



DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00019

Д.В. Шулятьева (Москва)

ПЕРСОНАЖИ-«ГОЛОСА» В РОМАНАХ И ФИЛЬМАХ «ИНДИЙСКОГО ЦИКЛА» МАРГЕРИТ ДЮРАС

Аннотация. На примере «индийского цикла» Маргерит Дюрас, включающего как романские, так и кинематографические работы, в статье рассматривается специфика ее интермедийного эксперимента, одним из элементов которого становится включение в повествование, как литературное, так и кинематографическое, особого типа персонажей – «голосов». Специфика персонажей и проблематики обусловлена работой писательницы в кинематографе, позволяющем противопоставить визуальное аудиальному, тем самым и раздвоив нарратив, и лишив «голоса» – тел, т.е. визуальной репрезентации. В статье последовательно рассматриваются персонажи-«голоса» в романах и фильмах. В романах «голоса» представлены как часть аудиального мира произведения, вступающая во взаимодействие с другими типами звуков (шепотов, шорохов, криков), «голоса» наделяются функцией «расшатывания» субъекта в прозе Дюрас, его окружения многоголосым, но анонимным и обезличенным пространством. В фильмах образ персонажей буквализируется: происходит разрыв между визуальным и аудиальным, голоса больше не дополняют визуальную репрезентацию персонажей, а сами становятся действующими лицами, причем единственным их действием остается речь, рассказ, сюжетно и тематически слабо связанный с визуальным нарративом. Посредством этого противопоставления смещается и рецептивный акцент: зритель ставится в положение все больше слушающего, а не смотрящего, вынужденного с усилием соотносить увиденное и услышанное, находящиеся в отношении контрапункта. Кроме того, в фильме «голоса» теперь соседствуют с новым типом персонажей (молчашими, неговорящими персонажами, представленными на экране) и, как следствие, становятся частью поиска новой эстетики – эстетики безмолвия и молчания, значимого отсутствия звучащего слова.

Ключевые слова: Дюрас; интермедийность; визуальный нарратив; аудиальный нарратив; голоса; индийский цикл; кинематографичность.

D.V. Sulyatyeva (Moscow)

Voices in Novels and Films of Marguerite Duras's "India cycle"

Abstract. In this article the author focuses on "India cycle" of Marguerite Duras, included both novels and films, as a part of her intermedial experiment with the accent put on a specific type of characters – characters-“voices”. The origin of this type of characters is linked to Duras's works in cinema, where she was able to contrapose visual and audial narratives, to divide it and to separate the “body” and the “voice” of characters, highlighting audial representation instead of visual one. The focus of this paper



is on these characters-voices in novels and films of Marguerite Duras. In novels voices are represented as a part of audial narrative dimension, interacting with other types of sound (whispering, rustling, cries), voices are provided with a function of shattering the subject in Duras's novels. Subject in her prose is surrounded by polyphonic, but anonymous and depersonalized space. In films characters-voices are literalized: by means of voices disruption of visual and audial narrative produces. Voices have no longer an accompanying function related to visual representation of characters, furthermore, now voices are acting subjects themselves, and their unique action is telling the story, unique event is a speech, linked very weakly to the visual narrative. No less significant becomes a pragmatic aspect of the film: a spectator finds himself in a situation, in which he or she is forced more to "listen" to the film, than to "watch" the film. Moreover, he is forced to correlate "seen" and "heard", quite contraposed. In films voices are juxtaposed with a new type of characters (those on screen, silencing and not talking). By this means voices are regarded as a part of search of new aesthetic, of silence and of muteness.

Key words: Duras; intermediality; visual narrative; audial narrative; voices; indian cycle; cinematography.

Интерес французской писательницы Маргерит Дюрас к иным, помимо литературного, художественным медиумам стал проявляться уже в начале 1950-х гг., когда, вслед за успехом в романной прозе, она обращается к работе в театре, нередко не только создавая оригинальные драматические произведения, но и адаптируя прозаические – для сцены. В конце десятилетия она начнет пробовать себя в работе сценариста и затем откроет для себя новое поле творческого эксперимента – кинематограф, уже не в качестве сценариста, а в качестве режиссера. Пересечение различных художественных медиумов (литературы, театра, кино) в ее творчестве наиболее заметно и показательно в произведениях «индийского цикла», работа над которыми, как романскими, так и кинематографическими, занимает более десятилетия (1964–1976 гг.).

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).

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 замуженная женщина с тремя детьми, воз-



вращается 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 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», появится 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.

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 изображения – 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 [см., например, Jutel 1993, Ropars-Wuilleumier 1980, Liang 2009, Rantanen 2008], 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. (В случае прозы Дюрас можно говорить не только о «кинематографичности вне кино» (по С.М. Эйзенштейну), но и о сознательно конструируемом диалоге между двумя искусствами в художественной практике: при создании и литературных, и кинематографических произведений).

Одним из ключевых элементов этого процесса становятся персонажи-«голоса», берущие свое начало в романах, а затем то соединяющие, то сталкивающие визуальное и аудиальное в ее фильмах. 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. Впервые такой тип персонажа зритель встречает уже в первой режиссерской работе Дюрас – «Разрушать, 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»). Этот особый тип персонажей станет объектом нашего рассмотрения как кинематографическая и литературная техника в романах и кинофильмах «индийского цикла», их функции и эффекты, производимые их присутствием.

Специфика персонажей-голосов в прозе Дюрас связана с ее кинематографическими работами и потому не может быть рассмотрена отдельно: тем более примечательно, что и в кинематографе, в котором голоса (проговоренная речь) в силу медийных особенностей кино представляются буквально, а не метафорически, она тоже идет по пути «голосового» эксперимента. На особенность использования голоса в кинематографических работах Дюрас обратил внимание М. Шион, один из ключевых теоретиков голоса и звука в целом, отметив разделенность тел (представленных в кино визуально), т.е. носителей речи, и голоса (представленного аудиально). Вслед за Шионом французский философ Ж. Делёз в своем масштабном исследовании кинематографа и вовсе указал на автономность визуального и звукового у Дюрас, позволяющую сместить акцент с визуальной репрезентации на словесную, но и в целом разделить наррацию на представленную на экране и голосом, с возможностью их столкновения.

В романах Дюрас использование техники «голосов» согласуется с ее экспериментальным использованием в кино: читатель не находит в тексте указания на источник голоса, на носителя речи, и соответственно не получает никакого импульса для его визуализации (не говоря уже об отсутствии описаний внешнего облика таких персонажей, их портретов или



внешних деталей, их характеризующих). Вместо «целостного» (не только речевого, но и визуального) облика героев (с так или иначе прописанным лицом, взглядом, телом, элементами одежды и пр.) от них остаются только голоса – проговоренная речь, отделенная от ее носителя либо воспоминанием (как мы увидим в первой части «Вице-консула»), либо полной утратой связи между ними (сцена приема в посольстве). Персонажи-«голоса» встроены в романы Дюрас в сложную систему смены внешней и внутренней фокализации (по Ж. Женетту), при этом в общей системе повествования Дюрас явно преобладает важность «говорения» над «видением»: мы не столько видим героев, сколько слышим их (О. Булгакова описывает эту слышимость героев Дюрас как «суггестивно переданную близость к уху» читателя [Булгакова 2015, 290]), а также, через их речь (как в первой части «Вице-консула»), слышим других, не видимых в настоящем, вспоминаемых, персонажей. Кинематографическая репрезентация повествования у Дюрас и вовсе предполагает полное разделение видимого и слышимого: зритель, вслед за внешним нарратором, видит представленные на экране события извне, при этом на звуковом уровне слышит рассказанную другими персонажами историю «изнутри», с внутренней точки зрения (по Б.А. Успенскому).

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» [Дюрас 2011, 8].

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...



уйди 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» [Дюрас 2011, 8].

Эффект голосов в воспроизведении речи отца и матери производится за счет столкновения этой речи с действиями самой героини, с «реальным» миром, который окружает ее 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» [Дюрас 2011, 8–9].

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» [Дюрас 2011, 9].

Повествование как будто распадается на «реально» происходящее с героиней и вспышки воспоминаний. Эффект воображаемого диалога поддерживается и несвязностью воспроизводимой речи, ее дискретностью, которые создают эффект «спонтанности».

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» [Дюрас 2011, 13].

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. Баатгамамббананг. Мужчина говорит, что слышал о нем. А она – бежать.

Баттамбанг. Больше ей нечего добавить [Дюрас 2011, 18].



«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, смотрит 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.

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. [Дюрас 2011, 83, 83, 83, 84, 87, 88, 88, 88-89, 91, 95, 100, 103].

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 сюжет-



ной 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). В данном случае эффект присутствия (голоса) в сочетании с эффектом отсутствия (лица, фигуры) создает еще более остро осязаемое 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 зрительно-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.

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 не-



известные, 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 обманутого ожидания зрителя – того стран-



ного 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» [Bernheim 1981, 122].

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 qui parle*). Такое «совпадение» не случайно: художественный поиск самого Беккета имеет много общего с экспериментальными практиками Дюрас и примечателен не только хронологическим пересечением; С. Беккет, как и Дюрас, пробовал себя не только в прозе, но и в театре, и даже в кино, но особое внимание уделял адаптации собственных пьес для радио – еще одного художественного медиума, в котором голос, одна из ключевых категорий для двух писателей, играет главенствующую роль. Связь субъекта и голоса, сложные отношения между ними, таким образом, явно сближают художественные «поля» Дюрас и Беккета, однако полноценное их сравнение представляется возможным провести только в отдельном исследовании.

Фильм «Песня Индии» дает образец техники, которую Мишель Шион определил как «открепленность голоса от персонажа» [Chion 1999, 130]. 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 [Van Wert 1979, 26], 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 слышимым.

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. 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, 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» [Chion 1999, 22].

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 [Chion 1994, 221]. 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 (на что отчасти указывает и название фильма – «безлюдная Калькутта»), 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 и сложным событием» [Chion 1999, 85].

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» [Duras 1975, 80-81].

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 все 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)» [Van Wert 1979, 26]. 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, создающей бинарративное пространство, разделяющее 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» [Van Wert 1979, 28].

Таким образом, и в ее литературных, и в ее кинематографических произведениях «индийского цикла» введение персонажей-«голосов» связано для Дюрас не только с попыткой противопоставления визуального и аудиального и смещения рецептивного акцента в сторону звучащей речи, не только с попыткой «заглушить» визуальное измерение фильма, тем самым активизировав воображение зрителя, опирающегося только на речь без помощи изображения, но и, кроме того, использование персонажей-«голосов» приводит автора к экспериментам с разного рода «немотой», к процессу поиска новой эстетики, а также «расшатыванию» субъекта, осознанию субъектности как остро проблематичной категории.

Подобный «раскол» нарратива и «расшатывание» субъекта (перед нами то «голоса без тел», то «тела без голосов», живые или мертвые), последовательно подрывает доверие читателя к изображаемому, создает неуверенность и в действительности событий, и в том, *что* (вообще) происходит, кто говорит и чему следует доверять – зримому или читаемому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
2. Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2003.
3. Дюрас М. Вице-консул / пер. с фр. Н. Хотинская. М.: Флюид, 2011.



4. Bernheim N.-L. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris: Albatros, 1981.
5. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
6. Chion M. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
7. Duras M., Lacan J., Blanchot M., Mascolo D. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1975.
8. Jutel T. *Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout ce qu'il n'y a pas dans India Song* // *French review*. 1993. № 4. P. 638–647.
9. 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* / Ed. R. Maule, J. Baeulieu. Oxford; Bern; Berlin: Peter Lang, 2009. P. 211–234.
10. Rantanen T. *Gazing me, gazing you: Narrativity, visuality and the questions of power and desire in Marguerite Duras' Le Ravissement de Lol V. Stein and India Song* // *Hortus Semioticus*. 2008. № 3. P. 61–73.
11. Ropars-Wuilleumier M.-C., Smith K. *The Disembodied Voice: India Song* // *Yale French Studies*. 1980. № 60. P. 241–268.
12. Van Wert W.F. *The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room* // *Film Quarterly*. 1979. № 1. P. 22–29.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Jutel T. *Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout ce qu'il n'y a pas dans India Song*. *French review*, 1993, no. 4, pp. 638–647. (In French).
2. Rantanen T. *Gazing me, gazing you: Narrativity, visuality and the questions of power and desire in Marguerite Duras' Le Ravissement de Lol V. Stein and India Song*. *Hortus Semioticus*, 2008, no. 3, pp. 61–73. (In English).
3. Ropars-Wuilleumier M.-C., Smith K. *The Disembodied Voice: India Song*. *Yale French Studies*, 1980, no. 60, pp. 241–268. (In English).
4. Van Wert W.F. *The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room*. *Film Quarterly*, 1979, no. 1, pp. 22–29. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Liang D. *Marguerite Duras's Aural World: A Study of the Mise en son of India Song*. Maule R., Beaulieu J. (eds.). *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*. Oxford, Bern, Berlin, Peter Lang Publ., 2009, pp. 211–234. (In English).

(Monographs)

6. Bernheim N.-L. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris, Albatros Publ., 1981. (In French).
7. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994. (In English).



8. Chion M. *The Voice in Cinema*. New York, Columbia University Press, 1999. (In English).

9. Deleuze G. *Kino* [The Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2003. (Translated from French into Russian).

10. Duras M., Lacan J., Blanchot M., Mascolo D. *Marguerite Duras*. Paris, Albatros Publ., 1975. (In French).

Шулятьева Дина Владимировна, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, преподаватель школы культурологии факультета гуманитарных наук.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-7498-7395

Dina V. Shulyatyeva, National Research University Higher School of Economics.

Candidate in Philology, Assistant Professor in the School of Cultural Studies at the Faculty of Humanities.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-7498-7395