
ПОДЛИННОСТЬ ПАМЯТИ СОПРОТИВЛЯЕТСЯ СЛОВУ: ГОРОД КАК СУБЪЕКТ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ДЮРАС

Д.В. Шулятьева

Кафедра общей теории словесности

(теории дискурса и коммуникации)

Филологический факультет

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Ленинские горы, 1, Москва, Россия, 119991

В статье рассматривается феномен «молчания» как часть аудиовизуального образа, созданного в фильме «Хиросима, любовь моя» Алена Рене по сценарию Маргерит Дюрас. «Молчание» как коммуникативная техника исследуется в его репрезентации в пространственном, историческом и риторическом измерениях.

Ключевые слова: феномен молчания, кинотекст, городской текст, Дюрас.

Феномен молчания — как тишины и как отсутствия слов — представлен и в романном, и в кинематографическом творчестве Маргерит Дюрас. Если в романном и сценарном текстах «молчание» связано с конструкцией и организацией диалога, то в кинотексте «бессловесность» субъекта становится важной составляющей аудиовизуального образа и превращается в особое, самостоятельное послание зрителю — побуждение сфокусировать внимание на том или ином фрагменте зримого.

Использование техники молчания в звуковом кино кажется парадоксальным, — тем более когда речь идет о кино литературном, создаваемом романистами (Жан Кокто, Саша Гитри, Ален Роб-Грийе, Маргерит Дюрас), для которых слово, вероятно, является первостепенным инструментом создания образа. М. Дюрас и называет фильм «идеальным местом для слова» («un lieu idéal de la parole» [5. С. 17]), и в то же время объясняет переход к кино в своем творчестве необходимостью избавления от написанного слова, выходом из словесного пространства написанного текста.

В интервью с Жан-Люком Годаром она связывает «квинтэссенцию кино» с молчанием, отсутствием говорения: «...Alors que les tiens, c'est la quintessence du cinéma, le cinéma si on ne parlait pas» (это квинтэссенция кино, кино, если в нем не говорят) [8. С. 142]. Ее эксперименты в этой области отнюдь не одиноки, они скорее отвечают тенденциям кино пост-новой волны. Например, в фильме Филиппа Гарреля *La Cicatrice intérieure* (1971) тотальное молчание соединено с глоссолоалией для воссоздания утопического образа «киного» мира, находящегося у «геркулесовых столпов», на границе существования и несуществования времени, истории (действие происходит в пустынном пространстве). У Дюрас та же техника представлена в менее радикальных, разнообразных формах и, безусловно, соотносится в целом с ее концепцией «письма», «слова», «писания» («parole», «écriture», «écriture»). Письмо для нее не связано с какой-либо нарративной системой, не утверждает присутствие сюжета и истории, но маркирует их отсутствие: «écriture se

n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. [...] C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence» (Писать не значит рассказывать истории. Совсем наоборот. Это рассказывать одну историю и отсутствие этой истории. Это рассказывать историю, которая развивается благодаря собственному отсутствию) [3. С. 32].

В постоянном колебании между вербальным и невербальным кино Дюрас находит широкое применение для молчания — молчания как эстетического принципа, действие которого проявляется на разных уровнях текстовой структуры.

В 1959 г. Ален Рене предлагает Маргерит Дюрас написать сценарий к новому фильму о Хиросиме (*Hiroshima mon amour*), выход которого поставил бы его в один ряд с уже многочисленными фильмами послевоенного периода, отображающими травму гуманитарных катастроф середины столетия. Позже Дюрас отмечала, что без этого «заказа» со стороны Рене она никогда бы не взялась разрабатывать эту тему самостоятельно: «si Hiroshima ne m'avait pas été commandée, je n'aurais rien écrit non plus sur Hiroshima» (Если бы Хиросима не была мне заказана, я бы ничего не написала о Хиросиме) [4. С. 34]. Уже здесь подразумевается невыговариваемость катастрофы, ее обреченность на молчание.

История краткосрочных отношений актрисы-француженки и японца развивается в Хиросиме: на протяжении всего действия зрителю открывается калейдоскоп городских образов — от абстрактного пространства комнаты до мемориальной модели города в музее. Хиросима вскрывает личную травму героини — отношения с немцем, случившиеся во французском городе Невере во время оккупации. Личный травматический опыт накладывается на опыт коллективной, исторической травмы, создавая амальгаму личной и исторической памяти. Отрывочный монолог-воспоминание героини сопровождается кадрами из прошлого, сопоставляя Хиросиму и Невер. Пространство Хиросимы, катализирующее травматическое переживание героини, вынуждает ее к отъезду. Герои расстаются, превращаясь друг для друга в метафоры городов — Хиросимы и Невера.

Представленная в названии, Хиросима как город становится метафорой разрушения, уничтожения, обнуления, взрыва. Город перестает быть только географическим местом, превращается в многозначный топос: пространственный, риторический, политический [9. С. 35].

Важнейшей техникой репрезентации памяти, работы памяти в фильме становится молчание города: это одновременно сила отчуждения (пространство чужое и во многом закрытое для героини, с чьей перспективы в большей степени открываются события), и сила сопротивления забвению, контр-нарративный монолог героини и безмолвность ее блужданий.

Будучи «местом памяти», город зримо репрезентирует историю, но сам по себе оказывается полем столкновения двух возможностей: выговаривания истории (ее репрезентации в слове) и молчания об истории. Фрагментарность дискурса, представленная в ленте, ставит под вопрос восприятие истории как нарратива и утверждает историю как более сложный конструкт. В художественной реальности личное переживание не отделено от исторического, в связи с чем историческое

начинает сопротивляться рационализации, линейности — «Частная боль растворяет в психическом микрокосмосе субъекта политический ужас» [2. С. 247].

Наиболее очевидной оппозицией в ленте становится столкновение пространств Хиросимы (как места катастрофы в прошлом и места, в котором происходят события в настоящем) и Невера (как прошлой героини). Первые кадры ленты, выводящие на экран крупным планом тела героев, задают абстрактные пространственные координаты: неизвестно, находятся ли герои в Хиросиме, Невере, Париже или другом городе, неясным остается и время происходящего. Крупный план и концентрация внимания зрителя на закрытом, ограниченном пространстве (комната) усиливает уровень абстракции и исключает ассоциации с географическими местами — Хиросимой и Невером. Намеком на прошлое становятся пепел и песок на телах, соединяющие эмоции удовольствия и физической боли, личного переживания событий в настоящем и неизбежного присутствия прошлого, в каком бы географическом пространстве ни происходили события.

Впервые Хиросима представлена словесно в диалоге героев, находящихся именно в этом абстрактном пространстве: «Ты ничего не видела в Хиросиме, ничего — Я все видела, все» [7. С. 545]. Здесь Хиросима — конкретное воспоминание, но также и недоступная память («Ты ничего не видела, ничего»). Именно в абстрактном пространстве, сфокусированном на физическом переживании (тела героев), происходит раздвоение городского образа — Хиросимы как воспоминания (которое, по словам героя-японца, никак не может буквально соответствовать прошлому) и Хиросимы как части истории, исторического факта. Далее — резкий переход от абстрактного, неопределенного пространства воспоминаний к городу как пространству зримо-мемориальному: кадры из музеев, посвященных катастрофе, чередуются с документальными кадрами и с видами современного города. Одним из важных символов «молчания» памяти в городе становится миниатюра Хиросимы, показанная одной из первых в фильме: памятный слепок события, произошедшего в прошлом — его упрощение «для наглядности».

Подобная модель города представляет собой не только редукцию исторического события, но и символизирует память, очищенную от какого-либо (физического / эмоционального / интеллектуального) переживания. Такой эффект можно назвать, по собственному выражению Дюрас, *point zéro* (нулевой точкой) памяти, как и любого вообще духовного опыта.

Основной техникой смещения городских пространств и, тем самым, разрушения единого коммуникативного пространства становится использованный в фильме эффект Кулешова, создающий иллюзию визуального соединения различных пространств (Хиросимы и Невера), при котором одно продолжает другое, но и остается неразличимым, неясным зрителю. Один из ключевых примеров такого эффекта — сцена в конце фильма, когда героиня в течение нескольких минут блуждает по городу — современной Хиросиме — с которым на экране «сливаются» отдельные географические элементы, явно отсылающие зрителя к Неверу (обозначение улицы — *Place de la République*).

Совмещение двух пространственных и временных планов допускает аналогию между двумя городами памяти: один из них — отправная точка для личной

памяти героини (Невер), другой же — для коллективной (Хиросима). При этом столкновение планов позволяет представить Хиросиму как место забвения — для героини, в противопоставление Неверу, месту, которое невозможно забыть. Можно отметить и еще один пространственно-временной эффект — сосуществование двух «Хиросим»: Хиросима, ставшая фактом истории, предельно закрытая для настоящего, — и Хиросима как пространство коммуникативного опыта (диалогов, воспоминаний, попыток сопереживания). Постоянное возвращение к Неверу в воображении, тем не менее, создает эффект «взгляда Орфея», с его разрушительной силой поворота к прошлому, которое героиня не способна выговорить. В ленте *Hiroshima mon amour* ставится вопрос о возможности выговаривания памяти / забвения, о принципиальной неконтинуальности этого противоречивого комплекса, неспособности представить его как связный нарратив (прежде всего, в монологе героини): «Depuis Nevers. Regarde comme je t'oublie... Regarde comme je t'ai oublié. Regarde-moi» [7. С. 610—611].

Совмещение двух грамматических времен в монологе-воспоминании («je t'oublie», «je t'ai oublié») ставит ацент на неразличимости прошлого/настоящего в травматическом опыте героини. Настоящее становится воображаемым продолжением прошлого тем же образом, как на визуальном уровне виды Хиросимы продолжают пространство Невера. Такая ситуация смещает границы исторического события и его репрезентации, позволяя говорить о ее невозможности. Невозможность говорить о Хиросиме, о катастрофе, представлять этот травматический опыт словесно (*Impossible de parler de Hiroshima*) проявляется в столкновении двух линий воспоминаний (Хиросима и Невер). Для зрителя сложно распознать эти два опыта: идет ли речь о переживании прошлого Хиросимы или прошлого немецкой оккупации во Франции? представлена ли катастрофа глазами «восточного человека», в соответствующем контексте (события в настоящем происходят в Хиросиме, зритель находится перед лицом и исторических, документальных кадров, и видов нового, восстановленного города) или переживание травмы происходит с западной точки зрения? Такая намеренно неуверенная позиция зрителя создает эффект невозможности репрезентации истории как «объективной истины». Ж. Делез описывает этот эффект как «столкновение полотнищ прошлого», при котором «каждый регион по отношению к другому может выступать в роли настоящего: для женщины Хиросима — это настоящее Невера, для мужчины же Невер — настоящее Хиросимы» [1. С. 422].

События в фильме представлены исключительно с точки зрения героини, посредством ее воспоминаний, воспоминания японца практически отсутствуют. При этом оба героя говорят на французском языке, и даже в образе японского города доминирует западная языковая стихия. Чаще появляются французский и английский языки — так город и события (прошлого и настоящего) в ленте показаны именно с точки зрения западного взгляда. Важным именно в противопоставлении этих образов, а не в их двойничестве, оказывается их разная функция в отношении к памяти: если немец остается преследующим героиню фантомом из прошлого, воспоминанием, от которого нельзя уйти и которое не удастся заместить, то японец

представляет собой невозможность полного доступа к истории, ее воплощения, в особенности с точки зрения «западного» взгляда.

Образ японца (его расово-этнические черты) выглядит «стертым», что в определенном смысле корреспондирует с идеей невозможности представить прошлое. Делез говорит о «затушеванности» героя, подчеркивая, что акцент на воспоминаниях героини превращает Хиросиму из места памяти (японец) в место забвения (француженка). Ключевой фразой для понимания столкновения двух линий памяти становится фраза, повторяющаяся в сильной позиции текста — начале фильма: «Ты ничего не видела в Хиросиме, ничего». Делёз прочитывает эту фразу как запрет на вхождение в чужое пространство, пространство Хиросимы: «японец не позволяет женщине войти в собственный регион» [1. С. 423]. Другой критик, Майкл Рот, ставит акцент на факте, что *та* Хиросима больше не существует, ее невозможно увидеть (There is no Hiroshima to see [10. С. 94]). Опасность, согласно Роту, заключается в иллюзорном смешивании исторического прошлого и настоящего, в соблазне увидеть *ту* Хиросиму, взглянув на миниатюру города в музее: «But traces are dangerous for the Japanese man because they can give us the idea that we have seen something of the Hiroshima of that day. That day is beyond reach, and coming to Hiroshima a decade later brings us no closer to it» [10. С. 94]. В этой фразе очевидно разделение исторического события и воспоминания, выявление двух линий «памяти» и забвения». И, подобно тому, как в *India Song*, другом фильме М. Дюрас, сталкиваются визуальный и звуковой образ, в *Хиросиме* сталкиваются две памяти и два забвения, но уже посредством молчания одного героя (отсутствие японского языка) и неспособности героини выговорить свой опыт.

В предисловии к сценарию Дюрас назовет Хиросиму *monument du vide* [7. С. 540] (памятник пустоте). Хиросима воссоздает образ разрушения, с одной стороны, и становится платформой для формирования памяти (в настоящем), с другой. Такое противоречие создает эффект столкновения — Хиросимы как исторического события и ее репрезентации: «un endroit que la mort n'a pas conservé» (место, которое не сохранила смерть) [7. С. 540]. Посредством оппозиции двух Хиросим, заданной в самом начале фильма, ставится вопрос о соотношении истории как факта, свершившегося в прошлом, и памяти/забвения, конструируемых в настоящем. Для Дюрас такая работа — репрезентация исторического материала в художественном кинотексте — в случае с *Hiroshima mon amour* — была первой, тогда как Рене за четыре года до создания этого фильма снял короткометражный фильм «Ночь и туман», посвященный концентрационным лагерям. В этой ленте, представляющей документальные кадры, работа камеры направлена на фокусировку событий, выставление их на первый план, освобождение истории от «молчания». Камера здесь, как кажется, сопротивляется «ночи и туману» забывания, пытаясь освободить прошлое от «тумана» и представить его в полном свете, создав эффект предупреждающего сигнала. В *Hiroshima mon amour* работа с историей происходит иначе: посредством намеренного представления «западного» взгляда на катастрофу, молчания города как места памяти перед зрителем вырастает невозможность репрезентации истории, несоответствие свершившегося события (исторического факта) и конструкта памяти.

О том же косвенно говорят усилия героини проговорить травматический опыт. Монолог, подкрепленный чередованием изображений двух городов, бессвязен и лишь усугубляет переживаемый героиней кризис. Отсюда — мысль противопоставить политике выговаривания памяти политику молчания. Необходимость молчания о Хиросиме художественно дополняется двенадцатилетним опытом молчания героини о событиях в Невере. Личные переживания (история любви с немецким солдатом в зоне Оккупации) сопологаются с переживанием отчуждения, — первая попытка выговорить то и другое осуществляется в Хиросиме. Невыговариваемое забвение становится не только силой «спасения», но и средством к самопознанию героини («Благодаря Неверу я могу узнать тебя»).

В перспективе несвязного, то и дело прерываемого монолога героини Невер становится не только местом, к которому она возвращается в воспоминаниях, но и адресатом ее речи, желаемым собеседником («ты»), которого она всеми силами пытается восстановить: «*Nevers que j'avais oubliée, je voudrais te revoir ce soir. Je t'ai incendiée chaque nuit pendant des mois tandis que mon corps m'incendiait à son souvenir*» [7. С. 616].

Однако можно отметить, что соположение двух пространственных и ментальных планов в несвязном монологе героини дает эффект скорее не совмещения двух временных пластов, но их столкновения, результатом которого становится деструкция и воспоминания, и субъекта. Невозможность возвращения (физического, ментального, мемориального) в Невер и побег из Хиросимы обрекают на пребывание в промежуточном, «никаком» пространстве. В эпизоде прощания героев становится очевидным, что покидание Хиросимы является не только вынужденным, но и во многом желаемым, как побег из прошлого, наступающего в настоящем, — в пустое, неизвестное пространство, отчуждение от Хиросимы. Один из приемов такого отчуждения — финальный воображаемый диалог героини с бывшим любовником, немецким солдатом: «*Tu n'es pas tout à fait mort. J'ai raconté notre histoire. Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu. J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable*» [7. С. 581].

Важной, как кажется, в этом высказывании является фраза «*elle était, vois-tu, racontable*» (ее [историю] можно было, ты видишь, рассказать). Обратный эффект данного высказывания — невозможность выговаривания опыта — можно назвать приемом отрицания через утверждение: так же, как невозможен диалог между солдатом и героиней, как ирреальным кажется состояние «не совсем мертв» («*pas tout à fait mort*»), так невозможным представляется и связный рассказ этой истории.

Любопытно, что литературная (сценарная) версия текста содержит связный рассказ истории в Невере, между тем в фильме монолог героини предстает обрывочным, его последовательность нарушается движениями камеры, сменой планов и чередованием визуального ряда (воспоминание / настоящее). Такой переход значительным образом изменяет перспективу воспоминания и функционирование памяти в фильме. Если в литературном тексте монолог героини воспринимается как состоявшаяся попытка выговаривания травмы, то в фильме эта попытка остается незавершенной. Бессвязный текст, скорее, сигнализирует о невыговариваемо-

сти травмы и, тем самым, постулирует молчание, сопротивление слова подлинности истории.

В фильме Дюрас идет дальше по пути отказа от связного нарратива в репрезентации опыта. Воспоминание, представленное отрывочными элементами на фоне визуального столкновения двух пространств, оказывается исторической мозаикой, фрагментами, не составляющими континуума и представляющими дискретность памяти. Высшая точка травматического переживания — замещение героев именами городов, Хиросимы и Невера, двух точек на карте мира: «*Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom. C'est mon nom. Oui. Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce*» [7. С. 622].

Финальный «пунктум», в котором соединяются «две невозможности» — выговаривания-озвучивания памяти и репрезентации истории, — это иллюзорно-онирические блуждания героини по городу. Они занимают значительное место во второй половине фильма. Беспорядочные перемещения, создающие эффект отчуждения героини, в чем-то подобны «фланированию», однако не вполне. В литературном тексте монотонность передвижений героини подчеркнута повтором инфинитивных конструкций, — таким образом создается эффект обезличенности, как бы механистичности этих действий: «*Monter l'escalier, le descendre, le remonter, etc. Revenir sur ses pas. Aller et venir dans un couloir. Se tordre les mains, cherchant une issue, ne la trouvant pas, revenir dans la chambre, tout à coup*» [7. С. 609]. Цель освоения городского пространства героиней Дюрас состоит, как кажется, прежде всего, в интериоризации собственного травматического опыта посредством взаимодействия (одновременного — воображаемого и реального) с тремя образами городов — Невера, Хиросимы во время катастрофы и Хиросимы в настоящем. Физические передвижения героини в кадре можно рассматривать как своеобразные зеркальные отражения ее воспоминаний — уходов от прошлого и возвращений к нему. Визуальный ряд чередует ее воспоминания и виды современного города, образы солдата, японца и ее самой в прошлом.

В конце фильма Хиросима предстает не только как место забвения и памяти, но и как точка отсчета, побега. Так же, как в воспоминаниях героиня покидает Невер, в настоящем она оставляет Хиросиму: «*Je veux partir d'ici*» (Я хочу уехать отсюда). В финальной сцене на вокзале эффект побега усилен презентацией городского текста как «живого», «говорящего». Город воспринимается как коммуникативное пространство, противопоставляющее немоте памяти — собственный голос: «*На лес Невера опускаются сумерки. В то время как диктор на вокзале Хиросимы объявляет: Хиросима! Хиросима! на изображениях Невера*» [7. С. 618].

Как видим, доминанта молчания в фильме *Hiroshima mon amour* получает развитие, прежде всего, в своем метафорическом измерении. Метафорой молчания становится городской текст: к нему отсылает уже название и в дальнейшем он служит важной точкой опоры в становлении диалогического пространства фильма.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Делёз Ж. Кино. — М., 2003.

[2] Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. — М., 2010.

[3] Duras M. *La vie matérielle*. — Paris: P.O.L., 1987.

- [4] *Duras M.* Les yeux verts. — Paris: Éd. de l'Étoile, 1996.
- [5] *Duras M.* Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot. — Paris: Albatros, 1979.
- [6] *Duras M.* Oeuvres complètes. V. II. Sous la direction de Gilles Philippe; avec, pour ce volume, la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrere, Marie-Helene Boblet. — Paris: Gallimard, impr., 2011.
- [7] *Duras M.* Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943—1993. — Paris: Gallimard, 1997.
- [8] *Godard J.-L.* Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. — Paris: Cahiers du cinéma, 1998. — Vol. 2.
- [9] *Higgins L.* New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History in Postwar France. — Lincoln, 1998.
- [10] *Roth M.S.* «Hiroshima Mon Amour: you must remember this» in *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past*, ed. Robert A. Rothenstone. — Princeton, 1995.

LITERATURA

- [1] *Delez Zh.* Kino. — M., 2003.
- [2] *Kristeva Yu.* Chyornoe solnce. Depressiya i melankoliya. — M., 2010.
- [3] *Duras M.* La vie matérielle. — Paris: P.O.L., 1987.
- [4] *Duras M.* Les yeux verts. — Paris: Éd. de l'Étoile, 1996.
- [5] *Duras M.* Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot. — Paris: Albatros, 1979.
- [6] *Duras M.* Oeuvres complètes. V. II. Sous la direction de Gilles Philippe; avec, pour ce volume, la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrere, Marie-Helene Boblet. — Paris: Gallimard, impr., 2011.
- [7] *Duras M.* Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943—1993. — Paris: Gallimard, 1997.
- [8] *Godard J.-L.* Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. — Paris: Cahiers du cinéma, 1998. — Vol. 2.
- [9] *Higgins L.* New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History in Postwar France. — Lincoln, 1998.
- [10] *Roth M.S.* «Hiroshima Mon Amour: you must remember this» in *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past*, ed. Robert A. Rothenstone. — Princeton, 1995.

AUTHENTICITY OF MEMORY RESISTS THE WORD: CITY AS A SUBJECT IN MARGUERITE DURAS'S WORKS

D.V. Shulyatyeva

Department of General Theory of Literature
(theory of discourse and communication)
Faculty of Philology
Lomonosov Moscow State University
Lenin Hills, 1, Moscow, Russia, 119991

This article analyses the «silence» as a part of audiovisual image in *Hiroshima mon amour* (film by Alain Resnais based on the script by Marguerite Duras). «Silence» is regarded as a communicative technic in its spatial, historical and rhetorical perspectives and dimensions.

Key words: «silence» technic, cinema, urban text, Duras.