ряда или специальных хоррор-элементов, нет пугающих, напрямую шокирующих кадров, нет изображения насилия (хотя в фильме идет речь о насилии и жестокости). Говоря о насилии на экране, Дюрас отмечала: «пока снимают фильмы про войну, война привлекает. Чем больше в фильмах войны, тем они... сильнее выступают за войну – не буквально, конечно»<sup>232</sup>. Иными словами, она как будто искала другие способы вызвать напряжение, острое переживание и даже боль, не создавая фильмы ужасов и не демонстрируя увечья, а передавая ощущение разрушения через перманентно ощущаемый в ее фильмах разлом, распад, столкновение, конфронтацию. Это ощущение «неудобства» перед экраном есть следствие действия «языка контроля», реализуемого, несмотря на внешне спокойное, медлительное, практически бессобытийное течение действий.

---

<sup>231</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово. // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

<sup>232</sup> *Ibid.*

### 3. Пространственная изобразительность

#### 3.1. Эффект замкнутости, эффект безместности

Внутреннюю связь между романом «Разрушать, говорит она» и одноименным фильмом, вышедшим спустя несколько месяцев после публикации, тогда же отметил Морис Бланшо, подчеркнув «промежуточную» природу того и другого: «Книга? Фильм? Интервал между ними?»<sup>233</sup>. Связь книги и фильма проявляет себя, однако, не в верности «букве» текста при работе над фильмом, не в буквальном воспроизведении – слово за словом – написанного; не в визуализации сюжета и персонажей, но в перенесении на экран глубоких свойств литературной формы и принципов ее чтения.

Сходным образом Жак Нарбони в интервью после выхода фильма говорил, что при сопоставлении двух версий «Разрушать», кинематографической и литературной, книга производит впечатление более кинематографической, чем сам фильм; а фильм кажется более литературным:

Фильм, в итоге, представляет собой механический процесс, полностью противоположный тому, который осуществляют плохие режиссеры, экранизирующие книги, когда они сохраняют события, факты, поступки и полностью выбрасывают все то, что, напротив, касается писательства. Здесь же создается впечатление, что в нем выбрасывается все, что отсылает напрямую к «кино» и сохраняется все, что и составляет суть «литературы»<sup>234</sup>.

Действительно, в романе «Разрушать, говорит она», в сценарии «Натали Гранже» и одноименных фильмах происходит своеобразная «метатеза», перенос собственно литературных техник в иную медийную среду, кинематограф и воплощение кинопринципов в литературных текстах. В частности, это происходит на уровне описания, способов изобразительности, моделирования

<sup>233</sup> Blanchot M. L'amitié. Paris: Gallimard, 1971. P. 132.

<sup>234</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

художественного пространства. В данном параграфе мы рассмотрим художественные эффекты, которые обеспечиваются поэтикой «сверхконкретности» или относительной «абстрактности» описания.

Стилистика описаний в романе «Разрушать, говорит она» выразительна самой своей антириторичностью: короткие, эллиптические, односоставные фразы скорее напоминают читателю авторские ремарки или инструкции к постановке. Отчасти парадоксальным образом, они вынуждают читателя к медленному чтению, тем более, что сюжетно практически ничего не происходит. Нераспространенный синтаксис заставляет фокусироваться на деталях, поочередно вовлекая в наблюдение не-события, не-случившегося. Сами детали (например, описание лица героини<sup>235</sup>) носят нарочито уточняющий, конкретизирующий, зачастую почти «избыточно», характер, не приглашая к додумыванию, домысливанию.

Текст романа «Разрушать, говорит она» открывается описанием, занимающим несколько страниц, задающим повествованию размеренный, монотонный ритм и вместе с тем создающим ощущение фрагментарности, эскизности эпизода. Нельзя не отметить подчеркнутый объективизм и экономность описания, причудливо контрастирующие с избыточностью отдельных деталей:

Пасмурно.  
Двери закрыты.  
Со стороны столовой, где он находится, невозможно увидеть парк.  
Она же, она, да, она видит, она смотрит. Ее стол касается края дверного проема.  
Свет ослепляет, она щурится. Она то смотрит, то отводит взгляд<sup>236</sup>.

На нескольких страницах перед читателем – пространство парка и отеля, в

---

<sup>235</sup> Ср., например: «Волосы черные, с проседью, гладкие, они не красивые, сухие. Цвет глаз неизвестен; когда она поворачивается, они как будто опустошены светом, слишком прямым <...>. Вокруг глаз, когда она улыбается, видна уже слегка истончившаяся кожа. Она очень бледна.» - Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, [1969] 2007, P. 10.

<sup>236</sup> Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, [1969] 2007. P. 9.

них находятся герои, пока безымянные. Описание в романе сконцентрировано на движении света (пасмурно/солнечно/сумеречно), объектах (стол, дверной проем, шезлонги, шторы) и мельчайших подробностях внешности героини:

Солнечно. Седьмой день.

Она опять здесь, у теннисного корта, в белом шезлонге. Вокруг нее другие шезлонги, тоже белые, пустые в большинстве своем, приставленные друг к другу, кругом, одни.

День. Восьмой. Солнечно. Потеплело.

Она, столь пунктуальная, отсутствовала сегодня в полдень, когда он зашел в столовую. Она пришла только когда обед уже начался, с улыбкой, спокойная, не такая бледная. ...

Небо сегодня безоблачное. Тепло нарастает, наступает, захватывает лес, парк.<sup>237</sup>

За счет обилия беспредикатных конструкций создается эффект сосредоточенного всматривания в описываемое пространство. Указания на цвет объектов не слишком подробны, доминируют черный и белый (плюс, редко, голубой), тем самым изображаемый в тексте мир «обесцвечивается», а переливы цвета уступают место изменениям света и облика персонажей под этим светом:

Голубые занавески опускаются на окнах. Ее стол в голубом свете штор. Ее волосы под этим светом кажутся черными. Ее глаза – голубыми.

Сумерки. В неоновом свете столовой вновь она, бесцветная, постаревшая.

Вдруг, каким-то нервическим жестом она наливает воды в свой стакан, открывает бутылку, берет таблетки, проглатывает их.

Впервые она вдвое превысила дозу.

В парке опять светло. Почти все ушли. Чуть раздвинутые плотные шторы на окнах дают ветру проникнуть в комнату.<sup>238</sup>

Описания намеренно подчеркивают границы пространства, в котором находятся персонажи, – всегда очерченные снаружи лесом, изнутри – дверными

---

<sup>237</sup> Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, [1969] 2007, P. 11, P. 13.

<sup>238</sup> Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, [1969] 2007. P. 11-14.

проемами, шторами, то опущенными, то слегка раздвинутыми. Подчеркивание границ увеличивает напряжение, создаваемое бездействием и молчанием, в которое погружены герои.

В этих эпизодах зрителю представлены «события» восьми дней, описание которых сводится к изменению погоды («пасмурно», «потеплело») и времени суток (день, сумерки), к изменению взгляда героини («Она же, она, да, она видит, она смотрит»), к ее жестам («каким-то нервическим жестом она наливает воды») и едва заметным движениям («она щурится»). Подобное описание, подчеркнуто подробное, производит эффект бездействия и, вместе с этим, создает напряжение, ожидание, предчувствие взрыва, предгрозовое затишье. Замкнутость и безместность пространства (ведь события происходят в отеле) усиливают этот эффект, молчание и тишина – настораживает. Только в конце восьмого дня герои «заговорят», разрядив молчание словом, обращением, клишированным и почти десемантизированным в силу предсказуемости реакции на него:

Девять часов. Сумерки. Сумерки над отелем и над лесом.  
- Вы позволите?<sup>239</sup>

Хотя в романном тексте проявлено внимание к деталям и конкретике, как будто имитирующее движение камеры и создаваемые ею крупные планы, в указаниях к инсценировке романа (в театре или в кино) Дюрас пишет обратное: «абстрактные декорации предпочтительны»<sup>240</sup>, что безусловно диссонирует с художественной практикой, осуществленной в литературном тексте.

В последовательном акцентировании границ и закрытости мы склонны видеть реализацию у Дюрас сартровской техники *huis clos* («за закрытыми дверьми»)<sup>241</sup>, маркирующей закрытость пространства, сообщества и служащей

---

<sup>239</sup> Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, [1969] 2007. P. 14-15.

<sup>240</sup> Duras M. Détruire, dit-elle. Paris: Éditions de Minuit, [1969] 2007. P. 139.

<sup>241</sup> Эта техника была введена и названа Ж.-П. Сартром в одноименной пьесе «За закрытыми дверьми» и была



источником растущего напряжения.

В фильме Дюрас техника «закрытых дверей», конечно, используется и в качестве метафоры закрытости, присутствующей также и в романе. Однако она подчеркивает наличие и еще одной границы (отсутствующей в романе) – границы между фикциональным и реальным. В этом отношении ключевой становится первая сцена в фильме (аналог которой в романе отсутствует). Она представляется показательной, поскольку в ней встречаются и взаимодействуют и техника «закрытых дверей», и прием «абстрагирования» пространства (уход от сверхконкретности), причем вместе они производят литературный эффект, способствуют зрительской рефлексии, связанной с границами фикционального/реального и конкретного/абстрактного в кино и литературе.

В отличие от романного текста, начало фильма не включает в себя подробных описаний – словесных или визуальных. Несколько секунд камера медленно движется по (предполагаемому из романного текста) парку: в сущности, это пустое пространство, лишённое каких-либо значимых объектов или деталей, которое, вследствие его абстрактности, зрителю трудно распознать или идентифицировать (парк? сад? двор? сквер?):



Из видимого на экране зрителю очевидно только наличие открытого

---

позже перенесена в фильмическое пространство (одноименный фильм Жаклин Одри 1954 г.). В кинематографе в постсартрианской традиции выделяют разные функции «закрытых дверей», включая психологическую «закрытость», как в *Семейном портрете в интерьере* Л. Висконти, идеологическую, как в фильме *Goodbye, Lenin!* В. Бекера, социальную, как у Й. Лантимоса («Клык») или, например, детективную, как в *Веревке* Хитчкока.

пространства с ограничением, границей, «ограждением» – в роли которых выступает лес. Этот первый образ, который видит зритель, подчеркивает сразу две особенности фильма: отказ от сверхконкретного изображения, характерного для кино, подчеркнутая абстрактность, тормозящая идентификацию пространства, и, вместе с этим, закрытость пространства, в котором будут происходить события, его замкнутость.

Идентификация пространства происходит только в диалоге за кадром: звучат два голоса – задающий вопросы и отвечающий на них. Последний принадлежит М. Дюрас, т.е. автору-создателю фильма, задающий вопросы голос остается анонимным. Он спрашивает «где мы», «который час», «какое время года», но получаемые им ответы – нарочито абстрактны («не знаю», «не важно», «например, в отеле»). Отвечающий как будто уходит от ответа или скорее заостряет внимание зрителя на условной обобщенности места действия, относительной неважности деталей пространства, которое зритель в это самое время может наблюдать визуально. Словесное описание того, что и так непосредственно зримо, казалось бы, избыточно, но в логике Дюрас, по-видимому, важно. Условность изображения видна и глазу, но диалог за кадром намеренно подчеркивает ее, заостряет эту особенность изображения, тем самым вынуждая зрителя к рефлексии самого процесса смотрения, к необходимости домысливать, додумывать, воображать, «конкретизировать» изображение – как это бывает при чтении книги.

Диалог автора с собеседником за кадром становится маркером границы фикционального пространства, в которое врывается авторский голос. Этот голос как будто пересекает границу между реальным и фикциональным, но не разрушает, а только подчеркивает ее, отделяя фильм от зрителя, снимая свойственный кинематографу эффект присутствия и усиливая его литературный эффект.

Как и в романе, в фильме доминирующим цветом становится черный, но меняется функция этого цвета в конкретизации образов героев. В фильме черная одежда героев – не только Алиссы, но и всех остальных – скорее становится для зрителя «абстрагирующим» элементом, представляющим цвет одежды как условность, схему, модель, с опорой на которую воображению позволено работать и домысливать. К той же технике относится и сходство внешнего облика двух женских персонажей, очевидное для зрителя с первого появления их вместе на экране, но неизвестное до сцены с зеркалом читателю романа. Героини похожи так, как могут быть похожи не «живые/реальные» персонажи, а их модели, их отличает только возраст:



Намеренное абстрагирование образов пространства и внешности персонажей в фильме способствует усилению эффекта «безместности», пространства обезличенного, не принадлежащего никому и ни с кем не ассоциирующегося. В фильме так же, как и в приведенном выше кадре, намеренно подчеркиваются границы этого пространства, его замкнутость, закрытость, как будто «непроницаемость». Приведенный кадр показателен еще и потому, что он изображает сразу несколько границ – маркёров закрытости. Это, во-первых, окно, затем лес, который виден зрителю сквозь «тусклое стекло», и, наконец, зеркало, в которое смотрятся героини. Именно зеркало делает одновременно видимым им и образы друг друга (не только собеседника,

но и себя самого), и образы границ (окна, а вместе с ним и парка). Зеркало также открывает зрителю их подобие, подчеркнутое и цветом глаз, и цветом волос, и фасоном и цветом одежды. В подчеркнутой условности изображения героини как будто «сливаются», но и сигнализируют зрителю о своей «схематичности», намеренной вымышленности, тем самым расширяя дистанцию между ним и фильмом. Можно сказать, что Дюрас на экране моделирует собственный стиль в прозе, характер которого емко описал Доминик Ногез: «Намеренно ограниченный словарь, элементарный синтаксис, речь, которая действует за счет контрастов, как молния. Через это подступает суть – абстрактность»<sup>242</sup>.

Абстрактность изображения позволяет зрителю также отчетливее различать границы, установленные в пространстве, не отвлекаясь на конкретику и детали (так, как будто устраняется характерная для кино «тотальная видимость»).

Граница, которой окружено закрытое пространство отеля в фильме, – лес, постоянно наблюдаемый зрителем на экране. С образом леса в фильме связан мотив страха и попытки его преодолеть, выйти за пределы закрытого пространства, пересечь эту границу. Этот страх в фильме испытывает Элизабет, декларирующая его и отказывающаяся туда идти. Мотивы опасности и страха, которые также присутствуют в романе, скорее, связаны с психическим состоянием героинь-женщин, их подчеркнуто болезненным или нервическим состоянием, балансирующим на грани нормальности и ненормальности. Больны они или здоровы, не знает ни зритель, ни окружающие их персонажи – Штайн и Тор, в речи которых на протяжении фильма возникают вопросы, реплики, намеки, высказывающие неуверенность в точности того или иного состояния. Сомнение в связи с темой «нормы»/«нормальности» и «ненормальности» в фильме обретает политическое звучание: мотивы опасности, страха, разрушения

---

<sup>242</sup> Noguez D. Duras, Marguerite. Paris: Flammarion, 2001. P. 73.

и нормы теперь не привязаны только к женским образам романа и их душевному состоянию, но обобщены и абстрагированы, как и само изображение, как будто избегающее деталей, конкретики и «индивидуализации».

«Закрытые двери» акцентируют внимание зрителя на со-участии, со-действии, со-бытии персонажей, как будто оказавшихся заложниками замкнутого пространства или вынужденными «сообщниками»: они не могут не вступать в коммуникацию друг с другом, не могут не проходить этапы узнавания, взаимоидентификации и взаимодействия. Герои как будто всматриваются друг в друга, каждый – в попытке опознать другого и найти точку отсчета для «настоящего диалога», о котором писал Бланшо, но не находят ее.

В одной из последних сцен фильма в отель внезапно приезжает еще один персонаж – это муж Элизабет, он хочет увезти жену. Его приезд удивителен, поскольку он оказывается единственным нарушившим границы этого замкнутого пространства, в котором находятся все герои. Муж Элизабет одновременно и вторгается в этот закрытый мир, и, пересекая границу (лес), пересекает и его – он приезжает, участвует в странном, неловком диалоге с другими героями и тут же уезжает с женой.

Пространство отеля – транзитивное, подобное тому типу пространств, которое французский социолог М. Оже описал как «не-место»: «пространство, которое нельзя определить ни с точки зрения идентичности, ни с точки зрения отношений, ни с точки зрения истории»<sup>243</sup>. Это пространство, наделенное такими свойствами, как непостоянность, изменчивость и способность быть пересекаемым<sup>244</sup> и рискующее быть покинутым, опустошенным и обезлюдевшим в случае утраты собственных практических и утилитарных

---

<sup>243</sup> Augé M. Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil, 1992. P. 100.

<sup>244</sup> *Ibid.*

свойств. «Не-места» – это пространства, связанные, как правило, с повседневными практиками субъекта и с его вынужденным взаимодействием с другими людьми; как следствие, они принадлежат всем и никому в отдельности, являются местом пересечения, случайного столкновения, пассажа, перехода; Оже выделяет два типа «не-мест», связанных с перемещениями, скоростью и пересечением (поезд, самолет, вокзал, аэропорт) и предполагающих более-менее длительное пребывание субъекта (кафе, бар, отель и т. д.).

Одно из свойств не-места, как пространства, не принадлежащего никому, – асубъектность, обезличенность, опустошенность. В визуализации описания в фильме «Разрушать, говорит она» это подчеркнуто намеренно (и даже вызывающе) пустым пространством, не отмеченным деталями, которые могли бы (потенциально) связать это пространство с кем-то из героев.



Перед нами – три сцены, в каждой из которых пространство представлено предельно обезличенным и бессубъектным: в гостиной героини сидят за пустым столом, в одной из комнат героинь – пустой туалетный столик, в комнате Штайна тоже нет ничего, что могло бы маркировать принадлежность этого пространства кому-то, т.е. делать его маркированным субъективно. Единственная деталь, которую можно рассмотреть в последнем кадре, – это книга, лежащая на ночном столике (на заднем плане). Пространство не-места только усиливает эффект кризисности находящегося в нем субъекта, усиливает и эффект надломленности коммуникации между персонажами, сигнализирует об

обезличенности.

Фильм «Натали Гранже», снятый через несколько лет после «Разрушать», наоборот, обращается к теме дома. Впрочем, даже внутри него имеются пространства, ассоциирующиеся с не-местностью, – например, коридор. О важности для себя этой символической пространственной детали Дюрас говорила в интервью с Домиником Ногезом: «Коридор – что это? Сюда стекаются комнаты, здесь они сливаются. Это связующая нить для всех комнат. Именно здесь встречаются, здесь входят в дом, это «общественное» место в доме. И очень часто женщины пересекаются в коридоре или появляются в кадре со стороны пространства коридора. Знаете ли Вы, что слово «коридор» происходит от слова «течь, лить, растекаться»?»<sup>245</sup>

Фильм снят в доме и о доме. Об этом свидетельствует работа камеры, постоянно направленная на исследование этого пространства, выявления его границ (долгие кадры с фокусом на дверях и окнах) и рассмотрение его внутреннего устройства (крупные планы с фокусом на столе, посуде, элементах интерьера). Кажется, что в фильме камера интересуется больше собственно местом действия, чем его участниками и их речью. Разглядывание, пристальное всматривание в каждую деталь дома, символа «закрытых дверей», – процесс, доступный кинематографу в избытке, в сверхконкретизации и в сверхдетализации. Подобная работа с описанием усиливает эффект замкнутости, создаваемый «закрытыми дверями», и маркирует субъективность такого пространства, его «обжитость» и принадлежность главным героиням (в отличие от отеля в «Разрушать»). Героини, находящиеся в доме, по большей части молчат, и только вторжение в их дом постороннего, напоминая о границе между внутренним и внешним, свои и чужим, открывает им пространство (хоть

---

<sup>245</sup> Duras M. La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films, Paris, Benoît Jacob, 2001. P. 47.

и странного) диалога.

Персонаж Жерара Депардьё, появляющийся внезапно, извне, входит в дверь, которую ему не открывали:

- Простите.  
Дверь была открыта.  
Я вас побеспокоил?
- Нет.  
Входите.
- Дверь была открыта.
- Так что вам все-таки нужно?
- Да ничего.  
Ничего.  
(34:48-35:20)

В литературном тексте последующий разговор представляет собой монолог героя (коммивояжера) с вмонтированными в него ремарками героинь. В фильме острый эффект вторжения подчеркнут устройством мизансцены: крупным планом изображен коммивояжер, тогда как героини находятся вне поля видения зрителя. Подобное расположение героев в кадре дало толчок различным гендерным интерпретациям критиками фигуры «вторгающегося» субъекта. Так, коммивояжер понимается как фигура, нарушающая внутреннее пространство как «женское» и потому создающая эффект отчуждения<sup>246</sup>.

Но мы склонны трактовать эту оппозицию шире: персонаж Депардьё в этой сцене представляет собой не столько мужское, сколько вообще «внешнее», «стороннее». Стоит отметить, что присутствие персонажа Депардьё за кадром с момента его сюжетного появления (героини наблюдают за ним через стекло, в эпизоде 1:01 он гуляет по парку и, наконец, на 1:06:50 фильма возвращается в дом) создает для зрителя напряжение. Коммивояжер еще не зашел в дом, но героини уже видят его, даже следят за ним – через окно в двери. Не менее выразительна в этом смысле и финальная сцена: в течение последних минут

---

<sup>246</sup> Leburn B., Lovecy J. Une Et Divisible?: Plural Identities in Modern France. Peter Lang, 2010. P. 220.



фильма коммивояжер обходит весь дом, представляющий собой уже покинутое, оставленное место, утратившее целостность.

Другим маркером внешнего, вторгающегося во внутреннее пространство героев, становится радио. В течение всей ленты радио транслирует различные происшествия:

— Они убили трех человек и ранили четверых.  
"При обнаружении задержать, если окажут сопротивление – стрелять на поражение".  
В 9.30 утра все комиссариаты полиции и отделы жандармерии парижского региона получили приказ начать операцию по захвату преступников.

Радиоголос вторгается в пространство персонажей на первой минуте фильма, затем появляется на шестнадцатой минуте, при этом голос то пропадает, то вновь возвращается:

В операции участвуют 350 полицейских.  
«Мы все ближе и ближе к ним», заявил инспектор полиции.  
Продолжается операция в пригородной зоне по задержанию двух преступников, виновных в совершении нескольких убийств... без корыстных побуждений.

Голос радио (возникающий еще на 21, 28 минутах и конце фильма) организует дополнительный нарратив, не связанный сюжетно с отношениями персонажей и тем не менее важный.

Звуковой фон представляет собой информационную сводку, обезличенную и безэмоциональную, к тому же прерывистую, что косвенным образом поддерживает тему насилия, заданную в ленте. Важно и то, что голос радио воспринимается зрителем как закадровый (в кадре отсутствует субъект говорения), тогда как персонажи воспринимают его внутри кадра – все это в противовес сценарному тексту, в котором речь персонажей и голос радио оформлены одинаково, и потому не создается оппозиции внутренней и внешней речи. В кинотексте, однако, именно этот эффект оппозиции решающе важен: им

поддерживается контраст внутреннего (субъективного) и внешнего (анонимного) пространств.

Визуализированное описание, таким образом, выполненное в литературных текстах при помощи имитации сверхконкретного изображения, а в кинематографических – абстрактного, последовательно проблематизирует границы видимого и невидимого, внутреннего и внешнего, «своего» и «чужого». Основными эффектами, производимыми визуализацией описания, становятся эффекты замкнутости и/или безместности субъективно переживаемого пространства. Эти эффекты усиливают напряжение, созданное надломленной коммуникацией, демонстрируя «закрытое» сообщество (в каждом из двух фильмов) в состоянии предчувствия бунта и в состоянии сопротивления.

### 3.2. Эффект воспоминания

Последовательный уход от сверхконкретного изображения, начатый в диалоговых фильмах, находит свое воплощение и в последнем фильме «индийского» цикла «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» – в остро экспериментальной, радикальной манере. Несовпадение пространственных референций «в кадре» и «за кадром», подчеркнутая затемненность, размытость и неясность изображения производят эффект воспроизведения в пределах фильма травматического воспоминания, которое – в контексте – становится попыткой рефлексии не только «личной» памяти персонажей, но и памяти исторической.

Звуковой план фильма «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» представляет собой звуковую дорожку, механически перенесенную из «Песни Индии», с последовательным сохранением и речи персонажей, и звуков, и музыкального сопровождения. Измененным оказывается только изображение. Теперь перед зрителем руины дома, в котором происходили события «Песни Индии». В течение полутора часов камера блуждает по полуразрушенному дому, давно покинутому его обитателями, изредка фокусируясь на предметах интерьера, рассмотреть которые зрителю, однако, оказывается довольно сложно: в течение всего фильма изображение остается затемненным, погруженным в сумерки или ночь, нарочито неясным и «размытым».

Резкое противопоставление между происходящим на словесном уровне (голос за кадром рассказывает о событиях «здесь и сейчас») и представленном на экране (нет ничего, кроме разрушенного дома) сигнализирует о попытке столкновения настоящего (звучащая речь) и прошлого, преломленного воображением (изображение). Именно поэтому изображение репрезентирует пространство в столь непривычной для зрителя манере: оно оказывается неконкретным, даже абстрактным (в фильме почти отсутствуют крупные

планы), всегда темным, сумеречным, не позволяющим рассмотреть объекты или детали. Имитируя образы воспоминания, ирреальные образы, пространство на экране включает «пробелы» и «помехи» (в виде появляющихся вспышками черных экранов), а также изображает световой поток в полной темноте, подобно подсвеченной в воспоминании детали.

Процесс воспоминания воссоздается и при помощи рассогласования пространственных референций: на звуковом уровне голоса не раз упоминают реку Ганг, настойчиво указывают на места происходящих событий – Бирму, Саваннакхет, Бенгалию, Лаос, Калькутту, тогда как изображение представляет зрителю разрушенный замок во Франции, опустошенный и обезлюдевший. Тот же прием использован в фильме «Женщине с Ганга», в котором указания голосов на Индию как место событий сталкивается с изображением, демонстрирующим северный морской пейзаж, не скрывающий деталей показываемого города, в точности свидетельствующих, что перед зрителем Довиль (приморский город на севере Франции).

Трудно усомниться в том, что выбор локации для съемок в фильмах «Женщина с Ганга» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» не случаен и работает на усиление эффекта столкновения, контрапункта, обманутого зрительского ожидания. Пространственное различие звучащего и изображаемого нарратива создает эффект фрагментарности и разрушенности цельной картины событий. Несовпадение пространства в звучащем тексте и в изображении на экране, возможно, работает и на эффект «ирреальности» происходящего, указывая на онирическую природу и событий, и места, где они происходят. Ведь только во сне, воспоминании или воображении призрак погибшей женщины неотличим от женщины живой, а Индия может напоминать довильские пейзажи. Как отмечает И. Гер-Виллат (Yvonne Guers-Villate), Дюрас создает художественный мир, освобожденный от пространственных и

временных координат, мир вне пространства и времени, оторванный от «реального» и погруженный в «ирреальное»: «Аллегорические персонажи романа «Любовь» и фильма «Женщина с Ганга» не обращены ни к будущему, ни к прошлому. Кажется, что они пребывают в пространстве ирреального. <...> Эволюция персонажей Дюрас, как кажется, демонстрирует невозможность избежать «износа» времени в пределах реального. <...> В своих последних произведениях, наконец, писательница-режиссер сознательно создает мир, освобожденный от времени и от пространства, мир потенциального и воображаемого»<sup>247</sup>.

Пространство памяти и воспоминания конструируется и при помощи техники повтора. Это и повторение мотивов, сюжетных элементов, персонажей, уже знакомых читателю/зрителю по романам «Восхищение Лол-Валери Штайн» и «Вице-Консул», но это и повторение текста внутри фильма, создающее эффект отчаянной попытки вспомнить, запомнить, закрепить в воспоминании. Ту же функцию имеет и музыкальный мотив, который появляется во всех трех фильмах цикла. Этот мотив из музыки Карло Алесьо станет основным музыкальным сопровождением в фильме «Песня Индии» и «Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте». В «Женщине с Ганга» же повторение этого мотив – как эхо, как отзвук прошлого, как переключка между героями, как сигнал о памяти и воспоминании, причем воспоминании бессловесном, от которого остается только мотив, почти нашептывание, голос.

Перед зрителем и перед героем – только покинутое пространство, лишенное знаков, которые могли бы стать «толчком» к воспоминанию, и лишенное людей, способных напомнить, подсказать. Такое пространство скорее разрушает воспоминание, чем его воспроизводит, в нем единственным

---

<sup>247</sup> Guers-Villate Y. Continuité, discontinuité de l'oeuvre durassienne, Brussels: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985. P. 78.

напоминанием о произошедших в прошлом событиях становятся голоса и музыкальные мотивы.

Сам дом, в котором снимался фильм, прежде принадлежавший семье Ротшильдов (*le château Rothschild à Boulogne-Billancourt*), во время войны был захвачен немецкой армией, являлся резиденцией Геринга и позже был разрушен, что так же, как и упоминание еврейской темы в «Разрушать, говорит она», становится знаком разрушения, уничтожения, отсутствия. Связывая два географических контекста, Дюрас отмечала, что Франция стала для Индокитая тем же, чем Германия для Франции во время войны: «Облик французов в Индокитае – это облик немцев во Франции»<sup>248</sup>. В «Песне Индии» этот же дом был представлен неразрушенным, наоборот, он наполнен обитателями и гостями. Он не только не «абстрактен», но детально прописан, его изображение включает множество деталей, которые полностью отсутствуют во втором фильме.

И в первом, и во втором фильме от голосов за кадром мы узнаем о суициде главной героини. На связь этого акта саморазрушения с домом неоднократно указывала сама Дюрас в интервью после выхода фильма: «все причины суицида действительно сходились в одной точке: война в Испании, немецкий фашизм, японо-китайская война, московские процессы»<sup>249</sup>. Дюрас подчеркивала тем самым «политический», внеличный смысл акта самоуничтожения своей героини: «Мне нужно было предать универсальность ее суициду»<sup>250</sup>. В самой ленте, однако, упоминание о политических событиях встречается в ленте лишь однажды – в самом конце<sup>251</sup>. Всё повествование сконцентрировано на историях

---

<sup>248</sup> Winston J.B. *Postcolonial Duras: Cultural Memory in Postwar France*. Palgrave, New York, 2001. P. 65.

<sup>249</sup> Bernheim N.-L. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris: Albatros, 1974. P. 118.

<sup>250</sup> Grant J. *Entretien avec Marguerite Duras // Cinéma 75:200* (1975). P. 109.

<sup>251</sup> Появляется указание на точное время происходящего на экране и делается акцент на историческом контексте, в который погружены герои: «Это был сентябрьский вечер, время летних муссонов на островах. В 1937 году. В Китае война продолжалась. Шанхай только что бомбили. Японцы всё наступали. В Испании всё ещё воевали. Республика задушена. В России революция предана. Только что состоялся съезд в Нюрнберге».

двух женщин, их личных историях, данных вне исторических или политических событий.

Дюрас помещает своих героев в 1937 год, но историко-политический акцент – на войнах, революциях, несвободе – дан в фильме почти исключительно через работу с пространством: камера блуждает по дому, который сам по себе является символом уничтожения, и голоса за кадром, рассказывая о другом, оказываются погруженными, затынутыми в это пространство, не в силах что-либо предпринять.

Печать «разрушения» и отсутствия лежит на героине Анн-Мари Стреттер и на героях, ее окружающих: чаще всего в «Песне Индии» они находятся в кадре все вместе, передвигаясь по залам и коридорам, и вместе же исчезают из кадра. Дюрас описывала этот эффект как «опустошенность (*dépeuplement*)»: «мне кажется, что в «Песне Индии» есть опустошенность. Никто не находится там, куда я его поместила. В каждом заложен какой-то «уход» («покидание»), непрерывно»<sup>252</sup>. Это причудливое «сообщество любовников», оно же и «негативное сообщество»<sup>253</sup> характеризуется деиндивидуализированностью и двойничеством; по словам Дюрас, есть в них что-то «неясное, блуждающее, отдаленное, как если бы они были мертвы»<sup>254</sup>. В своей внешности (все в одинаковых белых костюмах) и поведении (передвигаются почти синхронно, как будто механически) эти персонажи почти неотличимы друг от друга: такие же тени, призраки, как и погибшая героиня, восставшая из небытия на экране. В конце фильма мы узнаем, что все они так и ли иначе сломлены, разрушены под давлением ее силы (вице-консул исключается из посольского корпуса, уезжает, и

---

(01:41:42)

<sup>252</sup> Duras M. La couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris: B. Jacob, [1983] impr. 2001, P. 81.

<sup>253</sup> McMahon L. Lovers in Touch: Inoperative Community in Nancy, Duras and "India Song" // Paragraph, Vol. 31, No. 2, Cinema and the Senses (July 2008). Pp. 189-205.

<sup>254</sup> Duras M. La couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris: B. Jacob, [1983] 2001. P. 81.

о нем больше ничего не известно; Майкл Ричардсон бросает свое предприятие в Индии и возвращается во Францию).

Герои (за кадром) постоянно повторяют, что им душно, трудно дышать в Индии, не хватает воздуха. Упоминается также туман – в конце фильма, в контексте воспоминания о Венеции, Европе: «туман стеной идёт в сторону острова» – «в Венеции такой же туман» (01:40:45). Упоминание тумана опознается здесь как аллюзия к короткометражному фильму Алена Рене «Ночь и туман» (1958), где туман – символ морока, затмения, дыма<sup>255</sup>, захватившего и отравившего европейское социальное пространство. Это становится еще более явно в момент произнесения вице-консулом слов: «Лаора – это я». Почти дословная цитата отсылает к последней сцене «Хиросимы», в которой герои дают друг другу имена городов в знак отождествления своей личной судьбы с судьбой японского и французского городов, разрушенных и оккупированных, соответственно, во время войны. Такая самоидентификация героя в «индийском» фильме может быть понята как аналогия между его личной судьбой и судьбой французских колоний, т.е. знаком и подчинения (вследствие болезненной любви и привязанности) Анн-Мари Стреттер, и неизбежного расставания с ней (по аналогии с распадом французских колоний).

В отличие от героев «Хиросимы», вице-консул присваивает имя города сам себе, и он же наделяет именем свою возлюбленную: в конце фильма его голос несколько раз выкрикивает имя «Анна-Мария Гварди». Героине тем самым возвращается «венецианское имя». Девичья фамилия, полученная при рождении, прорывается сквозь плен и туман забвения. Травматическое выговаривание, выкрикивание имени («Что он кричит? Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте, всю ночь он кричал ее имя») кажется тем более

---

<sup>255</sup> В «Песне Индии» дым присутствует практически во всех сценах ленты – это дым от сигар, свечей, ламп, который подчас становится единственным движущимся объектом в кадре, занимая таким образом всё внимание зрителя.



внезапным, что Венеция в фильме упоминалась лишь редко и вскользь, как город, из которого в Индию один из атташе и любовников главной героини привозил ей книги («Для неё из Венеции приходят посылки с книгами»). И Лаора, и Венеция для героев – города прошлого, города детства, оставленного и забытого мира. Они символизируют также утраченную идентичность и связь мира Индокитая (Лаора) и мира европейского (Венеция).

«Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте» – фильм-путешествие по лабиринтам воспоминаний, фрагментарных, разрозненных, отрывочных, состоящих из отдельных фраз и реплик, как бы никому не принадлежащих. Неузнанные, неопознаваемые, неизвестные голоса пытаются воссоздать забытое, заново его сконструировать, склеить, сложить из обломков. В этом смысле изображение, демонстрирующее зрителю полуразрушенные дома, руины, погруженные в полутьму и немоту, столько же противостоит потоку звучащей речи, сколько символически ему соответствует и заставляет тем пристальнее в него вслушиваться.

\*\*\*

Последовательное использование кинематографических техник в прозе и литературных техник в кинематографе у Дюрас, как ни парадоксально, производит сходный эффект, ощутимо дистанцируя текст от реципиента. Происходит «раскол» нарратива и «расшатывание» субъекта (перед нами то «голоса без тел», то «тела без голосов», живые или мертвые), последовательно подрывается доверие читателя к изображаемому, создается неуверенность и в действительности событий, и в том, *что* (вообще) происходит, кто говорит и т.д.

В диалоговых романах Дюрас общение персонажей рождает эффект томительного бездействия, создает пространство некоммуникабельности. В фильмах за счет использования визуальных техник диалог обращается в действие, становится им.

Описания в романах Дюрас нередко «киноподобны», поскольку сверхконкретны. Зритель ее фильмов, напротив, «спотыкается» об абстрактные изображения, темные, бессюжетные и бессубъектные, и вынужден, подобно читателю, домысливать, додумывать, включать «литературное воображение».

## Глава IV. Письмо и чтение в трансмедийной перспективе: кинматограф М. Дюрас как «литература на экране» (1977 - 1982 гг.)

### 1. Повествование в условном наклонении

Создание фильма «Грузовик» (1977) становится поворотной точкой в творчестве Дюрас: ее творческий эксперимент, исследование возможностей использования техник кино в прозе и литературных техник в кино принимает более радикальные формы. Предметом настойчивой и последовательной рефлексии становятся (широко понятые) процессы письма и чтения. Зарождение интереса к этим процессам относится, впрочем, к более раннему периоду, поэтому их рассмотрение мы начнем с первого фильма Дюрас, в котором впервые появляются читающие персонажи и создается пространство чтения.

«Разрушать, говорит она» начинается с диалога, в котором впервые участвует сам автор, находящийся за кадром. Перед зрителем – «молчащее пространство» парка, по которому бродит камера, обозревая его и никого в нем не обнаруживая. За кадром звучат голоса, один из которых принадлежит автору, а второй остается полностью неизвестным. Анонимный собеседник интересуется: «Где мы?». Диалог развивается следующим образом:

(Собеседник)	Где мы?
(М.Д.)	Например, в отеле.
(Собеседник)	Который час?
(М.Д.)	Я не знаю.
(М.Д.)	Это не важно.
(Собеседник)	Какое время года?
(М.Д.)	Прохладное лето.

(00:00:03 - 00:00:19)

Для зрителя остается непонятным, являются ли голоса прямыми

участниками событий, включены ли они в действие, которое развернется в представляемом ими пространстве, или находятся в стороне от происходящего, т.е. в той же позиции, что сам зритель. Анонимный голос задает свои вопросы с позиций незнания, которую разделяет с адресатом фильма. Авторский голос уточняет, поясняет, дополнительно представляет пространство, в котором происходят события. Таким образом, короткий диалог как бы моделирует в миниатюре многосложный коммуникативный акт – смотрения и чтения, эстетически опосредованного контакта. Неконкретность пространственных и временных координат, предоставляемых «от автора» («Например, в отеле» – «Я не знаю. Это не важно») отсылают к модели литературного чтения: в кино зритель видит (не может не видеть) конкретное место события, конкретное время суток маркировано постановкой света (утро/день или вечер/ночь). Диалог, неожиданно возникающий в начале фильма, осуществляет функцию своеобразной «настройки» зрителя: это как будто попытка переключить автоматизмы кинематографического воображения (мы понимаем, что мы пришли смотреть фильм) на привычки, воспитанные воображением литературным.

Парадокс творчества Дюрас состоит в том, что своим зрителем она полагает читателя и, адаптируя свои романы для кино, работает не только с текстом, но и с эмоциями, когнитивными реакциями, которые литературный текст вызывает в читателе. Переноса литературные техники на экран – иногда с шокирующей буквальностью, но чаще «со сдвигом», – Дюрас провоцирует своего зрителя на переживание сложной «мутации» или частичную метаморфозу «обратно, в читателя». Пытаясь описать эту стратегию суммарно, Ж. Кледер рассуждает: «Фильм создается с опорой не на текст, а на эмоцию, вызванную его чтением. Текст не используется больше как материал или как мишень, но представляется инструментом раскрытия (субъекта себе самому) и

активным ферментом письма»<sup>256</sup>. Тот факт, что кинематографические работы Дюрас производят впечатление «интервала между книгой и фильмом», отмечал и М. Бланшо. Безусловно, и сама Дюрас не раз комментировала разную природу эстетических эмоций, вызываемых кино и литературным текстом, а точнее, перформативных воздействий, производимых тем и другим, имея в виду возможность творческих манипуляций с ними. Она писала, в частности: «Фильм не просто идет, он действует. Когда между вами и фильмом устанавливается контакт, вы, в свою очередь, оказываетесь прикованы к своего рода спирали, к движению неподвижности. Таким образом, это действует на вас»<sup>257</sup>. Подвергаясь сложному и слабо осознаваемому воздействию кино-медиума, зритель незаметно для себя оказывается в состоянии внутреннего дрейфа в пространстве между инстанциями – зрительской к читательской.

Чтение в фильме «Разрушать говорит, она» то и дело оказывается объектом наблюдения и обсуждения. Для персонажей это привычная досуговая практика: Макс Тор (писатель, то отрицающий эту сторону своей деятельности, то признающий ее) читает книгу в ожидании Алиссы, книга лежит на столе у Элизабет (хотя она признается, что не любит читать, делает это вынужденно, как будто под давлением условностей). Литературное чтение тематизируется в фильме как занятие высоко конвенциональное и в целом пассивное. Казалось бы, мысль понятна – с разрушением языка, с невозможностью содержательной и действенной коммуникации, с непониманием в сообществе приходит и уничтожение книги, отказ от нее как от условности, социальной конвенции, выбора, навязанного сверху и не являющегося личным. Но модель письма, созданная в фильме, усложняет эту конструкцию: она сама по себе нуждается в прочтении, причем в чтении внимательном, пристальном, последовательном.

---

<sup>256</sup> Cléder J. Ce que le cinéma fait de la littérature // Fabula-LhT, n° 2, décembre 2006, URL: <http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html>, page consultée le 13 mai 2016.

<sup>257</sup> Duras M. Les yeux verts, nouvelle édition, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987. P. 107-108.

Своей формой, структурой фильм вынуждает зрителя не только смотреть, но и активно слушать/читать текст. Появление авторского голоса в диалоге за кадром сосредоточивает внимание читателя на такой возможности, как бы приглашает к переосмыслению привычной (пассивной) роли:

- Кто в этой книге?
  - Макс Тор.
  - Что он делает?
  - Ничего.
  - Кто-то смотрит.
  - Что?
  - Теннис.
  - Женщина?
  - Да. Рассеянная.
  - Из-за чего?
  - Из-за отсутствия.
  - Кто на нее смотрит?
  - Штайн.
  - Макс Тор описывает то, на что смотрит Штайн.
  - Например, женщину?
  - Например, да.
- (00:19:04 - 00:19:28)

Этот диалог автора с неизвестным собеседником, в отличие от их же диалога в начале фильма, впервые эксплицирует существование книги как особого фикционального мира и населяющих его лиц (Штайна, Макса Тора). Обнаружение границ между реальным и вымышленным означает здесь и превращение фильмического воображаемого в литературное. Фильм, таким образом, включает в себя литературное, «книжное» пространство, доступное исключительно «умозрению», не визуализации (отсюда вопросы: «что он делает? кто на нее смотрит?»). Нарбони, анализируя фильм, выразительным образом уравнивает функции читателя и зрителя: «зритель, т.е. читатель фильма»<sup>258</sup>.

---

<sup>258</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

Границы фикционального пространства обозначаются не только в диалоге между «автором» и «читателем» (в функции первого выступает сама Дюрас, со второй волен ассоциировать себя любой зритель), но и в пределах внутрикадрового пространства. В одной из последних сцен муж Элизабет приезжает в отель, чтобы забрать жену, и неожиданно оказывается за столом в компании малознакомых ему людей – Макса Тора, Алиссы и Штайна. Их разговор часто прерывается паузами и не имеет конкретной тематики – становится очевидно, что он носит этикетную функцию и позволяет заполнить время перед отъездом. Но и этот диалог, как сцена игры в карты, разбиравшаяся в предыдущей главе, начинает восприниматься читателем как коммуникативная агрессия, объектом которой на этот раз становится муж Элизабет. Нарастающее между героями непонимание достигает высшей точки, когда Макса Тор признается, что Элизабет – лишь персонаж его романа и интересна ему чисто профессионально:

- Вы все заинтересованы в ней? Но по какой причине?
- По литературным причинам.
- Так разве моя жена персонаж какого-то романа?
- Восхитительный персонаж.

Алиссе и Штайну в этой ситуации достается роль читателей воображаемой истории, таким образом, «сообщество» обитателей отеля превращается в классическое «литературное» сообщество, в котором представлены писатель, читатели и со-вымышленный ими персонаж.

«Писательская» сущность Макса Тора в фильме часто ставится под сомнение: он сомневается в этом сам («я только становлюсь им») и в фильме больше занят разговорами и наблюдением. Фигура его освещается иронически, и фраза Алиссы «Разрушать» может быть истолкована, в том числе, и как протест против уже бесполезных канонов профессиональной «литературности». В комментариях к фильму Дюрас заявляла, что «уже не может читать романы...

из-за пышных фраз»<sup>259</sup>. Соответственно, не интересно ей и чтение, ставшее ритуальной практикой, потерявшее связь с удовольствием и с осмысленностью человеческого существования в реальной истории. Зато и чтение в другой, более радикальной и свободной форме в фильме тоже представлено – это чтение, которое совершает за кадром анонимный голос-персонаж, вступающий в диалог с авторским голосом, чтение-смотрение, чтение-наблюдение. В интервью с Риветтом и Нарбони сразу после выхода фильма «Разрушать, говорит она» Дюрас признавалась, что, работая над романом и фильмом, хотела «расширить зону участия читателя»<sup>260</sup>.

Метафорикой чтения и письма пронизаны и другие фильмы Дюрас. Перед зрителем почти всегда – персонажи читающие, что бы это ни было: книги, письма или картины. Основное действие и событие их историй – чтение, постепенное, медленное, неторопливое, вписывающееся в ритм фильма или, наоборот, создающее его, провоцирующее замедление его движения. Во всех этих случаях, наряду с персонажами, и зритель включен в процесс чтения: его можно назвать «зрителем-читателем», или зрителем с литературным воображением, поскольку самой ситуацией, создаваемой в фильмах, он вынужден «переключаться» с кинематографического на литературное воображение, переносить законы восприятия литературного текста в зал кинотеатра.

В отличие от «Разрушать, говорит она», в котором появление авторского голоса за кадром было только «намеком» на присутствие автора в произведении, в «Грузовике» это присутствие выражено буквально: автор (Маргерит Дюрас),

---

<sup>259</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.

<sup>260</sup> Риветт Ж., Нарбони Ж. Маргерит Дюрас: разрушение и слово // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html>. Дата посещения: 5.12.2016.



появляется на экране в сопровождении собеседника (Ж. Депардьё). Они читают сценарий фильма и делают к нему пометки. Их диалог происходит в затемненном пространстве, подобном театральной сцене, со световым фокусом на говорящих. Фактически, сюжет фильма рождается на наших глазах. Два «автора-персонажа» держат в руках тексты сценария, обмениваются вопросами, отвечают на них, выдерживают паузы, звучит музыка, Дюрас курит и предлагает закурить Депардьё. Персонажи обсуждаемого ими сценария – «он» и «она»: женщина, которая садится в проезжающий грузовик на дороге во Франции, и ее «собеседник», водитель грузовика. Их, однако, зритель не видит и не слышит их слов, наблюдая только пейзажи, которые могут быть увидены из кабины грузовика, с точки зрения персонажей:



«Грузовик» – первый и, наверное, единственный фильм Дюрас, пытающийся изобразить процесс литературного письма перед зрителем на экране, – это фильм-черновик, становящийся здесь и сейчас, в настоящем времени. Столкновение литературного и кинематографического в фильме рождает, наряду с опробованными, и новые техники, ранее не представленные в фильмографии Дюрас: прежде всего, это использование условного наклонения в фильмическом пространстве, которое противопоставлено привычному для кино индикативу. Сама ситуация изображения процесса письма, его становления, предполагает ирреальный модус изложения событий – событий, еще не показанных, еще не осуществленных.

Зритель оказывается в ситуации, когда изображение не может не восприниматься как вторичное по отношению к звуку: действия происходят только на аудиальном уровне и возникает эффект, названный «видением звука»<sup>261</sup>. В фокусе оказывается не словесный текст, но процесс его произведения, точнее даже произнесения. «Для меня текст «Грузовика» не является полностью написанным, – говорит Дюрас, – это произносимый текст»<sup>262</sup>.

Ощущение «потенциальности» текста рождается в фильме «Грузовик» за счет нескольких элементов. Процесс обсуждения сюжета фильма (выдержанный по преимуществу в условном наклонении) пронизан паузами, что подчеркивает ирреальный модус «сочиняемой» реальности, между тем на визуальном уровне сюжет уже начал действовать: зритель видит изображение с точки зрения персонажа:

Это могла бы быть дорога к берегу моря.  
Она пересекла бы пустую платформу.  
И затем грузовик бы приехал.  
Он ехал бы медленно, пересекая местность.<sup>263</sup>

Словесный текст, который *должен* (или, если принимать правила игры развертывания потенциального текста, *мог бы*) сопровождать изображение, заменяется музыкой, находящейся «не на своем месте»: движение грузовика, водитель которого очевидным образом является представителем рабочего класса, сопровождается музыкой Бетховена. Стратегически важны для становления сюжета и «пробелы» молчания, ср., например:

Тишина в начале фильма представляла бы первую встречу персонажей.  
Отчужденную, почти безразличную, машинальную. <...>  
Шофер и женщина, которая поднялась в кабину. Молчат...<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Duras M. Le monde extérieur. Paris, P. O.L., 1993, P. 27.

<sup>262</sup> *Ibid.* P. 21.

<sup>263</sup> Duras M. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 10.

<sup>264</sup> Duras M. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 16.

В комментариях к фильму Дюрас подчеркивает «потенциальность» текста, указывая на то, что героиня начинает существовать только вместе с фильмом, что ничем другим ее существование не оправдано:

Я знала, что текст, каким бы он ни был, будет развернут только во время съемки. Что женщина и текст не совпадали до фильма. Что женщина начала существовать только вместе с фильмом, в одно время с фильмом и по мере его развития. Более того: что женщина нуждалась в фильме, чтобы начать свое существование.<sup>265</sup>

Словесный текст, в точности как главная героиня, в данном случае, не существует отдельно, автономно от фильма, до начала его просмотра или становления в просмотре. Авторская задача – создать у зрителя впечатление, что он присутствует при создании фильма, что фильм, представляемый его взгляду, до этого момента не существовал. Подобную экспериментальную технику исследователи определяют как «письмо в становлении» (*«écriture en mouvement»* или *«écriture à devenir»*<sup>266</sup>). Пространство фильма становится для адресата смысловым полем, в котором и текст, и персонажи спонтанно «начинают существовать», будучи заявленными в условном наклонении. В свою очередь, зритель оказывается как будто приглашенным к участию в создании кинотекста или «письма» вообще. Перед нами монтаж в самом широком и ответственном понимании: скрепление и, как следствие, смещение нескольких реальностей, нескольких смысловых измерений (в частности, фикционального и метатекстуального) в пределах единого пространства кинотекста. Такого рода монтаж создает эффект разрушения единого авторского видения: эта привилегия то переходит на сторону зрителя (голос за кадром), то локализуется в непосредственной близости к происходящему (присутствие автора в кадре). Диалог автора с собеседником, имитация обсуждения текста выступает как

---

<sup>265</sup> *Ibid.* P. 78.

<sup>266</sup> Это понятие для описания структуры фильма предлагается в работе: Julie Beaulieu. *L'Entrécriture dans l'oeuvre de Marguerite Duras: Texte, théâtre, film.* Ph.D. Dissertation. Université de Montréal, 2007.

дополнительная реальность относительно основной – реальности сюжета, который как бы развивается «сам», параллельно авторскому слову, но в отсутствие в кадре действующих лиц и на условиях их полной бессловесности. Главным интерпретатором становится зритель, для которого столько же важно происходящее на экране, сколько происходящее параллельно в его воображении.

«Письмо» в фильме – это и слово, произнесенное вслух, и слово прочитанное, и слово диалогическое, и слово коллективно-массовое. Признание плюралистической природы «письма», по убеждению Дюрас, снимает часть ответственности с автора как единственного творца и создателя текста. Жизнь «письма», текста не заканчивается и не останавливается, а именно лишь начинается в момент написания, обретения словом печатной формы. Письмо для Дюрас в этом фильме подобно дрейфу, перемещающему текст в разные формы, жанры и среды.

Протестный пафос Дюрас, характеризовавший ее предыдущие фильмы, находит выражение и в «Грузовике»: здесь она протестует против подчинения воображения зрителя, которое невольно рождает кинематограф: «Кинематограф блокирует текст, убивает его плод: воображаемое. И в этом его сила: закрыть, остановить воображение»<sup>267</sup>. В «Грузовике» процесс «письма» воплощается в формах, подчеркнута далеких от «законов» киноизображения. Есть только автор и его собеседник, читающие текст и обсуждающие, проговаривающие его. Текст, звучащий с экрана, содержит множество уточнений и деталей, словесных характеристик и подробностей, направляющих поток воображения зрителя и как бы возвращающих его в «клоно» литературного чтения. Парадоксальным образом, роль кинематографических подробностей выполняют слова: например, именно посредством слов, а не картинки конкретизируется, уточняется внешний облик героини в этом эпизоде:

---

<sup>267</sup> Duras M. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 75.

G. D. :

Comment serait-elle?  
Comment est-elle?

M. D. :

(Temps).

Petite.

Maigre.

Grise.

Banale.

Elle a cette noblesse de la banalité.

Elle est invincible <sup>268</sup>.

Диалог Дюрас и Депардьё происходит в затемненном, почти пустом, абстрактном пространстве, одновременно зримом и скрытом от глаз зрителя, поскольку невозможно рассмотреть ни его детали, ни особенности: «Быть может, мы читаем в вечной ночи... Чтение связано с ночной темнотой. Даже если мы читаем среди бела дня, на улице, ночь обступает книгу»<sup>269</sup>. Визуальные образы Дюрас часто отмечены особой работой света: действия происходят в сумерках, в полусвете, в темноте, всё сильнее приближая изображение к полностью темному, черному, в котором становятся неразличимыми изображаемые объекты. Темнота, «чернота» в таком случае воспринимается как метафора чтения сразу в нескольких смыслах. С одной стороны, это намек на черно-белую контрастность печатного текста, которую Дюрас пытается имитировать в «Грузовике (как и в «Натали Гранже»)), хотя фильм цветной. С другой стороны, это приглашение к работе воображения «на литературный лад»: воспринимая текст на аудиальном уровне, мы можем и даже отчасти вынуждены «закрывать глаза», представить себе историю, становящуюся в воображении, поскольку нет возможности увидеть ее на экране:

...Именно благодаря этому заточению в «камере обскура» мы видим грузовик. Это то же, что и закрытые глаза. Она (женщина в грузовике), она начинает видеть, только закрывая глаза. Невыносимость мира, она

---

<sup>268</sup> Duras M. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 65.

<sup>269</sup> Цит. по: Серто М. Изобретение повседневности. СПб, 2013. С. 291.

видит ее гораздо лучше, когда закрывает глаза, и я вижу [в воображении] этот грузовик гораздо лучше, не видя его [на экране]<sup>270</sup>.

Составным элементом чтения, по Дюрас, является образ символической темноты, «ночи воображения» как пространства, опустошенного и «вытянутого» в сторону единственного объекта – книги или экрана. Если «Грузовик» только подталкивает, косвенно заставляет зрителя-читателя «закрывать глаза», погружившись в камеру обскура, то более поздние фильмы Дюрас стремятся установить подлинный диктат над зрением зрителя, выталкивая его в пространство темноты. В «Агате, или бесконечном чтении» перед зрителем будут мелькать черные экраны, лишая его возможности видеть что-либо, погружая в тотальное «слушание» текста. Большая часть фильма «Человеке с Атлантики» состоит из таких черных кадров.

Радикальный вызов долгой традиции репрезентативного кино важно оценить в контексте параллельно происходящих медийных сдвигов. Появление «Грузовика» на экранах кинотеатров совпало со значительными изменениями, пришедшими в дистрибуцию фильмов: с конца 1970-х годов всё большее распространение получают «домашние» форматы видеокассет. Возникновение нового режима распространения фильмов не только упростило доступ зрителя к кино, но и совершило другой, может быть, гораздо более важный переворот – сблизило статус зрителя с читательским. Как отмечает Паскаль Галле в интервью с Маргерит Дюрас, «выход фильмов на видеокассетах позволил нам быть не просто зрителями, но настоящими читателями»<sup>271</sup>. Возможность смотреть фильм дома, а не в кинотеатре устраняет важное различие между книгой и кино: прежде невозможно было вернуться к тому или иному фрагменту

---

<sup>270</sup> Duras M. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 102-103.

<sup>271</sup> Duras M. La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films, Paris, Benoît Jacob, 2001. P. 7.

кинотекста, невозможно было «пролистать» фильм, сделать паузу, «поднять голову», по выражению Барта, т.е. смотреть фильм в собственном ритме. Теперь это различие постепенно стирается, позволяя зрителю не только обращаться с фильмом более свободно, как с книгой, но и пересматривать его в любой последовательности или фрагментарно. Уже в начале XXI века фильм делает еще один шаг в сторону сближения с книгой: благодаря появлению различных мобильных устройств он станет переносным, как книга, и сможет быть просмотренным и прочитанным в любых пространствах, далеко за пределами кинотеатра. В «Грузовике» настойчивая тема чтения фильма звучит как предчувствие или осознание новой эры сближения между фильмом и книгой с точки зрения отношения с зрителем и с точки зрения восприятия. Вырвавшись из камеры обскура физической (кинотеатра), зритель получает возможность быть помещенным в камеру обскура воображаемую, какой традиционно была книга, - это «возврат» и одновременно исследование новых возможностей.

## 2. Метаморфозы субъекта

### 2.1. Расщепление авторской инстанции

Эксперимент с субъектной структурой текста начинается, как мы видели, уже в «индийском цикле» Дюрас: авторское присутствие в этих фильмах еще не так очевидно (отсутствуют формальные «сигналы» этого присутствия), но уже происходят изменения в репрезентации персонажей (появляются анонимные закадровые персонажи-голоса,двигающие сюжет и динамику текста, возникает техника ненадежного рассказчика и т.д.). В диалоговом кино говорящими субъектами оказываются те, кого зритель видит на экране, а в дальнейшем на экран перемещается и процесс «письма», создания текста, и в кадр выходит сама автор (в «Грузовике»). В дальнейшем Дюрас-автор ограничится «внекадровым» существованием, но компенсирует эту сдержанность обилием вновь приобретаемых функций.

Так, в фильме «Корабль Ночь» авторский голос выступает рассказчиком и вместе с этим передает речь персонажей, о которых говорится от третьего лица («он» и она»). В «Агате, или бесконечном чтении» диалог персонажей опять-таки воспроизводит автор за кадром, выступая уже от первого лица. В «Кесарии» автор – рассказчик, и комментатор, и сторонний наблюдатель, в «Отпечатках рук» - озвучивает также и голоса городских жителей, которых мы видим на экране лишь мельком. Наконец, в диптихе «Аврелия Штайнер» авторский голос воплощает внутренний монолог главной героини, но монолог этот устроен сложно. Сначала голос анонимен, потом происходит момент узнавания: «Меня зовут Аврелия Штайнер», и говорящая рассказывает об опыте пребывания в немецком концлагере во время Второй мировой войны. Во второй половине текста голос оказывается принадлежащим «другой» Аврелии, дочери первой; самая последняя фраза текста произносится от лица уже «третьей»



Аврелии, никак не участницы и не свидетельницы событий, воображающей их издалека: «Меня зовут Аврелия Штайнер. Я живу в Ванкувере, где мои родители работают преподавателями. Мне 18 лет. Я пишу»<sup>272</sup>. Такие эффекты подчеркивают фрагментарную, разрозненную структуру текста, его прерывистость, затрудненное развитие, ставят акцент на неспособности выразить переживание, невыговариваемости опыта.

Исключение персонажей из визуального пространства фильма – один из важных элементов процесса «литературизации» кинематографа у Дюрас. Усиление авторского присутствия и умножение авторских инстанций, нарастающее доминирование авторского голоса влекут за собой «деконкретизацию» персонажей, крайне нехарактерную для кинематографа как медиума: персонажи фильмов Дюрас всё реже находятся на экране, не осуществляют действий и не участвуют в событиях, даже не произносят слов.

В «Корабле Ночь» и в «Агате, или бесконечном чтении» персонажи еще появляются на экране «мерцающим» образом, хотя не участвуют в действии, но в диптихе «Аврелия Штайнер» и в «Человеке Атлантики» визуальная часть кинотекста становится полностью бессубъектной, и свойство коммуникации, которое можно определить как «призрачность», достигает высшей точки<sup>273</sup>.

В начале фильма «Агата, или бесконечное чтение» зритель видит сменяющие друг друга морские пейзажи, интерьеры отеля и городские улицы. Визуально фильм кажется «бессубъектным», персонажи лишены образов, от них остаются только анонимные голоса. Героиня появляется на экране впервые на

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, P. 147.

<sup>273</sup> Понятие «призрачной» коммуникации мы используем по М. Гийому и Ж. Бодрийяру: они вводят его для описания современной городской коммуникации, в которой элемент опосредованности, виртуальности очень высок, а механизмы идентификации и контроля расшатаны. Ср.: «В этом пространстве медиа-коммуникации существует фантомная коммуникация, так, что участники коммуникации могут так или иначе, частично или временно, уклониться от процедур контроля или идентификации, необходимых при обычной коммуникации. Они могут избежать установления определенной или определяемой идентичности путем выяснения имени, предварительного знания, физического присутствия» - Baudrillard J., Guillaume M. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes et Cie, 1993. P. 15.

девятой минуте фильма – вероятно, это заявленная в названии Агата, но ни визуально, ни словесно это зрительское предположение не подтверждается вплоть до второй половины ленты.

Неподвижное море, безлюдный пляж, пустые залы, окна, двери, следы на песке – только часть «воображаемого» пространства, лишённого временной координации (прошлое/ настоящее/ будущее), вынесенного за скобки реальности. Героиня не произносит никаких слов, не участвует в диалоге. Большая часть фильма на звуковом уровне состоит из разрозненных реплик, в целом и составляющих диалог двух героев. С 49 минуты мы видим их на экране, но они не совершают практически никаких действий, кроме медленного блуждания по отелю в полном молчании и тишине, что не может не внушать зрителю глубокой неуверенности в реальности происходящего. Сюжетные «подробности» мы узнаем только ближе к концу – этот момент «узнавания» сюжета, рассказываемой зрителю истории совпадает с визуальной идентификацией героев и узнаванием их имен.

Акцент на «призрачности» коммуникации сближает фильм «Агата, или бесконечное чтение» с фильмом «Корабль Ночь», центральным мотивом которого становится разрушенная, подорванная, дистантная коммуникация персонажей, которые не могут встретиться и только обмениваются телефонными сообщениями, становясь друг для друга «голосами». Фильм открывается видом города без каких-либо примет, зритель не знает ни имен героев, ни имен актеров (в титрах фильма они отсутствуют), закадровый голос тоже остается неизвестным. Весь закадровый текст читается автором и ее собеседником, тогда как изображение представляет зрителю персонажей (статичных, практически не совершающих действий и не выражающих эмоций). Закадровый текст включает и собственно «авторскую» речь (речь повествователя), и диалоги персонажей, но их прогрессия не совпадает с

изображением. Посредством оппозиции «молчащих» персонажей, представленных на визуальном уровне, и диалога, воспроизводимого авторским голосом за кадром, в фильме создается поле неопределенности (или колебания): зрителю не ясно, имеют ли слова отношение к героям, которых он видит, и происходит ли между ними диалог реальный, или ими воображаемый, или воображаемый автором и «навязываемый» изображению.

Специфику стилистического устройства текстов Дюрас Юлия Кристева определяла как «эстетику неловкости», вызванную намеренным «столкновением с «ничто»»<sup>274</sup>. В данном случае «ничто» представлено молчанием, врезанным в структуру диалога. Вот ключ к пониманию его природы в трактовке самой Дюрас (в применении к «Кораблю Ночь»):

Личность, которая обнаруживает себя в пропасти, не претендует ни на какую идентичность. Она претендует лишь на то, чтобы быть похожей. Похожей на того, кто ей ответит. <...> Писать значит быть никем. Мертвым, говорил Томас Манн. <...> Так попробуйте остаться один в комнате, свободным, без всякого внешнего контроля, и позвать или ответить кому-то с края пропасти. <...> Первое слово, первый крик — невозможно его прокричать<sup>275</sup>.

Как видим, Дюрас здесь вновь обращается к пониманию письма (*écriture*) и к его функционированию и в литературном, и в кинотексте. Субъектная организация этого письма усложнена, поскольку персонажами, наряду с лицами, о которых идет речь, становятся и лица, произносящие текст за кадром (Маргерит Дюрас и Бенуа Жако). Дюрас хотелось бы, чтобы кинолента была машиной порождения текста (а не воспроизведения), поэтому важен акцент на звучащей речи – не написанной (хотя и записанной):

В *Корабле Ночь* голос создает вещи, желание и чувство. Голос значит больше, чем присутствие тел. Настоящее письмо потрясает, потому что

---

<sup>274</sup> Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Когито-центр, 2010. С. 237.

<sup>275</sup> Duras M. *Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner. Mercure de France, 1979. Pp. 10-11.

оно проговаривается; оно написано голосом.<sup>276</sup>

Если в литературном тексте границы диалога размываются при помощи синтаксических структур: незаконченных фраз, парцелляции, прерванных предложений<sup>277</sup>, то в кинотексте словесный ряд за кадром противопоставлен изображению, на котором отсутствуют персонажи. Звучащий за кадром голос автора и зритель находятся в одном временном пласте, тогда как персонажи – в другом (во времени рассказывания). Движения героев в кадре не синхронизированы с закадровым голосом: для зрителя остается неясным, кто является носителем речи. При этом словесный текст не является дополнительным к изображению, но формирует иной уровень его восприятия, представляя либо внутренний, невыговоренный диалог героев, либо – воображаемый, несуществующий, потенциальный.

Например, в данном эпизоде происходит столкновение изображения (пустое пространство, визуальное молчание) и звука (диалог), создавая эффект «ирреальности» происходящего.



Сцена, представленная на изображении, начинается на 7:05 минуте и длится до 8:07; все это время камера сфокусирована на пустом пространстве

<sup>276</sup> Duras M. *La vie matérielle*. Paris: P. O.L., 1987. P. 160.

<sup>277</sup> Пример: «Пустой Париж. Весна. Суббота. Ему 25. Один», «Она звонит. Меняет голос. Он её узнает. И опять не сопротивляется ей. Отвечает ей.» - *Ibid.*, P. 44.

Юлия Кристева в психоаналитическом исследовании депрессии, меланхолии и боли у Дюрас говорит о «ложной речи» - опрошенной, либо обрывочной, либо стремящейся к беспредикатности. В такой речи она видит проявление «ложности», «болезненности» субъекта у Дюрас, «стилистическая неловкость должна стать дискурсом притупленной боли» - Кристева Ю. *Черное солнце. Депрессия и меланхолия*. М.: Когито-центр, 2010. С. 239.

комнаты, закадровый авторский голос произносит:

Они описывают себя. Она называет себя молодой женщиной с черными волосами. Длинными.

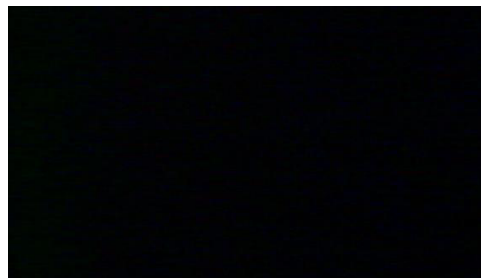
Он называет себя молодым мужчиной, блондином, со светлыми голубыми глазами, высоким, почти тощим, красивым.

Она говорит о том, чем она занимается. Сначала говорит, что работает на заводе. В другой раз — что вернулась из Китая. Рассказывает ему о поездке в Китай.

В другой раз говорит, что учится медицине, с целью устроиться в организацию Врачи без границ<sup>278</sup>

Этот текст может восприниматься как диалог, отстраненный (отчужденный) от ведущих его субъектов, либо как внутренний диалог, либо как воображаемый. Звуковую ленту можно воспринимать и как восстановленную, добавленную позже, тем самым не принадлежащую героям.

Техники молчания, к которым тяготеет эксперимент Дюрас, реализуются не только при помощи введения анонимных персонажей, но и визуально: это не только использование «черных пятен» в качестве монтажного шва, но и включение изображений дома, города, комнаты, погруженных в сумерки:



Доминанта черного в изображении у Дюрас – это не только способ сделать изображение трудно различимым, усилить эффект неизвестности действующих субъектов зрителю, но и попытка визуально передать молчание: «с фильмом,

---

<sup>278</sup> Duras M. *Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner. Paris: Mercure de France, 1979. P. 22.

состоящим из черных кадров, я приду к идеальному изображению»<sup>279</sup>. В фильме почти отсутствует оппозиция темному, сумеречному цветовому фону, и потому создается эффект «длящегося» настоящего, характерного, в том числе, и для «призрачной» коммуникации, с трудом воспринимающей прошлое и оценивающей настоящее как непреходящее. Подобное ощущение времени, создающее эффект ожидания, поддержано и включением «черных пятен» в изображение между кадрами – в качестве своеобразного монтажного шва. «Черные пятна» не только усиливают молчание словесное, но и замедляют ощущаемый ход времени в ленте, разрушая динамику, созданную монтажом.

«Призрачная», «фантомная» природа персонажей в ленте выдвигает на первый план фигуру полисубъектного автора: это не только нарратор-рассказчик, присутствующий за кадром и повествующий об истории двух героев, но и собственно единственный «говорящий» персонаж в фильме, принимающий на себя функции внутреннего монолога и внутреннего диалога героев.

---

<sup>279</sup> Duras M. Les yeux verts. Paris : Éd. de l'Étoile, 1996. P. 76.

## 2.2. Персонаж в ожидании имени

Маркёром «фантомной» коммуникации является анонимность персонажей, которая в свою очередь создает проблему «невыговариваемости» имени, отсутствия словесных средств для называния, словесного ступора.

Динамика анонимности-называния – прием, использованный Дюрас еще в первом фильме, снятом по ее сценарию «Хиросима, любовь моя». Как и в «Хиросиме», герои «Агаты, или бесконечного чтения» не называют друг друга по имени большую часть фильма, сохраняя для зрителя анонимность, поэтому произнесение имени становится событием. Важно, что произнесение имен совпадает с приближающимся моментом расставания героев. Если в «Хиросиме» это расставание «реальное», выведенное в индикативе и даже представленное визуально – крупными планами лиц героев, называющих друг друга и передающих друг другу имена личных «мест памяти» (Хиросимы и Невера), – то в «Агате» расставание представляется событием воображаемым, событием воспроизводимым, выводимым из воспоминания, визуальным соответствием которому является пустынный пляж, погруженный в вечерний сумрак.

Впервые имя героини зритель видит (читает!) на экране, представляющем печатный лист с текстом пьесы – так, что слова обрамлены указанием на безымянных героев (*lui; elle*), и только в диалоге, возникающем в процессе чтения напечатанного текста, происходит их узнавание: «Он: С кем Вы говорили? Она: Я не знаю, с кем я говорю. Молчание. Он: Ты Агата. Она: Да. Он: Агата, я тебя вижу»<sup>280</sup>.

Важно, что момент узнавания происходит именно в процессе чтения написанного на экране текста зрителем. Так метафора чтения, заданная в

---

<sup>280</sup> Duras M. Agatha. Paris: Minuit, 1981. P. 20.

названии фильма «Агата, или бесконечное чтение», раскрывается и с помощью техники узнавания, а фигура читателя совпадает с фигурой зрителя. В отличие от «Хиросимы», где узнавание героев занимает несколько секунд и становится кульминативным, динамичным событием, в «Агате» момент узнавания превращается в длительный, замедленный, растянутый процесс, в колебание между прочитанным именем героини и произнесенным вслух. Это движение узнавания, как кажется, имеет собственную драматургию и динамику: если чтение имени на листе бумаги зрителем происходит в молчании и тишине (изображение не сопровождается закадровым голосом), то произнесение имени через несколько минут фильма становится, по контрасту, высшей точкой напряжения и переживания, выраженной в том числе и стилистически:

«Моя любовь, Агата. Моя сестра, Агата. Мое тело, Агата. Мое дитя»<sup>281</sup> – сама природа номинативных конструкций, использованная в этом эпизоде, подчеркивает и усиливает эффект узнавания. Синтаксический параллелизм и подчеркнутый минимализм высказывания создает ощущение надрыва и максимального переживания, контрастирующего по насыщенности с затемненным экраном. Если в «Хиросиме» герои называют друг друга, передавая друг другу имена городов («Hiroshima est ton nom» et «Toi c'est Nevers»), то в «Агате» воображаемый собеседник героини так и остается неузнанным, навсегда лишаясь имени, что только усиливает эффект «ирреальности».

В диптихе «Аврелия Штайнер» мы наблюдаем аналогичную ситуацию с заданностью имени (Аврелия) в названии и с анонимностью говорящего в самом тексте. В фильме «Аврелия» Дюрас вновь обращается к теме памяти – прежде всего, памяти о Холокосте, одной из главных исторических тем послевоенных поколений в Европе. И вновь, как и в «Хиросиме», на первом

---

<sup>281</sup> *Ibid.* P. 39.



плане оказывается частная история героини. Авторский голос за кадром представляет одновременно и женщину, оказавшуюся в концлагере и погибшую там при родах, и ее дочь, и, вероятно, никак не связанную с ними другую восемнадцатилетнюю Аврелию, живущую в Канаде и пишущую.

История героинь, рассказываемая за кадром, вызывающая ощущение катастрофы и страха, конфронтрует с изображением, визуальным рядом, который как будто находится в иной плоскости повествования и слабо связан с рассказываемой историей – это статичные кадры пейзажей и пустынных городских ландшафтов, вызывающие ощущение спокойствия, неподвижности, выполненные в ярком свете (что редко у Дюрас) и с «идиллическим» настроением.

Фильм представляет собой послание, письмо от первого лица, обращение к неизвестному для зрителя адресату, не участвующему напрямую в коммуникации. В процессе чтения значительной части текста слушатель не знает имени говорящего, как и в «Корабле Ночь», и в «Агате». Событием, важным поворотом развития кинотекста становится момент, когда героиня неожиданно представляется, называет себя: «Меня зовут Аврелия Штайнер».

С моментом произнесения имени связано в тексте не только распознавание субъектности героини, – кажется, что она практически утеряна в лабиринте времени, – скорее это акт запоминания, сохранения, увековечивания. Имя существует как будто отдельно от субъекта («это имя без субъекта: Аврелия Штайнер»<sup>282</sup>), независимо от конкретного персонажа, конкретного образа, конкретной истории. Механизм памяти связывается у Дюрас с произнесением и повторением имени. Только такое повторение, почти ритуальное, делает возможным воспоминание, запоминание, сохранение: «Тогда кажется, он теряет память, забывает об имени <...> а потом снова произносит тихо эти два слова с болезненным усилием... Он снова произносит имя, повторяет его, совсем

---

<sup>282</sup> Duras M. *Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner. Mercure de France, 1979. P. 130.

ТИХО»<sup>283</sup>.

Смена идентичности персонажей в «Аврелии» связана с проблемой невыговариваемости катастрофы, заявленной Дюрас еще во время работы над «Хиросимой». Смена субъектности – от женщины, погибшей в лагере, к ее дочери, а затем к другой, неизвестной Аврелии – воспроизводит отчаянную попытку связать прошлое и настоящее. Идея невозможности говорить о катастрофе, по-видимому, выражена здесь именно так: лишением персонажей собственного голоса, практически неразличимой сменой «я», всепоглощающим молчанием самих героев и попытками автора воссоздать, рассказать тем не менее историю, ставя себя, в каждом эпизоде, на место переживающего субъекта. «Хранителем» истории, однако, оказывается не говорящий, чей образ максимально, насколько это возможно, размыт неузнанностью, анонимностью, – «хранителем», по Дюрас, оказывается само письмо, сам процесс выговаривания, проговаривания, развертывающийся перед зрителем: «Вы тот, которого больше не будет и который таким вот образом обретает жизнь»<sup>284</sup>, «из всех них создаю вас»<sup>285</sup>.

Именно письмо – главный объект наблюдения и действия. Соединяя всех персонажей в одном, Дюрас меняет фокус зрительского внимания, смещая его с собственно «истории», сюжета, событий на механизм письма, но увлекая его (письмо) в лабиринты «голосов», неотличимых друг от друга в своем звуковом воплощении и разных по своей функциональной нагруженности.

---

<sup>283</sup> *Ibid.* P. 145.

<sup>284</sup> *Ibid.* P. 140.

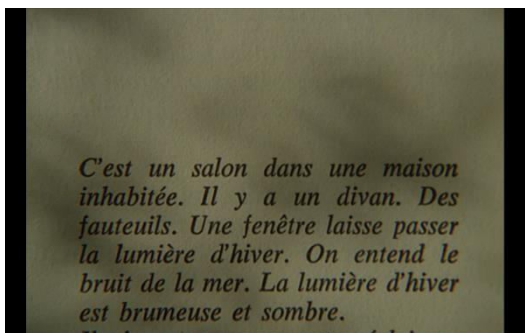
<sup>285</sup> *Ibid.* P. 140.

### 2.3. Дрейф между читателем и зрителем

В поздних ненарративных лентах Дюрас чтение (печатного или рукописного текста) становится процессом, к которому принуждается зритель, оказавшийся перед экраном. В «Корабле Ночь» литературный текст появляется в кадре лишь однажды – это часть сценария, в котором указаны инициалы говорящих (Бенуа Жако и Маргерит Дюрас) и их текст, предполагаемый к чтению зрителем «про себя», что делает его/нас участниками фильма как события:

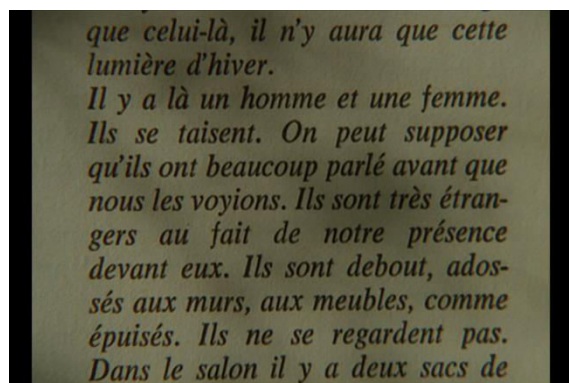


В «Агате» уже в первых кадрах на экране появляется текст, следить за движением которого (имитируется движение глаза по книжному листу в процессе чтения) предлагается зрителю:



В тексте, изображенном на экране, описывается пространство, в котором происходят события фильма. Как и в романе «Разрушать, говорит она», это пространство представляется прописанным, детальным, с указанием на объекты, но без эпитетов: «Это гостиная в заброшенном доме. Тут стоит диван.

Кресла. Через окно проникает зимний свет. Слышен шум моря. Зимний свет неясный, сумеречный». Внимание читателя, таким образом, привлекается к кинематографическим элементам – к звуку и положению света. Зритель, оказываясь в положении читателя и находясь перед экраном с текстом, вынужденно погружается в чтение, не сопровождаемое звуком и (пока) иным изображением. Он оказывается в молчании и тишине, как и персонажи, появляющиеся в тексте на экране: «Здесь находятся мужчина и женщина. Они молчат. Можно представить, что они много говорили, прежде чем мы их увидели».



В тексте сознательно проводится аналогия между зрителем-читателем и персонажами, находящимися как бы в едином пространстве, ср.: «Они безучастны к нашему присутствию рядом с ними». Местоимение первого лица множественного числа («наше присутствие») объединяет, вероятно, и повествователя в тексте, и говорящего за кадром, и зрителя перед экраном. Таким образом имитируется эффект присутствия, в целом свойственный кино, но в данном случае появляющийся в печатном тексте на экране. Зритель оказывается в ситуации неопределенности и, вместе с этим, в ситуации дрейфования, движения – от одной роли к другой; от роли зрителя, воспринимающего события многоканально, к роли читателя, читающего текст с экрана и как будто опять возвращающегося к роли зрителя (благодаря

кинотехникам в тексте на экране) – но уже в своем воображении. Печатный текст, появляющийся на экране, как будто сталкивает в сознании зрителя два типа воображения – литературное и кинематографическое, и в нем самом – две роли, зрителя и читателя. Дюрас ставит акцент на рефлексии чтения, вводя вслед за этим эпизодом черный экран, смотря на который, зритель начинает слышать авторский голос за кадром, тем самым переключаясь с чтения текста на его слушание, причем слушание «в темноте». Черный экран держится несколько секунд, вслед за ним появляется череда пейзажей (моря и пляжа), сопровождаемых закадровыми голосами. Теперь зритель приглашается к слушанию с одновременным всматриванием.



За этим сдвигом от чтения печатного текста к слушанию следует еще один сдвиг: перед зрителем оказывается статичный, почти фотографический план, между тем как закадровый голос исчезает, – зрителю предлагается самостоятельно «считывать» изображение.

Подобные изменения способов восприятия текста и изображения, предлагаемые или даже навязываемые зрителю в «Агате», не только вынуждают его совершать дрейф от зрителя к читателю и слушателю, но и заставляют его рефлексировать сам процесс восприятия, сдвиги и валентности этого восприятия, зависимые от канала, по которому передается сообщение, и медийной среды. «Бесконечное чтение», заявленное в названии фильма, это

чтение разных типов образности (печатный текст, звучащий текст, изображение), разных сочетаний слова и его значимого отсутствия (молчания).

Начиная с «Агаты», фильмы Дюрас – это диалоги с неявленным адресатом, послания «в бутылке», зачитанные и рассказанные за кадром, на фоне пустынных пейзажей и безлюдных интерьеров. «Пишущий», т.е. отправитель послания, присутствует в фильме только как «голос», «чтец», бестелесный субъект, обращающийся к зрителю как к единственному слушателю. Такая субъектная организация фильма создает эффект интимного, камерного диалога, в котором, однако, зритель не может буквально участвовать, «ответить»; это еще и эффект интроспекции, диалога с воображаемым собеседником, или, может быть, воспоминания, или чистого вымысла. Перед зрителем возникает задача не только вообразить и представить себе «говорящего», «читающего» и «пишущего» письмо, но и выстроить образ адресата, получателя, с которым он не может не ассоциировать себя, но который никак не изображен в фильме.

Чтение, заданное как категория в названии фильма, проецируется с читателя (зрителя) на автора, являющегося агентом звучащей речи. Но и для зрителя «чтение» оказывается раздвоенным: это и «чтение»-слушание произносимого текста, и чтение визуального ряда, событийно не связанного с происходящим, и чтение текста с экрана (текст на экране появляется в двух эпизодах фильма). Метафора чтения раскрывает функции субъектов в киноленте: зритель становится читателем, а автор – чтецом. Перед нами кино-аттракцион, фильм, воспроизводящий процесс чтения, причем процесс двусторонний, оставляющий зрителя с повествовательной точки зрения в литературе, но моделирующий пространственные и временные координаты визуально, средствами кино.

В диптихе «Аврелия Штайнер» письмо становится главным объектом

изображения, выходит на первый план, провоцируя зрителя наблюдать за письмом, создающимся на экране. Рассказ ведется от первого лица, воспроизводится авторским голосом и не указывает на идентичность говорящего. Изображение демонстрирует бессубъектные пейзажи, между тем, как закадровый текст представляет собой письмо неизвестному адресату: «Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez?» Это уже не текст-послание, сообщающий определенную информацию и рассказывающий ту или иную историю, это текст-движение – и не в пределах листа бумаги, но в пределах заданного фильмом времени, переходящий из реального модуса в ирреальный.

В начале фильма камера движется по реке, деля пространство описываемого ей города на две части (слева от воды и справа), обозревая то одну, то другую часть города с разных берегов. Это движение – не только исследование безлюдного пространства, но и поиск адресата, читателя, зрителя: «Où êtes-vous? Comment vous atteindre?» В то время, когда камера движется, то замедляя, то ускоряя движение, то совершая почти полную остановку, погружая зрителя то в дневной, то в сумеречный свет, на звуковом уровне авторский голос апеллирует к визуальным образам, задавая своему адресату вопросы: «Вы смотрите? Вы видите?» («Est-ce que vous voyez encore? Vous ne voyez plus rien peut-être?» ). Подобные вопросы вынуждают зрителя к рефлексии процессов восприятия, как будто подталкивая его к сравнению разных способов «видения» (непосредственно явленных образов или словесного текста на бумаге), а также «слышания» звучащей речи.

Вопрос «Может быть, Вы больше ничего не видите?» рифмуется с известной фразой из американского фильма «Вы еще ничего не слышали», давшей начало эре звукового кино. Эта формула из фильма «Певец джаза» сигнализировала о расширении границ кинематографического медиума, о вторжении в него звука. Вопрос-формула из фильма Дюрас пытается обозначить

появление «литературы» в кинематографе – не в форме аллюзий, цитат, сюжетов, мотивов персонажей, традиционно переходящих из романов или сценариев в кино; но в виде техники, которая обнаруживает способность зрителя «не видеть» (ни персонажей, ни декорации, ни представленный визуально сюжет). Акцент на работе воображения читателя, способности создавать собственное мыслимое представление о пространстве и событиях в тексте переносится в кинематограф, – тем самым меняется функция фильма как послания.

В своем художественном эксперименте «перемещения» литературы в кинематограф Дюрас пытается раздвинуть границы медиума, проверить его возможности, предпринимает попытку открытия нового кино. Создаваемый ею фильм – слепок воспоминания, утратившего всякую логико-сукцессивную последовательность, связанность и оставившего зрителю чистый процесс переживания. Кино «аффекта» сообщает это ощущение и зрителю, погружает его в волну дрейфа, смены положений и статусов – от зрительского к читательскому и обратно.



### 3. Изобразительность в новых контекстах

#### 3.1. Принудительная синхронизация показа и рассказа: эффект *monstration*

Лишенные нарративности визуальные формы в кинематографе исследователи определяют такими понятиями, как «аттракцион» (применительно к раннему кинематографу, Т. Ганнинг), «*monstration*»<sup>286</sup> (А. Годро) и «ненарративный кинематограф» (Ж. Омон, Д. Бордуэлл). Феномен *monstration* в кинематографе по своей структуре, вероятно, ближе всего к описанию как речевой форме в литературном тексте. Но если в литературном тексте чередование повествовательных и описательных планов предполагает определенную их последовательность, то в фильме Дюрас эти планы воспринимаются одновременно, создавая в сознании адресата эффект острого, но по-своему продуктивного диссонанса.

В кинематографе прием *monstration* служит, как правило, для резкого замедления или остановки действия, паузы в событиях, установления границ между разными эпизодами или для создания эмоционального фона, образа-переживания, сближающего такие элементы с лирическими. В поздних лентах Дюрас эти техники используются радикально, занимая практически весь хронометраж фильма, создавая ощущение «длящегося времени», а не собственно истории, и заставляют «читать» изображаемое пространство как лирический текст, построенный на переживании.

Согласно Шону Кабиту (Sean Cubitt), кино приобрело нарративность только в момент изобретения монтажа<sup>287</sup>: до этого кино воспринималось во

---

<sup>286</sup> Термин А. Годро дается в тексте без перевода, т.к. под понятием «монстрация» в русском языке понимается художественная акция, наряду с перформансом, хэппенингом и флешмобом.

<sup>287</sup> Heinen S. Sommer R. (ed.). *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2009. P. 157.

вневременной плоскости – как акт изображения, представления, иными словами, как аттракцион, главным событием которого являлся сам факт изображения и проекции, сам факт движения картинки на экране. Зритель был захвачен событием движения, но не временного развития того или иного сюжета – не имело значения, что было изображено, важен был факт изображения и движения. Как отмечает П. Верстратен, «изначально кино было простым потоком фотографических кадров. Как волны моря, эта первоначальная стадия развития кинематографа была независима от начала и конца [повествования]»<sup>288</sup>. «Аттракционность» кинематографа была утрачена с момента изобретения монтажа и возможности конструирования нарратива, выстраивания событий в той или иной последовательности. Важной особенностью кинематографа «новой волны» стала разрозненность кадров и эпизодов в фильме, подчеркнутое удаление эксплицитных причинно-следственных связей – так, как будто элементы не связаны (или, по крайней мере, не тесно связаны) между собой. В кинематографе Дюрас мы наблюдаем в какой-то степени возвращение этого «аттракциона», независимости визуального события от сюжета, его развития и даже от необходимости монтажа как конструктивного приема: подобную ситуацию можно наблюдать, по крайней мере, в поздних кинолентах, в которых отсутствие персонажей и сюжета на визуальном уровне очевидно. Такое кино оказывается гораздо ближе к изображению, а не к рассказыванию; к аттракциону, а не нарративности.

В прозе Дюрас, как в ранней, так и в поздней, тоже используются описания, но ни в одном ее литературном произведении описания не становятся единственным событием: они всегда взаимодействуют с элементами повествования и диалога, всегда имеют сюжетную функцию. В поздних

---

<sup>288</sup> Verstraten, Peter. *Between Attraction and Story: Rethinking Narrativity in Cinema*// Heinen, Sandra. Sommer, Roy (ed.). *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2009. P. 157.

фильмах Дюрас связь элементов *monstration* с сюжетом (воспроизводимым на аудиальном уровне) значительно ослаблена или вообще отсутствует, она скорее принудительно пытается быть реконструируемой зрителем в ситуации наложения звука на изображение. Смотрение превращается в дрящееся, самоцельное ожидание.

Использование этой тактики в отношении адресата важно оценить в исторической перспективе. Совершенно очевидно, что кинозрителя 1960-1970-х годов, в отличие от зрителей раннего кино, не мог поражать и удивлять сам факт движения картинки на экране, сам факт ее появления и смены одной сцены другой: движение картинки перестало быть самоценным событием, и появление такого жанра, как аттракцион или *monstration*, на экране вызывало, вероятно, совершенно иной эффект: кроме уже отмеченного нарративного ожидания, происходящее на экране должно было вызывать напряжение, дискомфорт, даже нервозность.

Техника *monstration* становится ведущей в фильме «Агата, или бесконечное чтение». Автор киноповествования отказывается от визуального представления действий или диалогов персонажей, развертывания повествовательных событий на экране. Событийность, сюжетность представлены исключительно на уровне слова, звучащего и зримого, при этом сюжет фильма можно уложить в одно предложение: в детстве героев, брата и сестры, происходит их встреча на летней вилле, вспышка любовного влечения, инцест и вынужденное расставание, однако спустя время герои мысленно возвращаются к этим событиям, переживают их в воображении вновь. Этот сюжет не столько просматривается зрителем, сколько прослушивается – постепенно, поскольку представлен исключительно на звуковом, словесном уровне. Визуальный ряд состоит из длинных кадров, рисующих пейзажи, пустынные интерьеры, обезлюдевшие переулки и следы на песке, тяготея, таким

образом, скорее к лирическим, а не эпическим жанрам, создавая образ-переживание, некое соответствие воображаемому ландшафту героев. Радикализм эксперимента Дюрас в киноленте «Агата, или бесконечное чтение» связан с тем, что применительно к ней нельзя говорить ни о паузе между действиями, ни об остановке в повествовании, – визуальное пространство становится «непрекращающейся» паузой и в этом качестве вступает в конфликт со звуковым планом текста, носителем событийности, сюжетности.

Ненарративные элементы текста, такие как *monstration*, имеют в фильме следующие функции, которые будут рассмотрены далее: (1) функция остановки (паузы), ведущей к созданию эффекта «мертвого времени», (2) функция флешбека, возникающая за счет столкновения ненарративного визуального плана текста, воспринимаемого как «здесь и сейчас», и истории, рассказанной за кадром; наконец, (3) функция создания ментального пространства – мнемического, онирического, воображаемого.

Функции «остановки» выполняют на словесном уровне паузы молчания, а на визуальном – «черные кадры» (в которых на 1-2 секунды перед зрителем появляется черный экран) или фотографические кадры (пейзажи, обрамленные кадровой рамкой, почти материальные объекты). Такая техника способствует созданию эффекта «тягучего» времени. Весь фильм, как указано в названии, чтение, но чтение медленное, с остановками, с усилиями по соединению несвязных фрагментов, отдельных строк кинематографической поэмы.

Флешбэки создаются в поле столкновения визуального и звукового нарративов. Как правило, для флешбэков в кинематографе характерна игра с цветом – своеобразная цезура, отделяющая происходящие в настоящем события от прошлого. В «Агате» этот прием игры с цветом реализован во взаимодействии звукового и визуального нарративов – именно на звуковом, а не на визуальном уровне, речь идет о цветовых комбинациях, тогда как

изображение представляется скорее монотонным, почти «монохромным»: от приглушенного дневного до сумрачного вечернего, лежащего на серо-голубой пейзаж.

Доминанта голубого цвета на изображении корреспондирует с повторяющимся на текстовом/звуковом уровне мотивом «голубых глаз» (который возникает и в романе Дюрас «Голубые глаза, черные волосы»). Упоминания красного цвета, напротив, скорее контрастируют, чем сливаются с наблюдаемым пейзажем. Красный цвет представлен через метафоры пожара, горения и крови<sup>289</sup>, – эмоционально насыщенный, он противостоит и статической монотонности, «дремотности» серо-голубого изображения. Флешбэки, созданные на словесном уровне, в противовес традиции черно-белых изображений, представляются предельно яркими в своей цветовой множественности.

Настойчивое доминирование ненарративных конструкций создает эффект «сна» или «грезы», не имеющих ни начала, ни конца, ни точки отправления, ни точки прибытия. Нарочито безлюдный пляж, как будто намеренно опустошенные улицы и неправдоподобно опустевший вокзал вселяют в зрителя неуверенность в «реальности» изображенного и представленного перед ним. Скорее, такая подчеркнутая опустошенность и есть сигнал «ирреального», мнемического или онирического, создающегося в фильме при помощи визуальных описаний. В ситуации вынужденной синхронизации речевого и визуального, в которой находится зритель, визуальные описания могут представляться как изображенные «субъективной» камерой, т.е. с точки зрения персонажей, которые за кадром произносят монологи.

Резкое противопоставление звукового и визуального производит эффект

---

<sup>289</sup> «Le rouge, les incendies et la nuit», «j'avais peur, mais tu me demandais de te dire encore, et je te disais voir aussi tes mains à travers le rouge de leur sang».

создания прошедшего времени на экране – реализованного на звуковом, а не визуальном уровне. Элементы *monstration*, кроме эффекта «настоящего» времени и оппозиции, которую они создают словесному уровню, выполняют также еще одну функцию: они провоцируют нарративное ожидание зрителя, характерное для кинематографа. Литературность фильма Дюрас, в данном случае, проявляет себя в том, что это ожидание, созданное при помощи *monstration*, оказывается «обманутым», т. е. нереализованным.

### 3.2. Нарративное ожидание и изображение

Развертывание повествования на звуковом уровне способствует созданию процесса «нарративного ожидания»: кинозритель, уже имеющий привычку к подвижному изображению (вследствие чего само движение картинки не становится для него событием) и обладающий «нарративной памятью», по мере развития истории в ее словесном облики ждет появления персонажей и происходящих с ними событий на экране. В фильмах Дюрас это ожидание оказывается обманутым: если персонажи и присутствуют в кадре, то только в виде статичных, почти фотографических объектов, не совершающих действий; в более поздних фильмах они полностью отсутствуют, и единственное, что видит зритель – это пространство. Такая техника усиливает ощущение зрительского дискомфорта, непонимания происходящего, вынуждает его, с одной стороны, больше вслушиваться в текст (ведь события происходят именно на словесном уровне), но и больше всматриваться.

Выше уже говорилось о том, что ожидание – одна из важнейших категорий в творчестве Дюрас, как романном, так и кинематографическом. Ожидание, напряженное, затянутое, почти мучительное, ассоциируется с кризисностью, безвыходностью положения для многих ее персонажей (например, в романах «Летний вечер, половина одиннадцатого», «Сквер» и в сценарии к фильму «Хиросима, любовь моя»). Ожидание может быть средством нагнетания напряжения, подготовки читателя к ключевому, кульминационному событию, но может и само превращаться в ключевое событие, поглощающее и подчиняющее себе всё повествование. Именно это происходит в сценарии к фильму «Хиросима, любовь моя» или в романе «Летний вечер, половина одиннадцатого», где повествование сконцентрировано на эмоциональном состоянии героини: «Надо ждать. И чем дольше ждешь, тем сильнее нетерпение,

оно уже достигло предела, и вот — наступает передышка»<sup>290</sup>. Повествование строится при помощи коротких, нераспространенных фраз, фиксирующих действия героини, которыми заполняется время ожидания, по определению, бессобытийное: «Она снова идет на балкон, закуривает сигарету. Дождя пока нет. Что-то долго его нет. Он назревает в темном небе, но надо еще подождать»<sup>291</sup>. Можно сказать, что мы имеем здесь дело с вариантом приема «саспенса», который реализуется при помощи пристального внимания к деталям, подробного перечисления каждого движения героини, напоминающего скорее описание, чем повествование: «Мария стоит у двери. Закрывает ее за собой. Дверь негромко скрипит – тонкий, жалобный стон, которого как будто никто не слышал. Никто? Надо выждать. Нет, кажется, никто не слышал жалобного скрипа двери»<sup>292</sup>. Описываемые (пере)движения героини не создают события и потому в целом производят эффект бессобытийности, «замедленной» съемки, движения камеры, смены планов. (Кульминационным событием в романе становится побег героини, резко нарушающий неспешный темп развития событий, порывающий с бездействием, дающий разрешение напряжению).

В романах Дюрас основным субъектом действия, наблюдения или ожидания выступает персонаж (как правило, героиня, которой читатель сопереживает), т.е. ожидание тематизируется и переносит соответствующий эффект на читателя. Если эффект напряженного ожидания в романах создается сюжетно, то в кино этот эффект производится благодаря столкновению голоса и изображения. Воспринимая рассказываемую историю «со слуха», зритель ждет появления героев и связанных с ними сюжетных событий на экране.

Исходно будучи сценарием, «Агата» в качестве кинофильма получила

---

<sup>290</sup> Дюрас М. Любовник. Летний вечер половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. Пер. с фр. Н. Хотинской, О. Захаровой. М.: «Флюид», 2007. С. 139.

<sup>291</sup> *Ibid.* С. 134.

<sup>292</sup> *Ibid.* С. 162.



новое название – «Агата, или бесконечное чтение». Литература здесь представлена использованием соответствующих аллюзий (Платон, Музиль), но это лишь самое очевидное и не самое интересное проявление литературности анализируемого нами кинотекста.

Как уже говорилось, визуальный план фильма «Агата, или бесконечное чтение» представляет собой исключительно описательные кадры – пейзажи, интерьеры, городские виды. Сюжет разворачивается на звуковом уровне, и именно этой нестыковкой зримого и слышимого провоцируется нарративное ожидание. Зритель узнает о появлении персонажей (пусть анонимных), слышит их голоса и вследствие этого ожидает увидеть их на экране, чего не происходит. Эффект «ожидания Годо» сохраняется даже в случаях, когда персонажи все-таки появляются, хотя и «призрачным» образом в некоторых эпизодах. В основном же на экране, точно по формуле Беккета, «ничего не происходит», голоса персонажей так и не выходят из закадрового пространства, не материализуются в виде образа, зримого в кадре, – зрительское ожидание остается обманутым.

Весь фильм, как и указано в названии, это чтение, – медленное чтение несвязных фрагментов, отдельных строк кинематографической поэмы. «Кино голоса», по сути, – реализация метафоры чтения вслух, при этом воображение зрителя ангажируется так же, как при чтении книги. То, что зритель видит на экране – пейзажи, неподвижный город, пустые улицы и интерьеры, – фиксирует пространство «здесь и сейчас», в котором зритель находится и которое воспринимает как пространство «реального». Соответственно, звуковой план текста, рассказываемая история, вступая в смысловой конфликт с видимым, приобретает модальность «ирреального» – заведомо воображаемого, вымышленного, придуманного. Разделение пространства на «реальное» и «ирреальное» позволяет автору в фильме моделировать процесс литературного чтения: читатель, берущий в руки книгу, находится в конкретных

пространственных координатах и одновременно с этим погружается в заведомо вымышленное, воображаемое для него пространство. Именно такой или похожий процесс мы переживаем при просмотре «Агаты»: авторский голос, читающий текст, минимально, насколько это возможно в кинематографе, индивидуализирует его: зритель не видит конкретного визуального воплощения персонажей и не слышит их «собственных» голосов. В это время перед ним на экране возникает пространство, резко диссонирующее с опытом, воспринимаемым на слух, но субъективно более «реальное».

М.Б. Ямпольский отмечает, что «двойная экспозиция» изображения и звука в кино производит эффект галлюцинации<sup>293</sup>, т.е. ирреальности и раздвоенности. Несовпадение визуальной субъектности с субъектностью звуковой создает впечатление «химерической телесности»<sup>294</sup>. В фильме «Агата» несовпадение становится вопиющим, зритель пребывает в непрерывном «ожидании» появления персонажей, их визуализации, отчего эффект «ирреального» только усиливается<sup>295</sup>.

Акцентированный в киноверсии «Агаты» парадокс «чтения» погружает зрителя в процесс дрейфа между читательской и зрительской инстанцией, заставляет не только смотреть, но и наблюдать за процессом чтения на экране, участвовать в нем. Дюрас исследует способность кино воспроизвести сам процесс чтения как коммуникацию между текстом и читателем. Подобный эксперимент включает в себя исследование границ литературности и кинематографического медиума, балансирующего между изображением, звуком и словом.

---

<sup>293</sup> Ямпольский М.Б. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 199.

<sup>294</sup> *Ibid.* С. 171.

<sup>295</sup> Мишель Шион, исследовавший природу голоса в кино и особенно в тех образцах французского кино, для которого характерна десинхронизация визуального и звукового, определяет кино Дюрас как кино «голоса», противопоставляя его «литературному» и, конечно, классическому кино. - См.: Chion, M. The Voice in Cinema. New York: Columbia University Press, 1999. P. 130.

#### 4. Молчание как литературная техника

Молчание и слово/речь не исключают друг друга, а слово риторическое и художественное даже предполагает молчание, нагружая его очевидным или неочевидным смыслом. Усилия учесть этот феномен при интерпретации текста предпринимались давно и неоднократно<sup>296</sup>. Молчание в литературном тексте может тематизироваться и/или быть представлено метафорически, что и исследовалось на обширном материале, от античной словесности<sup>297</sup> до новейшей<sup>298</sup>. Понятие «Leerestelle», относительно недавно предложенное представителями рецептивной эстетики, – в каком-то смысле попытка теоретизировать молчание в тексте: оно описывает отсутствующие элементы нарратива, которые должен «заполнить» читатель: «Сами по себе они не поддаются описанию, поскольку представляют собой «паузы» (остановки) текста, т.е. «ничто»; и все же из этих «ничто» происходит важный импульс для читателя в его стремлении «достроить» текст собственными силами. Везде, где сегменты текста внезапно сталкиваются друг с другом, образуются пробелы (лакуны), прерывающие ожидаемую упорядоченность текста»<sup>299</sup>. Присутствие таких элементов, «разрывов», затрудняет интерпретацию, и потому читатель выступает в активной роли связующего, устраняющего эти разрывы. Трактовка текста как «системы разрывов», пробелов, пустот, предложенная в рамках рецептивной эстетики, активно применяется сегодня в разных системах литературного и дискурсивного анализа, как кажется, особенно интенсивно – в исследованиях текстуализации памяти, индивидуальной и коллективной, способов выговаривания травматического опыта, который, по определению,

---

<sup>296</sup> См., например: М.Н. Эпштейн. Слово и молчание. М., 2006.

<sup>297</sup> Stevens B.E. Silence in Catullus. University of Wisconsin Press, 2013.

<sup>298</sup> Olsson U. Silence and Subject in Modern Literature: Spoken Violence. Springer, 2013.

<sup>299</sup> Iser W. Der Akt des Lesens – Theorie aesthetischer Wirkung. Muenchen, 1976. P. 302.

сопротивляется речи<sup>300</sup>. В той мере, в какой текст развивает в себе чувствительность к собственной медийной природе, молчание в нем может принимать и «прямые», неметафорические формы, в частности, быть представлено графически (как отсутствие слов на бумаге), и тогда оно воспринимается читателем скорее как визуальное, нежели как словесное явление<sup>301</sup>. Эффект молчания может быть достигнут и посредством деления фразы на строки и организации свободного места в строке: самым показательным примером, в данном случае, является поэтическая форма, предполагающая такую организацию текста, которая визуально образует свободное пространство в строке и паузы между строками и строфами – своеобразное бессловесное, т.е. молчащее поле.

Феномен молчания в творческом эксперименте Дюрас исключительно важен и получает художественное осмысление в тесной связи с кризисом субъекта и субъективности, с рефлексией письма как процесса в разных медийных средах и с разработкой темы памяти. Здесь очевидна связь опытов Дюрас с широким контекстом интеллектуальной рефлексии, предпринимавшейся ее современниками, литературными критиками и философами<sup>302</sup>, но эта тема нами в данном случае сознательно не затрагивается.

В текстах Дюрас, как литературных, так и кинематографических, молчание вступает в отношения со словом, а также со звуком, будучи противопоставленным и первому, и второму. В интервью разных лет Дюрас говорит, что молчание в ее текстах становится особым языком («le silence est

---

<sup>300</sup> Maier-Katkin B. *Silence and Acts of Memory: A Postwar Discourse on Literature, History, Anna Seghers, and Women in the Third Reich*. Bucknell University Press, 2007.

<sup>301</sup> Barton B. *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction: Gaps, Gestures, Images*. Springer, 2016.

<sup>302</sup> В числе которых Жорж Батай (Bataille G. «Silence et littérature» // *Œuvres complètes*, Vol. XII, Paris, Gallimard, 1988, P. 173-178.), Сюзан Зонтаг (Sontag S. «Aesthetics of Silence» // *Styles of radical will*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1969), Морис Бланшо (Бланшо М. *Пространство литературы*. Пер. с фр. В.П. Большаков, Б.В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, Ст. Офертас, Б.М. Скуратов. М., 2002.), Джордж Штайнер (Steiner G. «Silence and the Poet» // *Language and Silence*. Faber & Faber, 2010.).

devenu langage»<sup>303</sup>), что молчание и слово для нее равны («с'est pareil, la parole ou le silence, finalement, с'est pareil»<sup>304</sup>), что локусом ее письма является «трудное» место «между музыкой и молчанием/тишиной»<sup>305</sup>, где музыкальность ничем не гарантирована и в конечном счете маловероятна («Всегда что-то упускается, это неизбежно, обязательно в жизни, я упустила музыку»<sup>306</sup>).

В романах Дюрас молчание представлено лексически, на уровне вводных фраз: «Silence», «Ils se taisent». Но автору этого мало: такие констатации молчания не создают эффекта процессуальности, не дают читателю возможности погрузиться в молчание, пережить его, как это бывает в жизни или в кино. В этой части работы мы рассмотрим формы воплощения молчания в литературных текстах Дюрас и их (этих форм) перетекание в кинематографические тексты. В кинематографе молчание у Дюрас, во-первых, буквализируется, выражается прямым образом как отсутствие слов, и, во-вторых, получает визуально-метафорическое воплощение – как введение сначала мерцающих черных кадров, а затем и «длинного» черного кадра. Естественно, меняются и особенности восприятия этого феномена (уже не читателем, а зрителем): длящееся молчание более ощутимо, аффективно, поскольку становится предметом активного вслушивания и взглядывания.

Разработка форм молчания начинается у Дюрас еще в сценарии к фильму «Хиросима, любовь моя», но особенно последовательно осуществляется в поздних, визуально ненарративных фильмах (которые все имели литературную основу) – «Корабль Ночь», «Кесария», «Отпечатки рук», диптих «Аврелия Штайнер» и «Агата, или бесконечное чтение».

---

<sup>303</sup> Duras M. «Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster» // *L'Archibras*, 1967, n°2. Paris: Le Terrain Vague. P. 133.

<sup>304</sup> Duras M. *Le Camion*, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Les Éditions de Minuit, 1977. P. 94.

<sup>305</sup> Duras M. Entretiens avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission réalisée par Gilles Daude diffusée le 14 octobre 1993.

<sup>306</sup> *Ibid.*

Сценарий «Хиросимы» предполагался режиссером А. Рене как история любви<sup>307</sup>, но Дюрас акцентировала в нем скорее историю памяти<sup>308</sup> и речи, точнее и невозможности той и другой. В предисловии к сценарию она написала: «Невозможно говорить о Хиросиме. Всё, что можно сделать, это говорить о невозможности говорить о Хиросиме»<sup>309</sup>. «Невозможность говорить» воспроизводится при помощи фрагментарных, прерывающихся, разрозненных воспоминаний героини, совмещающих события настоящего времени (встреча и любовная история с японцем в Хиросиме) и события прошлого (связь с немцем в военное время, травля), не укладывающихся в единое, хронологически и логически выстроенное воспоминание, сопровождающихся отказом героини вспоминать и говорить. Этот жест отказа будет ею и воспроизводиться, и исследоваться и в дальнейшем.

В данном разделе мы рассмотрим молчание как прием в творчестве Дюрас, начиная с раннего романа «Летний вечер, половина одиннадцатого» и кончая поздними кинематографическими текстами, где оно становится ведущим элементом, тем самым подводя своеобразный итог литературному эксперименту Дюрас в кино.

---

<sup>307</sup> Duras M. Oeuvres complètes. V.II. Sous la direction de Gilles Philippe; avec, pour ce volume, la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet. Paris: Gallimard, impr. 2011. P. 1632.

<sup>308</sup> Разработка темы памяти происходит в художественном эксперименте Дюрас в согласии с интеллектуальным контекстом того времени: ее высказывания в интервью о «Хиросиме» – «невозможно говорить о катастрофе» – идут в одном направлении с формулой Т. Адорно «после Аушвица не может быть написано ни одно стихотворение», но расходятся в практике: Адорно, как и многие интеллектуалы того времени, настаивал на необходимости проработки прошлого и выговаривания травмы (его статья «Что значит проработка прошлого?» выходит в 1959 году одновременно с фильмом «Хиросима, любовь моя»), тогда как Дюрас предлагает другой ответ на один из ключевых вопросов того времени – молчание.

<sup>309</sup> Duras M. Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943-1993. Paris: Gallimard, 1997. P. 540.

#### 4.1. Разрыв речевого потока в романах Дюрас

Феномен *silence*, сочетающий в себе и молчание как отсутствие слов, и тишину как отсутствие звуков, может быть рассмотрен как основной смысловой узел поэтики молчания у Дюрас, как один из основных элементов стратегии «замещения слова», запущенной уже в литературных текстах. Мы обращаемся не только к собственно романским текстам, но и к прозаическим текстам, ставшим литературной основой для ее кинофильмов, на примере которых особенно показательной становится динамика «молчания» в интермедийном измерении, при движении от литературного к кинематографическому.

В литературных произведениях «молчание» может быть тематизировано<sup>310</sup> или воспроизведено графически посредством деления фразы на строки и организации свободного места в строке: самым показательным примером, в данном случае, является поэтическая форма. В прозаических жанрах, например, в романе (доминирующем жанре у Дюрас) организовать молчание труднее: проза «многословнее» поэзии.

Как прозаик, Дюрас прибегает к нескольким техникам создания эффекта молчания. Мы сосредоточимся на некоторых из них. В романах «Летний вечер половина одиннадцатого» и «Модерато кантабиле» прием реализуется прежде всего за счет внедрения в диалогическую речь персонажей упоминаний о звуковых эффектах. При этом диалог неизбежно прерывается, останавливается, в нем возникают временные лакуны, что производит эффект фрагментарности, несвязности разговора. Например, в «Летнем вечере» диалог героев с первых строк романа сопровождается указанием на звуки – в данном случае, это шум

---

<sup>310</sup> Пример из сценария к фильму *Détruire dit-elle*:  
Она закрывает глаза.  
Тишина. Ветер.  
Элизабет Альон открывает глаза, кладет на нее белый плед.  
Тишина.

кафе и ливня, идущего за окнами кафе: «В кафе уже сгущается полумрак. В глубине, на мокрой стойке бара, горят свечи, их желтый свет смешивается с голубоватым светом угасающего дня. Ливень прекращается внезапно, как и начался»<sup>311</sup>. История, начатая с диалогической речи («- Паэстра его зовут. Родриго Паэстра. / - Родриго Паэстра. /- Да. А того, кого он убил, звали Перес. Тони Перес»<sup>312</sup>), моментально открывает для читателя пространство, в котором не только говорят («Бар переполнен. Вокруг говорят о преступлении Родриго Паэстры»<sup>313</sup>), но и слышат, поскольку различают шум и звуки:

Кто-то кричит, кто-то недоволен. Управляющая отелем просит ее понять, ей очень трудно сегодня, из-за грозы.

— Сколько же я пью, — вздыхает Мария. — В который уже раз, это же надо так пить.

— И всегда тебя это удивляет, — говорит Клер.

Ливень перестал. В минуты неожиданного затишья слышно, как весело струится вода по стеклянной крыше.<sup>314</sup>

Литературный текст устроен таким образом, что читатель воспринимает диалоги и информацию о звуках последовательно, а не одновременно: сначала читатель «слышит» разговор персонажей, затем, пока персонажи для него «молчат», узнает о звуках – ливня, грома или шумных обсуждений посетителей кафе. (Очевидно, что в кинематографическом тексте все было бы иначе: эффект одновременности разговора и шума достигается в пределах одного кадра: например, диалог героев во время раскатов грома). Диалог героев в таком случае все время прерывается, по крайней мере, в восприятии читателя, за счет обращения его внимания на одновременно воспринимаемые звуки. К числу их относятся и разговоры неизвестных читателю посетителей кафе – они

---

<sup>311</sup> Дюрас М. Любовник. Летний вечер половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. Пер. с фр. Н. Хотинской, О. Захаровой. М.: «Флюид», 2007. С. 113.

<sup>312</sup> *Ibid.* С. 113.

<sup>313</sup> *Ibid.* С. 114.

<sup>314</sup> *Ibid.* С. 123.



представлены как «шум», слова, обращенные в звуковую массу: «В кафе говорят все громче, чтобы расслышать друг друга. Даже кричат. <...> спорят шумно, и все другие разговоры смолкают»<sup>315</sup>. Звуки и шум как будто «побеждают» речь персонажей, заглушая ее, подавляя, делая неразличимой и неслышимой:

Вот и дождь. Он так оглушительно стучит по стеклянной крыше ресторана, что постояльцам приходится выкрикивать свои заказы.

Приходится кричать – так барабанит дождь по стеклу. Вокруг кричат все громче.

Отовсюду, особенно из переполненных комнат, доносится гул голосов, перекрываемый через равные промежутки времени неотвратимыми, как рок, шагами полицейских.<sup>316</sup>

На звуковом фоне, принимающем вид борьбы между диалогом, разговором и шумом, гулом, тем более заметным становится молчание главной героини Марии. Она покидает бар, затем комнату в отеле и остается одна на балконе, окруженная доносящимся до нее шумом улицы, ливня, полицейских сирен и посетителей кафе. Молчание героини и ее безучастность к происходящему становится косвенным выражением внутреннего, психологического кризиса, а также кризиса отношений с мужем Пьером. Вокруг кризисности главной героини выстраивается вся структура переживания, представленная в романе, в частности, создается аналогия между Марией и другим участником событий – Родриго Паэстро. После произошедшего в начале истории преступления его разыскивают, он скрывается, точное его местонахождение неизвестно. Роман начинается с упоминания его имени в диалоге Марии со случайным знакомым у стойки бара (Родриго Паэстро, о котором говорят все, – тот, кто убил свою молодую жену с ее любовником в приступе ревности, кого ищут полицейские машины...). Родриго отсутствует «физически», но постоянно присутствует в воображении Марии: в течение всего

---

<sup>315</sup> *Ibid.* С. 120.

<sup>316</sup> *Ibid.* С. 121, 121, 136.

романа она ведет с ним внутренний и потому немой, воображаемый, односторонний диалог.

В романе «Модерато кантабиле» формы молчания также оттеняются упоминаниями звуков, но здесь это не городской шум, как в «Летнем вечере», а музыкальная тема, заданная уже в названии романа. И здесь упоминание звуков предполагает паузу в разговоре, создает эффект прерывания, разрушения коммуникации: «В наступившей после этих слов тишине в растворенное окно ворвался рокот моря. А с ним и приглушенный шум города на закате того погожего весеннего дня»<sup>317</sup>. Как и в «Летнем вечере», диалоги героев противопоставлены не только городскому шуму, вторгающемуся в разговор, но и речи других персонажей, перетекающей в неразличимый говор, неотличимый от шума моря и воя полицейских сирен: «С набережной доносятся лихорадочные голоса, попеременно мужские и женские, их становится все больше и больше. Кажется, все они произносят одно и то же, но различить слова невозможно. А сонатина тем временем все звучит и звучит, теперь безнаказанно <...>»<sup>318</sup>. Диалог двух героев, Анны Дебаред и Шовина, которые встречаются по вечерам в кафе, пронизан паузами, возникающими вследствие вторжения посторонних звуков – шума, иногда музыки. Эффект «аудиального насилия» здесь выражен куда сильнее, чем в «Летнем вечере», чему способствует подчеркнутая фрагментарность реплик:

- Мне не надо бы пить столько вина.

Раздался гудок, возвестивший конец рабочего дня для субботней смены. Тотчас же, словно обрушился шквал, невыносимо громко заорало радио.  
<...>

Анна Дебаред долго сидела в оцепенелом молчании, глядя на набережную и будто силясь понять, что же ей делать с самой собой. Когда со стороны порта, пока еще издали, донесся рокот приближающейся толпы, мужчина снова заговорил:

---

<sup>317</sup> *Ibid.* С. 239.

<sup>318</sup> *Ibid.* С. 243.

- Так вот, я просто хотел сказать, что уже сколько времени вы гуляете со своим малышом в скверах или вдоль морского берега, и ничего больше...<...>

Снова раздался гудок, послабее первого, на другом конце набережной. Прибыл буксир. Мальчик оторвался от матери довольно резко и бегом бросился прочь.

- Он учится играть на пианино, - сказала она. - У него есть способности, но совсем нет желания, все время приходится уговаривать.<sup>319</sup>

Настойчивое прерывание диалога героев, который длится (с перерывами) на протяжении всего романа, создает напряжение и характеризует эмоциональное состояние героини, кризисность и безвыходность ее положения. Коммуникативные разрывы, возникающие благодаря вторжению звуковых эффектов, усиливаются паузами, остановками в разговоре, в результате чего создается впечатление, что диалог и связанное с ним действие постоянно «буксует»:

- На первом этаже, там есть гостиные, где каждый год в конце мая устраивают приемы для тех, кто работает на литейных заводах.

Устрашающе завыл заводской гудок. Хозяйка поднялась со стула, аккуратно сложила свое красное вязанье и с легким звоном ополоснула под струей холодной воды бокалы.<sup>320</sup>

Эффект разрыва поддерживается и в описаниях окружающего героев пространства: когда герои умолкают, прерывая разговор, внимание читателя переносится на окружающую их обстановку, на других посетителей кафе. Окружение героев представлено в тексте короткими, эллиптическими фразами, намеренно лишенными эпитетов и уточнений, фиксирующими только действие и обходящими вниманием детали:

Четверо мужчин ушли. Парочка все еще оставалась; в молчании. Женщина зевнула. Шовен заказал еще графинчик вина.

Они допили вино. Шовен заказал еще.

Руки соскользнули с клавиш. Голова решительно опустилась. Маленькие ножки, болтающиеся все еще высоко над педалями, сер-

---

<sup>319</sup> *Ibid.* С. 255-256.

<sup>320</sup> *Ibid.* С. 269.

дито потерялись друг о дружку.

Они не услышали. Совсем стемнело.<sup>321</sup>

Речевые события часто замещаются описаниями жестов, движений, взглядов, направлений взглядов, что производит впечатление «кинематографичности» и тем более выразительно на фоне эллиптических, редуцированных, почти лишенных особого смысла фраз, которые составляют диалог (Анны и Шовена):

- Сегодня вы одна, — произнес Шовен.

Она молча подтвердила этот очевидный факт, выдержав долгую паузу, попытавшись уклониться от прямого ответа, все еще удивленная, что это ей так и не удалось.

- Да, одна.

Дабы уйти от удушающей простоты этого признания, она отвернулась к двери, глянула в сторону моря. К югу от города жужжали литейные заводы Побережья. А в порту тем временем, как обычно, разгружали песок и уголь.

- Какая прекрасная погода, - заметила она. Точно тем же движением Шовен повернул голову в сторону двери, невидящим взглядом глянул на небо, оценил погоду, что стояла в тот день в городе.

- Вот уж никогда бы не подумал, что это наступит так скоро.

Хозяйка – слишком уж затянулась пауза – обернулась, включила радио, без всякой неприязни, пожалуй, скорее даже с какой-то благожелательностью соучастницы. Где-то далеко-далеко, в каком-то заграничном городе, пела женщина. Анна Дэбаред первой приблизилась к Шовену.<sup>322</sup>

Слова персонажей в этой сцене подчеркнута безыформативны и банальны («Сегодня вы одна»/ «Да, одна» / «Какая прекрасная погода»), – на первый план в тексте выходят паузы, созданные молчанием героев («Она молча подтвердила этот очевидный факт, выдержав долгую паузу») и упоминанием звуков индустриального ландшафта («К югу от города жужжали литейные заводы Побережья»), «Хозяйка – слишком уж затянулась пауза – обернулась,

<sup>321</sup> *Ibid.* С. 304, 301, 290, 301.

<sup>322</sup> Дюрас М. Любовник. Летний вечер половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. Пер. с фр. Н. Хотинской, О. Захаровой. М.: «Флюид», 2007. С. 322.

включила радио»), а также движение взгляда персонажей («Шовен повернул голову в сторону двери, невидящим взглядом глянул на небо», «Она обвела взглядом кафе, потом его – все заведение и его, – моля о помощи, которая так и не пришла», «Он следил глазами за его отражением», «Анна убрала руку со стола, долго разглядывала руку Шовена», «Он проследил глазами за ее движением», «Шовен заколебался – глаза устремлены куда-то вдаль, прикованы к задней стене кафе», «Шовен не смотрел на нее»).

Феномен *silence* представлен в романе не только как молчание, приостановка диалога, но и как отсутствие звука, которое создает резкий контраст со звуковыми техниками, использованными в тексте. Первые эпизоды романа, как уже было отмечено, связанные с уроком музыки, происшествием около кафе и его бурным обсуждением. Упоминаются сонатина, которую играет мальчик, гаммы, шум сирен полицейских машин, жужжание заводов, хлопки, шум, доносящийся с моря, гудки кораблей, неразличимая речь посетителей кафе и др. Все эти звуки окружают героев и даже выходят на первый план в начальных эпизодах романа, когда герои еще не знакомы; в последующих эпизодах, когда центром событий оказывается их длящийся диалог, звуки фигурируют лишь в функции «нарушителей»/разрушителей их коммуникации. В третьей главе романа звуки почти полностью отсутствуют, но и речь героев становится всё более сдержанной, на первый план выходит движение взглядов. Звук вновь вторгается в пространство текста только в момент кульминации и развязки, в последней фразе романа: «Когда она ушла, хозяйка прибавила радио. Кое-кто из мужчин недовольно посетовал, что это чересчур громко... на их вкус»<sup>323</sup>.

Если в романах «Летний вечер» и «Модерато кантабиле» молчание чаще представлено замещающими слова героев звуками, то в романе «Сквер»

---

<sup>323</sup> *Ibid.* С. 330.

(который позже был адаптирован к театральной постановке и издан в жанре пьесы) оно чаще фиксируется лексически. Единственным событием в романе становится случайный разговор в сквере: в первой из трех частей происходит знакомство безымянных героев, в третьей – их расставание после короткого знакомства. Диалог сопровождается небольшим количеством текста «от автора»: это описания погоды, окружающего пространства, а во второй части романа – настойчивые констатации молчания, которым перемежаются реплики героев: «...между ними повисло молчание; «...мужчина не отвечал... девушка не подавала вид, что ждет ответа»; «повисло долгое молчание между женщиной и молодой женщиной, и можно было бы подумать, что они увлечены только теплом погоды»; «они замолчали»; «молчание вновь повисло между женщиной и молодой женщиной»; «они замолчали вновь, но девушка опять возобновила разговор»; «мужчина замолчал. Девушка не настаивала. Потом, когда казалось, что она уже не ждет ответа, он ответил ей»; «они замолчали в последний раз. И в последний раз девушка возобновила разговор».<sup>324</sup>

Молчание, в этом случае, не появляется «между» событиями речи, как это было в других рассмотренных романах, оно само становится событием, притом длящимся (ср.: «вновь», «возобновила», «в который раз», «в последний раз»). Такая форма молчания (представленного как длящийся процесс) в большей степени воплотима в театре или кинематографе. Поэтому в данном случае важно, что роман по своему устройству приближается к театральной пьесе.

И в «Летнем вечере», и в «Модерато кантабиле», и в первой части «Сквера» прием молчания и введение звуковых, шумовых эффектов связан с конструированием в тексте городского пространства, с акцентом на городе как пространстве диалога и одновременно источнике звуков и шумов, вторгающихся посредством в диалоги. Такое взаимодействие субъекта и города получит

---

<sup>324</sup> Duras M. Le square. Paris: éditions Gallimard, 1983. P. 60.

развитие в кинематографических текстах Дюрас, в которых город, как основное пространство действия, усилит свое «влияние».

В рассмотренных нами романных текстах молчание означает разрыв речевого потока, но также осмысливается как необходимая часть диалогической речи героев. Врываясь в речь, нарушая ее развитие, молчание становится знаком невыговариваемого, скрытого, характеризует эмоциональное напряжение персонажей и участвует в конструировании кризиса субъекта. Молчание тем самым придает речи героев внутреннюю событийность, создает и поддерживает переживание. В более поздних литературных произведениях Дюрас, которые станут основой для ее кинофильмов, молчание получит иное воплощение и иную функцию.

#### 4.2. Функция графического пробела в поздней прозе и фильмах Дюрас

Литературный текст, ставший основой фильма «Корабль Ночь» (1979), демонстрирует эксперимент с графическими, визуальными формами молчания. История невстречи двух героев, остающихся и для читателя, и друг для друга анонимными, развивающаяся как история телефонного со-беседования, дает для этого богатый материал. Прозаический текст «Корабль Ночь» сочетает текст, поданный прямым и курсивным шрифтом, фразы разбиваются пробелами, многоточиями, сигнализирующими об остановках, паузах и нарастающей в целом фрагментарности речи. Показателен уже первый абзац, фокусирующий внимание читателя на «оптике» (видении) и «молчании» (тишине):

Я говорила вам, что нужно было видеть.

Что к полудню тишина над Афинами такова, что... с нарастающей жарой...

Город пустеет ко времени сиесты, всё закрыто как ночью...

... что нужно было присутствовать во время нарастания тишины.<sup>325</sup>

(графическое оформление сохранено)

Как видим из цитаты, не только синтаксис, но и графическое оформление текста фрагментирует высказывание: многоточия, разрывы между строками, разрывы строки с немотивированным переносом части высказывания на новую. Такое «неустройство» характеризует текст в целом и воспринимается в итоге как специфическая упорядоченность ср. графическое представление одной из реплик героини, делающее ее неотличимой от стихотворения в прозе:

*Это колебание между жизнью и смертью.*

*Исчезает*

*Умирает*

*Умолкает*

*И вновь возвращается к жизни*

*Говорит, что начинает ее любить.*<sup>326</sup>

<sup>325</sup> Duras M. Le Navire night, Césarée, Les mains négatives. Paris, 1979. P. 19.

<sup>326</sup> *Ibid.* P. 43.



*Она звонит.  
Меняет голос.  
Он узнает ее.  
И вновь ей не сопротивляется.<sup>327</sup>  
Отвечает ей.*

Если во второй цитате построчно разделяются разные предложения, создавая фигуру парцелляции и производя динамический эффект, то в первой цитате, при внимательном всматривании в пунктуационное оформление текста, видно, что вынесенные на разные строчки глаголы и словосочетания являются частями одного предложения. В эксперимент с воплощением молчания на бумаге включается, таким образом, и грамматический эксперимент, соответствующий тому, что о грамматике в литературе говорила сама Дюрас: «Возможно, будет существовать письмо из ненаписанного. Когда-то это случится. Письмо короткое, без грамматики, письмо, состоящее только из слов. Из слов, существующих без помощи грамматики. Затерянных. Написанных здесь. И тотчас отброшенных»<sup>328</sup>. Она же писала: «Слово имеет большее значение, чем синтаксис. Прежде всего слова, – притом без артиклей, – которые наступают и настаивают. Это пробелы, которые появляются, возможно, под напором решительного отказа от синтаксиса, да, я думаю так, да, полагаю, в этом что-то есть»<sup>329</sup>.

Парадоксальный поиск способов исключения слова из литературного текста, его устранения и замещения другими средствами выражения, несловесными (*non-écrit*), представлен как графическими, так и грамматическими средствами. Настойчивое упоминание «молчания», «тишины» на лексическом уровне могут сопровождаться нагромождениями номинативных, беспредикатных конструкций, указывающих на субъект или объект, но не

---

<sup>327</sup> *Ibid.* P. 44.

<sup>328</sup> Duras M. *Écrire*. Paris : éditions Gallimard, 1993. P. 71.

<sup>329</sup> Duras M., Gauthier X. *Les Parleuses*. Paris, les Editions de Minuit. 1974. P. 11.

обозначающих действия:

Тишина ночи под ярким солнцем. Солнце в зените и тишина ночи.  
Тишина в центре неба и тишина ночи.<sup>330</sup>;

История без изображений. История черных изображений<sup>331</sup>;

В море черных чернил<sup>332</sup>;

Он пересек тишину, городскую пропасть<sup>333</sup>.

Апелляции к черно-белой цветовой гамме воспринимаются здесь как аллюзии к печатному тексту, его графическому облику, а также к раннему кинематографу, который был не только черно-белым, но и немым – немым, как и персонажи Дюрас в романе и одноименном фильме.

История о дистантной коммуникации двух героев и их не встрече в реальности называется в тексте сначала «фильмом», а в конце повествования – «фильмом, который никогда не был снят»:

Эта территория Парижа, ночь, бессонная, это море, по которому идет Корабль Ночь. Этот фильм. Этот дрейф, который называют также «Корабль Ночь»<sup>334</sup>.

Фильм не был снят<sup>335</sup>.

На протяжении всей истории герои пребывают в процессе воображения друг друга, попытках «увидеть» друг друга, представить внешний облик другого, опираясь только на речь, которую они слышат и даже избегая реальной встречи как потенциально разрушительной («Она говорит, что любит его до безумия. Но нет необходимости видеться»<sup>336</sup>). Формы молчания, представленные в тексте, демонстрируют попытки отказа от видения (сюжетно), а также попытки замещения словесного события событием визуально-графическим. В одноименном фильме, рассказывающем ту же историю,

---

<sup>330</sup> Duras M. *Le Navire night*, Césarée, Les mains négatives. Paris, 1979. P. 19-20.

<sup>331</sup> *Ibid.* P. 21.

<sup>332</sup> *Ibid.* P. 28.

<sup>333</sup> *Ibid.* P. 53.

<sup>334</sup> *Ibid.* P. 32.

<sup>335</sup> *Ibid.* P. 78.

<sup>336</sup> *Ibid.* P. 31.

метафоры молчания буквализируются, побуждая зрителя не так слушать голос, как читать изображение.

В фильмах «Кесария», «Отпечатки рук» и «Аврелия Штайнер» Дюрас вновь обращается к молчанию как средству репрезентации (и демонстрации нерепрезентативности) памяти. Рассматриваемые нами короткометражные ленты объединены рефлексией об историческом прошлом, в т.ч. о Холокосте.

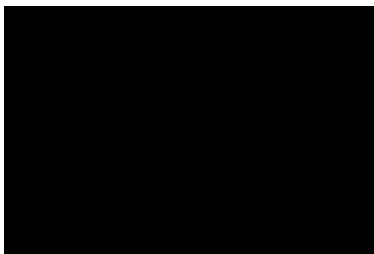
«Кесария» длится 10 минут, в течение которых зритель наблюдает движение камеры по саду Тюильри в Париже, в фокусе которой последовательно оказываются скульптуры Майоля; действие происходит в современном автору городе. Однако на звуковом уровне зритель попадает в иную эпоху – эпоху существования (и разрушения) античного города Кесарии. Таким образом, историко-политический контекст в ленте «Кесария» представлен посредством аналогии, проведенной между разрушенным иудейским городом (историческим прошлым) и современным Парижем. Скульптуры, будучи «местами памяти», представляются ее зримыми, но обездвиженными носителями. На звуковом уровне историческое прошлое, напротив, ассоциируется с динамичным, живым потоком эмоций.

Литературная основа фильма представляет собой текст, где в изобилии представлены графические формы «молчания»: перед читателем нагромождение беспредикатных конструкций, предложения, разбитые на несколько строк, визуально воспринимаемые «пустоши», длинные пробелы, создающие пространство бессловесного в тексте. Разрозненные фразы, как будто «выброшенные» из высказывания на отдельную строку, производят эффект случайного сцепления, «машинизма» и в то же время монтажности.

В фильме «Кесария» границы между кадрами – монтажные швы – подчеркнуты двумя основными способами: эффектами статики (фиксация взгляда зрителя на скульптурах в саду Тюильри, что сближает такие кадры с

фотографией) и эффектом черного цвета в кадре. Сцепление кадров образуется следующим образом:

3'17 – статичный фотографический образ с фокусом на скульптуре (крупный план), 3'21 — переход к черному кадру, около 3 секунд, 3'23 — появление фотографического образа скульптуры (дальний план):



В литературном тексте «момент различия», оппозиции подразумевается еще и графическим исполнением текста: он весь напечатан курсивом, акцентирующим некоторое выделение, отличие от «стандартного» шрифта. Такая графическая обработка, как кажется, передает смысл дополнительности словесного текста по отношению к какому-то другому, отсутствующему. Оппозиция временная (Париж-Кесария) также имплицитруется и представлена прямо лишь в финале произведения, в двух заключительных строках:

Это место называется Кесария  
Сезария  
Больше нет ничего общего. Кроме целого.  
В Париже стоит холодное лето.  
Холод. Туман.<sup>337</sup>

В фильме столкновение двух городских пластов присутствует и в визуальном образе, и в соотношении визуального/звукового. В то время как камера «осматривает» статуи Аристиды Майоля, звучит текст-воспоминание о

<sup>337</sup> Duras M. Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner. Paris : Mercure de France, 1979. P. 89.

разрушенном городе Кесарии. Первая часть текста состоит из номинативных предложений, передающих острую эмоцию («Боль. Невыносимая. Боль их расставания»<sup>338</sup>), создающих эффект (со)переживания в настоящем времени. В это же время визуально зритель взаимодействует с окаменелым прошлым, городом как местом памяти, но не переживания. Такая автономия звука и изображения провоцирует разрыв между эмоционально-чувственным эффектом, производимым на звуковом уровне, и бесстрастной объективированностью ряда зрительных образов.

Вторая часть звучащего текста воссоздает историю города: здесь также преобладают номинативные конструкции с включением причастий, что одновременно и характеризует действие, и лишает его динамики:

Сосланная в изгнание на римском корабле,  
Иудейская царица,  
Жена правителя Самарии.  
Им. <...>  
И затем отверженная<sup>339</sup>.

Камера последовательно фокусируется на скульптурах в парижском саду Тюильри: *La montagne* (1925), *La rivière*, (1943), *L'action enchaînée*, (1905), *La ville de Paris*, *L'air*, *La Seine*. Однако дольше всего она задерживается на скульптуре *La ville de Paris*, показанной в кадре реставрируемой и всё ещё полуразрушенной:



Таким образом, на визуальном уровне акцент ставится, прежде всего, на

---

<sup>338</sup> Duras M. *Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner. Mercure de France, 1979. P. 84.

<sup>339</sup> *Ibid.* P. 85.

городском тексте и на застывшей, статичной исторической памяти, истории как движению «слепков» (скульптур) памяти. На звуковом же уровне история разрушения города и изгнания женщины представлена в ее эмоциональной динамике и политической подоплеке<sup>340</sup> – как «длящееся прошлое».

Графически реализованное молчание присутствует и в литературной основе короткометражного фильма «Отпечатки рук». Эксперимент с грамматикой, пунктуацией, нарушением этих норм, отмеченный уже в «Корабле Ночь», здесь получает радикальное воплощение: в тексте «Отпечатков рук» отсутствуют всякие знаки препинания (кроме одной единственной запятой в середине текста). Весь текст напечатан курсивом, т. е. производит впечатление как будто дополнительного – дополнительного при отсутствующем «основном». Такое графическое оформление текста – еще один намек на некоторое «умолчание», допущенное автором, в той же степени, что обилие пробелов, созданных благодаря дроблению высказывания.

В кинотексте «Отпечатки рук», так же, как и в «Кесарии», сталкиваются временные пласты, резко дезориентирующие читателя. Расподобление визуального образа и образа звукового здесь чувствуется даже острее. Камера движется по утреннему Парижу, а словесный текст представляет собой описание пустынного пляжа, на который приходит одинокий мужчина. Город снят в движении, но полностью обезличен, между тем как субъект звучащей речи подчеркнута эмоционален:

«Я кричу, что я хочу тебя любить, я люблю тебя  
Мне хотелось бы, чтобы кто-нибудь слышал, что я кричу»<sup>341</sup>.

В последней короткометражной ленте Дюрас «Человек с Атлантики» как своеобразный итог ее долгого эксперимента зрителю предстает длящийся

---

<sup>340</sup> Политический подтекст представлен семитской темой (во время создания фильма одноименный город принадлежал государству Израиль), – история разрушенного города и юной женщины, жены правителя Самарии становится источником злободневных ассоциаций.

<sup>341</sup> Duras M. *Le Navire night, Césarée, Les mains négatives*. Paris, 1979. P. 97.

черный кадр при отсутствующем звуковом, словесном сопровождении. Это решительный «приговор» репрезентации в кино, одновременно – парадоксальный образ речи, пытающейся противостоять самой себе, и письма, определяемого как «не-письмо» («non-écrit»).

\*\*\*

Новый этап «интермедийного дрейфа» в творчестве Дюрас начинается в 1977 году созданием фильма «Грузовик». Принципиально ново здесь то, что на первый план выходит рефлексия процессов письма и чтения, – именно эти базовые практики становятся на новом этапе главным объектом художественного эксперимента Дюрас, а заодно и причиной его «радикализации».

В поздних экспериментальных лентах Дюрас чтение превращается в основное событие кинопроизведения. Не только персонажи, но и зритель включен в процесс чтения, поэтому его можно назвать «зрителем-читателем», или зрителем, вынужденным самой ситуацией, создаваемой в фильмах, «переключать» воображение из кинематографического регистра в литературный или наоборот.

В фильмах воспроизводится процесс чтения вслух, и зритель становится одновременно и слушателем, и читателем, помещенным в литературные координаты: необходимо представлять персонажей в воображении зрителя, определять, кому принадлежит речь/голос, моделировать присутствие/отсутствие собеседника. При этом ситуация «чтения вслух» усложняется необходимостью соотносить услышанное с видимым на экране, не имеющим прямой сюжетно-тематической корреляции с происходящим.

Перед нами странное кино, где авторский голос и авторское присутствие становится ведущим, а изображение на экране больше не репрезентирует историю (сюжет) и персонажей, предлагая лишь статичные, почти фотографические кадры с пейзажами и городскими ландшафтами. Вместо того, чтобы следить за развитием сюжета на экране, зритель должен всматриваться, медленно и последовательно, в статичное изображение, самостоятельно визуализировать события, опираясь на закадровый текст, озвученный голосом



автора, что гораздо больше отвечает модели «литературного чтения», чем киносмотрения. Кино для Дюрас становится, таким образом, полем для раскрытия, представления и рассмотрения структур литературного опыта.

## Заключение

Художественный эксперимент Дюрас проходит под знаком «интермедийного дрейфа», обновления и освоения новых медийных пространств: писатель-романист, драматург, сценарист, - в качестве режиссера она продолжает разработку двух литературных категорий: чтения и письма, заостренных, проблематизированных в кинематографическом медиуме. Работа с кинематографом для Дюрас становится экспериментом, ставящим вопрос о границах медиумов, как кинематографического, так и литературного.

В 1955-1976 годах, работая с романной прозой, она предпринимает попытки «моделирования» читательского воображения и его расширения. В прозе она последовательно внедряет кинематографические техники, способствующие как визуализации образов, так и их аудиализации, как будто сознательно направляя воображение читателя (управляя им), побуждая совместить в нем несколько режимов восприятия при чтении книги. Аналогичный процесс происходит и в ее кинематографе: экспериментальные приемы вынуждают зрителя отказаться от привычных моделей смотрения и больше вслушиваться в звучащую речь, как будто возвращаясь к чтению книги, но уже в кинотеатре. Необходимость «включения» литературного воображения в кино производит на зрителя эффект диссонанса, способствует созданию напряжения и дискомфорта, что толкает зрителя к последовательной рефлексии режимов чтения и смотрения.

В 1977-1982 годах, наряду с воспроизведением уже ранее опробованных техник, Дюрас использует новые, радикальные, последовательно увеличивая дистанцию между зрителем и фильмом, устанавливая режим литературной фикциональности и снимая эффект присутствия, свойственный кинематографу. Зритель приглашен к «соучастию» в создании текста, к наблюдению за самим процессом письма: перед ним – лабиринт возможностей, представленный в акте

письма, становление текста в условном наклонении. Соотнося друг с другом разные режимы восприятия текста (чтение печатного текста на экране, считывание звучащей речи, всматривание-вчитывание в статичные, почти неподвижные изображения), зритель вынужденно дрейфует между зрительской и читательской ролью, все время сталкивается с необходимостью воспринимать кинотекст по литературным правилам, из «темноты», «тишины», глубокой приватности индивидуального «умозрения».

Поздняя проза Дюрас подчинена активной работе с графическим обликом текста, попыткам направлять и моделировать визуализацию образов в воображении читателя. Она пестрит пробелами, пустыми строками, прерванными фразами, отсутствующими знаками препинания. Графически воспроизведенные «лакуны» или монтажные швы приглашают к рефлексии, переосмыслению чтения и как технологии, и как интерпретативной практики.

Эксперимент Дюрас с возможностями слова в разномедийных контекстах, с разностью эффектов, производимых по ходу взаимодействия словесного, визуального и аудиального, приводит ее в конце 1970-х-начале 1980-х годов к созданию «литературы-на-экране», побуждает сделать ставку на зрителя-читателя, наделенного развитым литературным воображением, но готового добровольно отказаться от большинства ценностей и норм, которыми проникнута и организована литературная поэтика.

Художественный эксперимент Дюрас остро индивидуален и вместе с тем типичен, поскольку вписывается в контекст интермедийных движений, развивающих творческие инсайты французского неоавангарда – «новых романистов», представителей «нового театра» и «новой волны». Перспективой дальнейшего исследования представляется расширенное рассмотрение взаимодействий, взаимосвязей и взаимовлияний, которые образуются в этой среде, т.е. кинопоэтики французского романа в интермедийном контексте.

## Библиография

### I. Художественные произведения

#### *Проза*

1. Duras, Marguerite. Le Square [1955] // Œuvres complètes. Volume I ; édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Paris: Gallimard, 2011.
2. Duras, Marguerite. Moderato cantabile [1958] // Œuvres complètes. Volume I ; édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Paris: Gallimard, 2011.
3. Duras, Marguerite. Dix heures et demie du soir en été [1960]. Paris: Gallimard, 1960.
4. Duras, Marguerite. Le Ravissement de Lol V. Stein [1964]. Paris: Gallimard, 2010.
5. Duras, Marguerite. Le Vice-Consul [1966] // Œuvres complètes. Volume II ; édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Paris: Gallimard, 2011.
6. Duras, Marguerite. Détruire, dit-elle [1969]. Paris: Éditions de Minuit, 2007.
7. Duras, Marguerite. L'amour [1971]. Paris: Gallimard, 1971.
8. Duras, Marguerite. Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner. Paris: Mercure de France, 1979.
9. Duras, Marguerite. L'Homme atlantique [1982]. Paris: Éditions de Minuit, 1982.
10. Duras, Marguerite. Écrire. Paris: Gallimard (Blanche), [1993], 1993.

#### *Переводы*

11. Дюрас, Маргерит. Любовник. Летний вечер, половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. Пер. с фр. Н. Хотинской, О. Захаровой. М.: «Флюид», 2007.

12. Дюрас, Маргерит. Вице-консул. Пер. с фр. Н.О. Хотинской. М.: «Флюид», 2011.
13. Дюрас, Маргерит. Английская мята. Пер. с фр. О. Захаровой. М.: АСТ, 2011.

### *Сценарии*

14. Duras, Marguerite. Hiroshima mon amour [1960] // Œuvres complètes. Volume II ; édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Paris: Gallimard, 2011.
15. Duras, Marguerite. Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange. Paris: Gallimard, 1973.
16. Duras, Marguerite. India Song. [1973] // India Song: texte, théâtre, film. Paris: Gallimard, 1978.
17. Duras, Marguerite. Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

### *Кинофильмы:*

18. Détruire, dit-elle, 1969.
19. Nathalie Granger, 1972.
20. La Femme du Gange, 1974.
21. India Song, 1975.
22. Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976.
23. Le Camion, 1977.
24. Le Navire Night, 1978.
25. Césarée, 1979.
26. Les Mains négatives, 1979.
27. Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver, 1979.

28. Aurelia Steiner, dit Aurélia Melbourne, 1979.
29. Agatha et les lectures illimitées, 1981.
30. L'Homme atlantique, 1981.

#### *Сборники эссе*

31. Duras, Marguerite. Outside. Papiers d'un jour. Paris: P.O.L., [1981], 1984.
32. Duras, Marguerite. La Douleur, P.O.L, 1985.
33. Duras, Marguerite. L'Éden cinéma. Paris: Mercure de France, [1977], 1986.
34. Duras, Marguerite. La vie matérielle. Paris: P.O.L., 1987.
35. Duras, Marguerite. Le Monde extérieur. Paris: P.O.L., 1993.
36. Duras, Marguerite. Les yeux verts. Paris: Éd. de l'Étoile, 1996
37. Duras, Marguerite. Dits à la télévision: entretiens avec Pierre Dumayet. Paris: EPEL, 1999.
38. Duras, Marguerite. Cahiers de la guerre et autres textes, Paris, 2006.

#### *Сборники интервью*

39. Duras, Marguerite. Gautier, Xavière. Les Parleuses. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
40. Duras, Marguerite. Porte, Michelle. Les lieux de Marguerite Duras. Paris: Éd. de Minuit, 1977.
41. Duras, Marguerite. Noguez, Dominique. La couleur des mots: entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris: B. Jacob, [1983] impr. 2001.
42. Duras, Marguerite. Mitterrand, François. Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens; présentation et notes de Mazarine Pingeot. Paris: Gallimard, 2005.
43. Ceton, Jean Pierre. Entretiens avec Marguerite Duras : « On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écrire ». Préface, notice et notes de

- Jean Cléder. Paris: François Bourin éd., 2012.
44. Duras, Marguerite. *Le livre dit: entretiens de Duras filme*; édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon. Paris: Gallimard, 2014.
  45. Duras, Marguerite. Godard, Jean-Luc. *Dialogues*. Paris: Post-éditions, 2014.
  46. Duras, Marguerite. *Le dernier des métiers : entretiens, 1962-1991*. Textes réunis, transcrits et postfacés par Sophie Bogaert. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
  47. Duras, Marguerite. *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*. Paris: Éditions Points, 2016.

*Интервью, опубликованные в журналах*

48. Rivette, Jacques, Duras, Marguerite. «La Destruction la parole» // *Cahiers du cinéma* n° 217, novembre 1969, pp. 45-57.
49. «Book of the Film». *New Statesman*, 5 janvier 1973, p. 26.
50. «Interview with Marguerite Duras» // *Studies in the Twentieth Century* n° 11-12, printemps/automne 1973, pp. 78-86. [Par Bettina Knapp]
51. «Du livre au film» // *Revue du cinéma. Image et son* n° 283, avril 1974. [Par Fernand Dufour]
52. «Il y a comme des cris mais silencieux» // *Tel Quel* n° 59, été 1974, pp. 97-99. [Par Xavière Gauthier]
53. «Marguerite Duras. Interview» // *Marguerite Duras tourne un film*. Paris, Editions Albatros, (Ça Cinéma), 1974, pp. 100-128. [Par Nicole-Lise Bernheim]
54. «“Je hais la narration au cinéma”» // *Le Quotidien de Paris*, 8 juin 1977, p. 13. [Par Anne de Gasperi]
55. «“Je vais faire un film avec Godard”» // *Le Quotidien de Paris*, 3 février 1981, p.13. [Par Anne de Gasperi]

56. «Le Bruit et le silence» // Yves Saint-Laurent et la photographie de mode, pp. 9-15. Paris, Albin Michel, 1988.
57. «J'ai toujours désespérément filmée» // Cahiers du cinéma, n° 426, 1989, p. 62-66.
58. «J'ai vécu le réel comme un mythe», propos recueillis par Aliette Armel, Magazine littéraire, juin 1990, pp. 18-27.

## II. Монографии, статьи

### *Теоретические работы*

59. Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
60. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем, 1997.
61. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г.К. Косикова. М., 1994.
62. Булгакова О.Л. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
63. Венедиктова Т.Д. Актуальная метафорика чтения (попытка описания). // Новое литературное обозрение, 2007. №87.
64. Венедиктова Т.Д. «Продуктивное воображение» как непроизводительный труд»: к истории культуры литературного чтения. // Новое литературное обозрение, 2014. №128.
65. Грей Г. Кино: визуальная антропология. Пер. с англ. М.С. Неклюдовой. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
66. Делёз Ж. Кино. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2003.
67. Зенкин С.Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012.



68. Компаньон А. Демон теории. Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001.
69. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
70. Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
71. Мангуэль А. История чтения. Пер. с англ. М. Юнгер. Екатеринбург: У-Фактория, 2008.
72. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2010.
73. Омон, Жак; Бергала, Ален; Мари, Мишель; Верне, Марк. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
74. Самутина Н.В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте: препринт WP6/2010/05. М., 2010.
75. Серто М. Изобретение повседневности. Пер. с фр. Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб: Издательство Европейского университета, 2013.
76. Шартье Р. Письменная культура и общество. Пер. с фр. И. Стаф. М.: Новое издательство, 2006.
77. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
78. Эпштейн М.Н. Слово и молчание. М.: Высшая школа, 2006.
79. Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. СПб.: Сеанс; Порядок слов, 2012.
80. Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996.
81. Ямпольский М.Б. Пространственная история. Три текста об истории.

- СПб.: Книжные мастерские, Мастерская «Сеанс», 2013.
82. Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris: Armand Colin, 2005.
  83. Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
  84. Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin, 2006.
  85. Bernas, Steven. *L'écrivain au cinéma*. Paris: Harmattan, 2005.
  86. Bernas, Steven. *L'auteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2002.
  87. Bordwell, David. "Authorship and Narration in Art Cinema" in Wexman, Virginia, ed. *Film and authorship*. New Brunswick (N.J); London: Rutgers university press, 2003.
  88. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
  89. Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. NY: Columbia University Press, 1999.
  90. Clerc, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985.
  91. Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, 2002.
  92. Gaudreault, André. *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS, 2008.
  93. Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988.
  94. Hillier, Jim. *Cahiers du cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.
  95. Ishangpour, Youssef. *D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma*. Éditions Denoël, 1982.
  96. Kipen, David. *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*. Hoboken, NJ: Melville House Pub., 2006.
  97. Mechoulan, Éric. «Intermédialités: Le temps des illusions perdues» dans

- Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Numéro 1, printemps 2003, p. 9-27.
98. Media authorship, ed. by Cynthia Chris and David A. Gerstner. New York; London: Routledge, 2013.
99. Mitry, Jean. Esthétique et psychologie du cinéma. Paris: Éditions universitaires, 1965.
100. Noguez, Dominique. Éloge du cinéma expérimental. Paris: Paris expérimental, 1999.
101. Noguez, Dominique. Le cinéma, autrement. Paris: Éditions du Cerf, 1987.
102. Petho, Ágnes. Cinema and intermediality: the passion for the in-between. Newcastle: Cambridge Scholars, 2011.
103. Prédal, René. Cinéma sous influences: le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres. Paris: l'Harmattan, 2007.
104. Rancière, Jacques. The Politics of Aesthetics, 2006.
105. Stam, Robert. Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation. Malden (Mass.); Oxford; Victoria: Blackwell publ., 2005.
106. Stillinger, Jack. Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius. New York: Oxford UP, 1991.
107. Vanoye, Francis. Récit écrit, récit filmique. Paris: Armand Colin, 2005.
108. Visual authorship: creativity and intentionality in media. Ed. Torben Grodal, Bente Larsen, Iben Thorving Laursen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2005.
109. Winston, D.G. The Screenplay as Literature. Fairleigh Dickinson University Press, 1973.

*Работы, посвященные «новому роману», «театру нового романа», «новой волне»*

110. Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977.
111. Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа: дис. ... доктора филологических наук. М., 2011.
112. Зонина Л.А. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60-70-е гг.). М., 1984.
113. Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т.2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012.
114. Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. М.: МГУП, 2002.
115. Baecque, Antoine. *La nouvelle vague: portrait d'une jeunesse*. Paris, 2009
116. Baecque, Antoine. *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard: Histoire de la pensée, 2013.
117. Bishop, Tom. *From the left bank: reflections on the modern French theater and novel*. New York, London: New York University Press, 1997.
118. Britton, Celia. *The Nouveau Roman: Fiction, Theory and Politics*. Macmillan, 1992.
119. Douchet, Jean. *Nouvelle vague*. Paris: Cinémathèque française: Hazan, 2004.
120. Dugast-Portes, Francine. *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*. Paris: Nathan, 2001.
121. Forbes, Jill. *The cinema in France after the New Wave*. Macmillan, 1992.
122. Gignoux, Anne-Claire. *La réécriture: forms, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
123. Greene, Naomi. *The French new wave: a new look*. London; New York: Wallflower, 2007.
124. Higgins, Lynn A. *New novel, new wave, new politics: fiction and representation of history in postwar France*. Lincoln (Neb.): University of Nebraska press, 1996.

125. Marie, Michel. La nouvelle vague: une école artistique. Paris: Armand Colin, 2009.
126. Mary, Philippe. La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique. Paris: Seuil, 2006.
127. Mary, Philippe. Un nouvel ordre artistique: la politique des auteurs, la Nouvelle Vague, et l'invention du cinéma d'auteur. Paris, 2002.
128. Murcia, Claude. Nouveau roman, nouveau cinéma. Paris: Nathan, 1998.
129. Noonan, Mary. Echo's voice: the theatres of Sarraute, Duras, Cixous and Renaude. Leeds: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014.
130. Ricardou, Jean. Le nouveau roman. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
131. Rykner, Arnaud. Théâtres du Nouveau Roman: Sarraute, Pinget, Duras. Paris: J. Corti, 1988.
132. Steinlein, Almut. Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague. Paris : l'Harmattan, 2007.
133. Wilhelm, Frank. Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma. Carnières-Morlanwelz : Lansman ; Luxembourg : Sesam, 1998.
134. Yanoshevsky, Galia. Les discours du nouveau roman: essais, entretiens, débats. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2006.

*Работы, посвященные творчеству Маргерит Дюрас*

135. Балашова Т.В. Монологическое повествование: от Марселя Пруста к «новому роману». М.: ИМЛИ, 2016.
136. Гальцова Е.Д. «Чайка» Маргерит Дюрас // От текста – к сцене. Российско-французские театральные взаимодействия XIX-XX веков. М.: ОГИ, 2006.
137. Гниненко Т.А. Роман "Любовник" в контексте творчества Маргерит

- Дюрас: дис. ... кандидата филологических наук. Тамбов, 2003.
- 138.Ермоленко Г.Н. Повествовательная структура повести М. Дюрас «Английская мята» // Литература XX в.: итоги и перспективы изучения. Пятые Андреевские чтения. М., 2007.
- 139.Ермоленко Г.Н. Повествовательная структура романа М.Дюрас «Модерато кантабиле» // Вестник ун-та РАО, 2005. № 1.
- 140.Ерофеев В.В. Любовник // Современная художественная литература за рубежом, 1986. №4.
- 141.Исаев С.А., Исаева Н.Н. «Я смотрю на себя сквозь твои зрачки» // Дюрас М. Вторая музыка = La musica deuxième / сост. С. Исаев; пер. с фр. С. Исаев, Н. Исаева, Е. Гальцова. М.: ГИТИС, 2004.
- 142.Кукес А.А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века: Лу Андреас-Саломе, Маргерит Дюрас, Криста Вольф, Ольга Войнович: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2003.
- 143.Маричик Ю.А. «Море черных чернил»: «текст театр фильм»: к проблеме гибридности в творчестве М. Дюрас. М., 2012.
- 144.Проскурникова Т.Б. Целыми днями на деревьях // Современная художественная литература за рубежом, 1966. №9-10.
- 145.Ржевская Н.Ф. Маргерит Дюрас // Французская литература 1945-1990. М., 1995.
- 146.Стеколыцикова И.В. Лексическое своеобразие романов Маргерит Дюрас и особенности его передачи при переводе: на материале русских и английских переводов романов: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2008.
- 147.Alazet, Bernard. Écrire, réécrire. Lettres modernes, Minard, 2002.
- 148.Alazet, Bernard. Le Navire Night de Marguerite Duras: écrire l'effacement. Presses Univ. Septentrion, 1992.

149. Bange, Christine. Die zurückgewiesene Faszination: Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Baudelaire, Benjamin und Marguerite Duras. Weinheim: Beltz, 1987.
150. Beaulieu, Julie. L'Entrécriture dans l'oeuvre de Marguerite Duras : Texte, théâtre, film. Ph.D. Dissertation. Université de Montréal, 2007.
151. Bernheim, N.-L., Marguerite Duras tourne un film, Paris, 1976.
152. Best, Victoria. Critical subjectivities: identity and narrative in the work of Colette and Marguerite Duras. Oxford; New York: Peter Lang, 2000.
153. Blanchot, Maurice. « La douleur du dialogue », dans Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p. 224-225.
154. Blot-Labarrère, Christiane. Marguerite Duras, Ed. du Seuil, Coll. "Les Contemporains", 1992-1997.
155. Borgomano, Madeleine, « Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras: une zone de turbulences », paru dans Loxias, Loxias 4, mis en ligne le 15 mars 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=29>.
156. Borgomano, Madeleine. L'Écriture filmique de Marguerite Duras. Paris: Éditions Albatros, Coll.«Cinéma», 1985.
157. Borgomano, Madeleine. Marguerite Duras: lectures plurielles. Rodopi, 1998.
158. Boué, Rachel. L'éloquence du silence: Celan, Sarraute, Duras et Quignard. Paris: L'Harmattan, 2009.
159. Carlier, Christophe. Marguerite Duras, Alain Resnais. «Hiroshima, mon amour». Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
160. Cassirame, Brigitte. Marguerite Duras: les lieux du ravissement: le cycle romanesque asiatique: représentation de l'espace. Paris: L'Harmattan, 2004.
161. Cerasi, Claire. Du rythme au sens: une lecture de L'amour de Marguerite Duras. Paris: Lettres modernes, 1992.
162. Chalonge, Florence de. Espace et récit de fiction : le cycle indien de

- Marguerite Duras. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, impr., 2005.
- 163.Chantale, Jean. La femme du Gange de Marguerite Duras à la lumière de la réécriture. Université du Québec à Rimouski, 2004.
- 164.Cléder, Jean. Marguerite Duras: entre littérature et cinéma. Ennoïa, 2003.
- 165.Cousseau, Anne. Denes, Dominique. Marguerite Duras, marges et transgressions. Université de Nancy II. U.F.R. de lettres. Presses Universitaires de Nancy, 2006.
- 166.Crowley, Martin. Duras, writing, and the ethical: making the broken whole. New York: Oxford Univeristy Press, 2000.
- 167.Dahm, Michaela. Marguerite Duras und der Raum des Unmöglichen: Eine Werkgeschichte. Königshausen & Neumann, 2000.
- 168.Denes, Dominique. Marguerite Duras: écriture et politique. L'Harmattan, 2005.
- 169.Dreisen, Carmen. Intermedialität am Beispiel von Moderato cantabile & Hiroshima mon amour. Hamburg: Diplomica Verlag, cop. 2010.
- 170.Fourton, Maud. Marguerite Duras, une poétique de "l'en allé". Dijon: Éd. universitaires de Dijon, 2008.
- 171.Gaspari, Sarah. Formes en mutation: le cinéma "impossible" de Duras. Roma: Aracne, impr. 2005.
- 172.Glassman, Deborah N. Marguerite Duras: fascinating vision and narrative cure. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1991.
- 173.Gravelat, Daphnée. L'écriture de la mémoire chez Marguerite Duras: un constant va-et-vient entre livres et films. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences humaines, 2000.
- 174.Grobbel, Michaela. Enacting past and present: the memory theaters of Djuna



- Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras. Lexington Books, 2004.
175. Gunther, Renate. Marguerite Duras. Manchester: Manchester University Press, 2002.
176. Harvey, Robert. Volat, Hélène. Marguerite Duras: a bio-bibliography. Westport: Greenwood Press, 1997.
177. Hill, Leslie. Marguerite Duras: apocalyptic desires. London; New York: Routledge, 1993.
178. Hofmann, Carol. Forgetting and Marguerite Duras. Niwot: University press of Colorado, 1991.
179. Jacquot, Martine. Duras ou Le regard absolu. Toulon: les Presses du Midi, 2009.
180. Kaplan, Ann. Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature. Rutgers University Press, 2005.
181. Kristeva, Julia. Soleil noir: dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.
182. La Motte, Annette de. Au-Delà du Mot: Une "écriture du Silence" Dans la Littérature Française Au Vingtième Siècle. LIT Verlag Münster, 2004.
183. Limam-Tnani, Najet. Roman et cinéma chez Marguerite Duras: une poétique de la spécularité. Tunis: Alif-Les Éditions de la Méditerranée: Faculté des sciences humaines et sociales, Tunis, 1996.
184. Loi, Emmanuel. Une dette: Deleuze, Debord, Duras. Seuil, 2007.
185. Loignon, Sylvie. Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras: Circulez, y'a rien à voir! L'Harmattan, 2001.
186. Maizi, Myriem el. Marguerite Duras ou L'écriture du devenir. Oxford; Bern; Berlin [etc.]: Peter Lang, 2009.
187. McMahan, Laura. Cinema and contact: the withdrawal of touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis. Oxford: Legenda, 2012.
188. McNeece, Lucy Stone. Art and Politics in Duras' India Cycle. University Press

- of Florida, 1996.
189. Meuré, Christophe. Piret, Pierre. *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Peter Lang, 2009.
190. Mouré, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 1997.
191. Murphy, Carol J. *Alienation and absence in the novels of Marguerite Duras*. Lexington, Ky: French Forum, 1982.
192. Ricoart, Janine. *Marguerite Duras Lives On*, Lanham, 1998.
193. Roche, Roger-Yves. *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve-d'Ascq: Septentrion, 2009.
194. Royer Boombana, Michelle. *L'écran de la passion: une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Publications, 1997.
195. Signori, Lisa F. *The feminization of surrealism: the road to surreal silence in selected works of Marguerite Duras*. New York; Oxford: Peter Lang, 2001.
196. Slade, Andrew. *Lyotard, Beckett, Duras, and the postmodern sublime*. New York; Washington, D.C.; Bern [etc.]: Peter Lang, 2007.
197. Streifford Reisinger, Deborah. *Reading Duras Through Foucault: The Diffusion of Power from Un Barrage Contre Le Pacifique to L'Eden Cinéma*. University of North Carolina at Chapel Hill, 1995.
198. Suzan, Jean-Marc. *Duras' road movie: ou l'esthétique du pur désir*. Paris: Instants, 1999.
199. Willging, Jennifer. *Telling anxiety: anxious narration in the work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute, and Anne Hébert*. Toronto [etc.]: University of Toronto Press, 2007.
200. Williams, James S. *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*. Liverpool University Press, 2001.
201. Williams, James S. *The Erotics of Passage: Pleasure, Politics, & Form in the Later Work of Marguerite Duras*. New York, 1997.

202. Winston, Jane Bradley. Postcolonial Duras: cultural memory in postwar France. Basingstoke: Palgrave, 2001.

III. Коллективные издания:

203. De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras: actes du colloque international organisé à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de l'écrivain, qui s'est tenu du 2 au 4 mars 2006, à l'Université catholique de Louvain. Sous la direction de Christophe Meurée et Pierre Piret. Bruxelles; Bern; Berlin: PIE Peter Lang, 2009.

204. In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema. Rosanna Maule, Julie Beaulieu. Peter Lang, 2009.

205. Inter media: littérature, cinéma et intermédialité [premier colloque d'études d'intermédialité de l'ISMAI organisé au Portugal les 7 et 8 octobre 2009]. Paris: l'Harmattan, DL 2011.

206. Intermedial arts: disrupting, remembering and transforming media. Editors: Leena Eilittä with Sabine Kim and Liliane Louvel. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012.

207. Intermediality and storytelling. Edited by Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, cop. 2010.

208. Les lectures de Marguerite Duras: actes du colloque international "Duras et l'intertexte", Centre culturel de rencontre de La Tourette, 6 et 7 décembre 2003. Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice. Presses Universitaires Lyon, 2005.

209. Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma: [actes du colloque "Duras 3 D" tenu à l'université Lumière Lyon 2 du 13 au 15 novembre 1997] / Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2001.

210. Marguerite Duras: L'existence passionnée : actes du colloque de Potsdam 18-24 avril 2005. Benjamin Cieslak, Yve Beigel. Universitätsverlag Potsdam, 2005.
211. Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot. Paris: Albatros, 1979.
212. Marguerite Duras: entre littérature et cinéma : trajectoires d'une écriture : table ronde, 6 janvier 2002, Université Rennes 2 / sous la direction de Jean Cléder. Rennes: Ennoïa, 2003.
213. The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation. Edited by Werner Wolf; in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss. Amsterdam; New York: Rodopi, 2011.

V. Специальные издания журналов, посвященные Маргерит Дюрас

214. Magazine littéraire: Marguerite Duras, № 158, 1980; № 278, 1990.
215. Journal of Durassian studies. Fairfax, Virginia: Duras Society, Foreign Languages & George Mason University, Foreign Languages & Literatures. Vol. 1 (1989)-Vol. 4 (1993).
216. La Nouvelle revue française : Marguerite Duras, № 542, 1998.
217. Dalhousie French studies: Marguerite Duras, vol.50, 2000.
218. Marguerite Duras. Cahier dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère; avec la collaboration d'André Z. Labarrère. Paris: Éd. de l'Herne, 2005.
219. La Revue des lettres modernes. Marguerite Duras. Ed. par Bernard Alazet. Paris; Caen: Lettres modernes Minard, 2005-2011.
220. Magazine littéraire: Marguerite Duras - Visages d'un mythe, № 452, 2006.

VI. Библиографические базы

221. Les écrits de Marguerite Duras: bibliographie des oeuvres et de la critique 1940-2006, sous la direction de Robert Harvey, Bernard Alazet, Hélène Volat. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: IMEC éd. 2009.
222. French XX Bibliography: A Bibliography for the Study of French Literature and Culture Since 1885, Bands 51-61, sous la direction de William J. Thompson. Associated University Presse, 2008.