



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-302-311

УДК 821.133.1.05

## ОТ ЗРИТЕЛЯ К ЧИТАТЕЛЮ: РЕФЛЕКСИЯ ЧТЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРГЕРИТ ДЮРАС

Д.В. Шулятьева

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
*Ленинские горы, 1, Москва, Россия, 119991*

В статье рассматриваются литературные и кинематографические произведения М. Дюрас с точки зрения особенностей их восприятия, при котором зритель оказывается в положении читателя посредством моделирования процесса литературного чтения в кинематографических произведениях. Подобное моделирование становится возможным благодаря воспроизведению в кинематографе особенностей литературы как медиума. В результате, зритель фильмов Дюрас как будто принуждается к рефлексии как литературного, так и кинематографического медиумов и оказывается в процессе постепенного дрейфования от зрительской к читательской инстанции.

**Ключевые слова:** М. Дюрас, читатель, чтение, зритель, кино

К концу 1970-х годов Маргерит Дюрас приходит уже не только известной писательницей, плодовитым драматургом и сценаристом, но и режиссером — автором нескольких собственных кинофильмов. Формальную сторону ее кинопроизведений отличает демонстративно экспериментальный характер, а содержательную — непредсказуемое разнообразие, сочетание остро политической и социальной проблематики («Разрушать, говорит она», «Натали Гранже») с экзотическими для западного зрителя индийскими мотивами, пронизывающими любовные истории героинь, известных читателю еще по ее собственным романам 1950—1960-х годов. В течение нескольких десятилетий она активно экспериментирует в прозе с кинематографическими техниками, как будто «подготавливая» восприятие своего читателя к движению в сторону зрителя, в кинотеатр. Начиная с первого фильма «Разрушать, говорит она», в ее кино происходит обратный процесс — зритель, оказавшийся перед экраном, постепенно все больше участвует в чтении, а не в просмотре, т.е. начинает воспринимать кинофильм согласно привычкам восприятия литературного произведения.

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 на 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» [2]. 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» [3]. Подвергаясь сложному и слабо осознаваемому воздействию кино-медиума, зритель незаметно для себя оказывается в состоянии внутреннего дрейфа в пространстве между инстанциями — от зрительской к читательской.

Интерес к рефлексии чтения и письма заметен уже в первых фильмах Дюрас, однако подобная рефлексия пока не является ключевым объектом авторского экспериментаторства. Своеобразный переворот происходит только в конце 1970-х. Вероятно, это связано с активно развивающимися технологиями, распространением медиа и появлением новых носителей информации, таких, как видеокассеты, которые существенно изменили возможные режимы восприятия кинофильмов, сделав значительный шаг в сторону сближения фильма и книги.

Создание фильма «Грузовик» (1977) становится поворотной точкой в творчестве Дюрас: ее художественный эксперимент, исследование возможностей использования техник кино в прозе и литературных техник в кино принимает более радикальные формы. Зарождение интереса к процессам письма и чтения относится, впрочем, к более раннему периоду, поэтому их рассмотрение автор начнет с дебютного фильма Дюрас, в котором впервые появляются читающие персонажи и создается пространство чтения.

«Разрушать, говорит она» снят в 1969 году, за год до этого в свет вышел одноименный роман. Роман и фильм объединены сюжетно: они представляют читателю своеобразную «модель сообщества» — четырех персонажей (Макс Тор, Алиса, Штайн, Элизабет), которые на протяжении всех событий находятся в замкнутом пространстве, отеле и парке, окруженном лесом. Единственным событием в романе и фильме, как и единственным занятием героев, становится диалог — больше ничего не происходит. Тем выразительнее и экспрессивнее звучит название-призыв «Разрушать» — на фоне медленно тянущихся часов в беззвучном пространстве отеля и парка, где герои проводят время, как будто в ожидании чего-то (подобно «ожиданию Годо»). В романе, однако, диалоги героев оттенены детальными, имеющими кинематографический характер, описаниями. В фильме диалоги выходят на первый план и активно участвуют в создании модели литературного чтения.

В отличие от романа, который открывается подробными описаниями пространства, фильм начинается с диалога, в котором участвует сам автор, находящийся за кадром. Перед зрителем — «молчащее пространство» парка, по которо-

му бродит камера, обзорева 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.

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 выводима из структуры диалога в произведении: 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. 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 (авторский голос) и вымышленным (персонажи) 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?»). Ж. Нарбони, анализируя фильм, выразительным образом уравнивает функции читателя и зрителя: «зритель, т.е. читатель фильма» [1].

Границы фикционального пространства обозначаются не только в диалоге между «автором» и «читателем» (в функции первого выступает сама Дюрас, со вторым 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 определенной тематики — становится очевидно, что он носит этикетную функцию и позволяет заполнить время перед отъездом. Но постепенно нарастающий вал вопросов заставляет читателя воспринимать диалог как коммуникативную агрессию, объектом которой становится муж Элизабет. Возникшее между героями непонимание достигает высшей точки, когда Макс Тор признается, что Элизабет — лишь персонаж его романа и интересна ему исключительно 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» (неожиданно произнесенная в разговоре и не соотносящаяся с его контекстом) 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» [1]. Соответственно, не интересно ей и чтение, ставшее ритуальной практикой, потерявшее связь с удовольствием и с осмысленностью человеческого существования в реальной истории. Зато 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» [1].

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 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 (рис. 1).

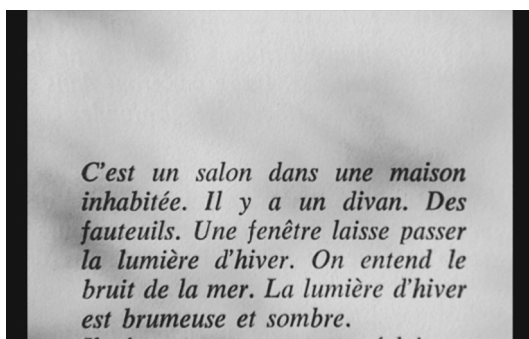
В «Агате» уже в первых кадрах на экране появляется текст, следить за движением которого (имитируется движение глаза по книжному листу в процессе чтения) предлагается зрителю (рис. 2).

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, суме-

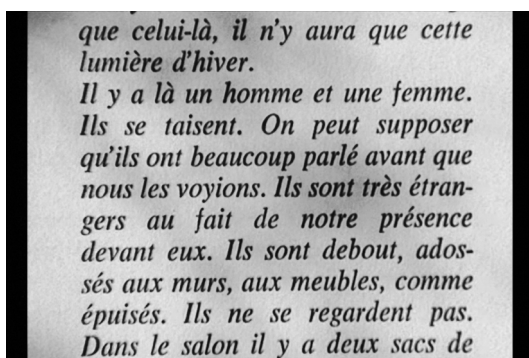
речный». Внимание читателя, таким образом, привлекается к кинематографическим элементам — к звуку и положению света. Зритель, оказываясь в положении читателя и находясь перед экраном с текстом, вынужденно погружается в чтение, не сопровождаемое звуком и (пока) иным изображением. Он оказывается в молчании 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» (рис. 3).



**Рис. 1.** Кадр из фильма «Корабль Ночь», 1979  
(Pic. 1. A shot from the film “Le Navir Night”, 1979)



**Рис. 2.** Кадр из фильма «Агата или бесконечное чтение», 1981  
(Pic. 2. A shot from the film “Agatha ou les lectures illimitées”, 1981)



**Рис. 3.** Кадр из фильма «Агата или бесконечное чтение», 1981  
(Pic. 3. A shot from the film “Agatha ou les lectures illimitées”, 1981)

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 (рис. 4).



**Рис. 4.** Статичный кадр из фильма «Агата или бесконечное чтение», 1981  
(Pic. 4. A static shot from the film “Agatha ou les lectures illimitées”, 1981)

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: «Я все время пишу вам, все время, вы видите?». 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: «Где вы? Как вас найти?» 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?» («Видите ли вы еще что-нибудь? Может быть, вы больше ничего не видите?»). 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.

© Шулятьева Д.В., 2017

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Rivett J., Narboni J.* Маргерит Дюрас: разрушение и слово (часть 1) // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html> (дата обращения: 5.12.2016).
- [2] *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> (дата обращения: 5.12.2016).
- [3] *Duras M.* Les yeux verts. Paris: “Cahiers du Cinéma”, 1987. P. 107—108.

#### История статьи:

Дата поступления в редакцию: 16 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

#### Для цитирования:

Шулятьева Д.В. От зрителя к читателю: рефлексия чтения в творчестве Маргерит Дюрас // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 302—311.

#### Сведения об авторе:

Шулятьева Дина Владимировна, аспирант кафедры общей теории словесности филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Контактная информация: e-mail: dsh64@yandex.ru

## FROM SPECTATOR TO READER: READING REFLECTION IN MARGUERITE DURAS'S OEUVRES

D.V. Shulyatyeva

Lomonosov Moscow State University  
*Leninskiye Gory, 1, Moscow, Russia, 119991*

The article is focused on the specificity of perception of literary and cinematic works by Marguerite Duras, in which the spectator becomes a reader in terms of literary reading's model of perception. This process is based on the recreation of characteristics of literary reading in films. As a result, the spectator of Duras's films is intended to produce a reflection both on literary and cinematic medium and finds himself involved in a process of progressive drift from spectator to reader.

**Key words:** M. Duras, reader, reading, spectator, cinema

### REFERENCES

- [1] Rivett J., Narboni J. Margaret Duras: razrusheniya i slovo. Chast 1 [Margaret Duras: Distraction and Word] // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/interviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html> (accessed: 5.12.2016).
- [2] 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> (accessed: 5.12.2016).
- [3] Duras M. Les yeux verts. Paris: "Cahiers du Cinéma", 1987. P. 107—108.

### Article history:

Received: 16 February 2017

Revised: 9 March 2017

Accepted: 3 April 2017

### For citation:

Shulyatyeva D.V. (2017) From spectator to reader: reading reflection in Marguerite Duras's oeuvres. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 302—311.

### Bio Note:

*Shulyatyeva Dina Vladimirovna*, PhD student, Department of General Theory of Philology, Philological faculty, Lomonosov Moscow state university.

Contact: e-mail: dsh64@yandex.ru