

# АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ПЕРЕСОЗДАНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА: «LA MUSICA» И «LA MUSICA DEUXIÈME» МАРГЕРИТ ДЮРАС

**Д. В. Бабков**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;  
urlatormunte@gmail.com;  
науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.*

Статья посвящена исследованию механизмов пересоздания текстов в творчестве Маргерит Дюрас на примере двух ее драматургических произведений, «La Musica» и «La Musica Deuxième». Посредством сопоставительного анализа выявляются такие установки писательницы, как тенденция к интермедиализации, включению внесценических элементов, развеществлению и концентрации сценического действия. Кроме того, трансформации рассматриваются в интертекстуальном аспекте, проводятся тематические параллели с более ранними текстами Маргерит Дюрас, что позволяет сделать вывод о включении рассматриваемых текстов в более широкую интертекстуальную систему.

**Ключевые слова:** драматургия; творческая трансформация; сценическое действие; авторская ремарка; интермедиальность; интертекстуальность.

В читательской, равно как и в исследовательской среде за Маргерит Дюрас, французской писательницей и режиссёркой, успела закрепиться репутация «трудного» автора. Несмотря на успех некоторых её текстов, как, например, сценария к фильму «Хиросима, любовь моя» (1959) или романа «Любовник» (1984), письмо М. Дюрас, его принципы и механизмы остаются непонятными и недоступными для широкой публики. Причину подобного отношения стоит искать в пересечении, а порой и в столкновении в творчестве писательницы различных экспериментальных практик, одной из которых, определяющей для всего её длинного творческого пути, стало пересоздание собственных текстов. Пересоздание в данном случае не равняется простому переписыванию, поскольку чаще всего речь идёт о творческом переосмыслении текста в другом художественном пространстве – в одном из трёх медиумов, обозначаемых самой писательницей как «текст», «театр» и «фильм». Тексты и пьесы часто пересоздавались как фильмы, скрипты фильмов пересоздавались как самостоятельные тексты, одни тексты переписывались в другие тексты. Впрочем, здесь речь не идёт о простой адаптации: в данном контексте пересоздание предполагает сложный процесс гибридизации, переосмысления жанровых рамок, поиска новых форм взаимодействия медиумов.

«La Musica» и «La Musica Deuxième» – два драматургических текста М. Дюрас, представляющие в рамках творчества писательницы случай скорее исключительный, поскольку творческая трансформация происходит

здесь в рамках одного художественного медиума – театра. «Пьеса» «La Musica» (жанровая характеристика в данном случае условна, сама Маргерит Дюрас жанр не определяла) была написана и поставлена в 1965 году. В 1966 году она была пересоздана в виде фильма, снятого самой писательницей совместно с Полем Себаном. Фильм «La Musica» стал для М. Дюрас режиссёрским дебютом. Через двадцать лет после написания первого текста, в 1985 году, писательница самостоятельно ставит на сцене, а затем публикует переработанную версию «La Musica» под заголовком «La Musica Deuxième» («La Musica вторая»), на сей раз с жанровым обозначением «театр». Неудивительно, что подобное тройственное бытие текста порождает проблемы текстологического характера. Так, первый акт «La Musica Deuxième» полностью совпадает с текстом «La Musica»; к этому тексту был добавлен второй акт, который связывается с первым посредством интермедии. Впрочем, по замечанию писательницы, «“La Musica Deuxième” не заменяет “La Musica”, опубликованную в первом томе “Театр”. <...> Чего невозможно будет сделать, так это представить на сцене только второй акт “La Musica Deuxième”» [4, с. 145] (здесь и далее перевод наш. – Д. Б.).

Так, установка М. Дюрас по отношению к сценической реализации «La Musica» (сама писательница не участвовала в первых постановках) озвучивается ещё во вступительном комментарии: «La mise en scène devrait être de caractère cinématographique» [3, с. 505] («Постановка должна носить кинематографический характер»). Любопытно, что эффект кинематографичности, по мысли писательницы, должен обеспечиваться совокупностью чисто театральных приёмов, таких как сценическое освещение, игра света и тени, эффект закулисного голоса для второстепенных персонажей. Между принципами театрального и кинематографического медиумов устанавливаются конкретные соотношения: «Éclairage violent des visages qui équivaldrait aux plans rapprochés» [3, с. 505] (здесь и далее курсив наш. – Д. Б.) («Резкое освещение лиц, которое было бы равносильно крупным планам»).

Действующие лица – Мишель Нолле и Анн-Мари Рош, «он» и «она», – встречаются в провинциальном городе Эврё, где прошла их история любви. Бывшие супруги возвращаются туда, чтобы завершить процедуру развода перед тем, как расстаться навсегда. Возрождение любви, невозможность страсти, общая память и отказ от будущего становятся предметом их напряжённых диалогов.

Что касается особенностей сценического действия, то Маргерит Дюрас акцентирует внимание читателя/зрителя на его минималистичности и камерности. Камерность обеспечивается замкнутостью и конкретностью буржуазного интерьера провинциального отеля: диван, кресла, рабочий стол, телевизор. Неотъемлемой деталью этого интерьера являются часы, которые бьют каждый час, «comme dans les vieux mélос» [3, с. 517] («как в

старых мелодрамах»), фиксируя временное развитие сюжета. Действие происходит между девятью часами вечера и двумя часами ночи, однако эти временные маркеры условны, поскольку действие практически лишено связи с внешним миром.

Вдобавок к этому, большое значение уделяется не столько самим произносимым репликам, сколько тем пустотам и лакунам, которые остаются между ними. Кроме конвенциональных замечаний, как «Un temps» («Некоторое время»), «Silence» («Молчание»), «Faux rire» («Притворный смех») и др., носящих безличный характер, особой текстуальной инстанцией становится авторский голос. Природа авторских ремарок имеет в обеих пьесах особое значение: они нередко обнажают слой подтекста, непроницаемый для читателя/зрителя. Авторские ремарки приближаются по своему содержанию к комментариям всеведущего автора: например, «C'est dans cet hôtel que s'est déroulée la période la plus extraordinaire de leur histoire» [3, с. 514] («Именно в этом отеле прошёл самый необычный период их истории»). Кроме того, как ни парадоксально, именно говорение позволяет указать на «пустоты» между слов. Так, авторский голос проговаривает за персонажей то, что они подразумевают, но не произносят; например, комментируя фразу героини: «Et encore autre chose...» («И ещё кое-что...»), голос проговаривает: «Allusion à une tentative de suicide» [3, с. 516] («Намёк на попытку самоубийства»).

Как было отмечено, диалоги «La Musica» целиком, за исключением незначительных поправок, ложатся в основу первого из двух актов «La Musica Deuxième». Впрочем, если реплики персонажей остаются нетронутыми, то паратекст претерпевает значительные изменения. Так, система персонажей редуцируется до двух главных героев; второстепенные персонажи, представленные в первой пьесе закулисными голосами, такие как хозяйка гостиницы, устраниваются совсем. Трансформируется и хронотоп: в «La Musica Deuxième» явно прослеживается тенденция к его развеществлению, дереализации. С одной стороны, пространственно-временная организация пьесы окончательно теряет контакт с внешним миром: как только координаты заданы – «il est 9 heures du soir et c'est la province» [4, с. 149] («девять часов вечера и это провинция»), – пространство становится герметичным до самого конца пьесы. М. Дюрас устранивает и звук часов, который занимал важное место в «оригинале». С другой стороны, интерьер отеля в данном случае описывается намного тщательнее, чем в первоначальном тексте. Вводя дополнительные детали, писательница предлагает читателю/зрителю возможность досоздания сценического пространства, домысливания того, что предшествовало разыгрываемой ситуации, а также возможность ее символического прочтения, например: «Sur l'une des tables de bridge il y a des cartes, des verres, une carafe d'eau, des cendriers : *des gens sont passés par là, avant ceux de La Musica*» [4, с. 149–150] («На одном из столиков для игры в бридж

лежат карты, стоят стаканы, графин с водой, пепельницы: *здесь были люди, до тех, что были в “La Musica”*»). В подобном упрощении и одновременном усложнении организации хронотопа Мари-Элен Бобле видит смягчение «мелодратизма» исходного текста. По словам исследовательницы, «таким образом “La Musica Deuxième” избавила первый акт от всего, что могло показаться второстепенным, бульварным или даже мелодраматическим» [2, с. 1359].

Следование тексту «первоисточника» обрывается интермедией, которая служит связующим звеном между двумя актами, между уже написанным и тем, что предстоит написать. М. Дюрас отказывается от слова «антракт»: по замыслу писательницы, актёры не покидают сцену, то есть сценическое действие продолжается, но без игры актёров. Подобный «нуль действия» обретает форму «*intermède sans jeu aucun*» [4, с. 181] («интермедия без какой-либо игры»). При этом, согласно указаниям авторки, начинает играть мелодия Дюка Эллингтона, а освещение сцены на время интермедии приглушается до полутени. Подобное подключение внесценических и интермедийных элементов, намеренное «остранение» сценического действия чётко обозначает его переход в качественно новое, более независимое от реальности состояние.

Что касается второго акта, то в сравнении с первым актом сценическое действие значительно минимизируется, концентрируется, интенсифицируется. Простой, логически обусловленный обмен репликами отходит на второй план, действие замедляется паузами и повторяющимися ремарками. В формальном отношении второй акт «La Musica Deuxième» сильно отличается от первого, довольно однородного по стилю: его стилистическая разнородность продиктована активной сменой модусов и аффектов. Не имея сил спорить друг с другом, персонажи переходят от нежности к гневу, от молчания к крику. Подобно тому как распадается аффективная сторона действия, распадается и синтаксис, демонстрируя по сравнению с первым актом большую разобщённость высказываний. Предложения становятся короче, конкретнее, нередко разбиваются авторскими комментариями, например:

LUI.

Après on n'a plus appelé personne. (Un temps.)

Après on est mort. (Un temps.)

On nous a trouvés morts. (Un temps.)

Ensemble. (Un temps.)

Par terre [4, с. 197].

(«ОН. Потом мы больше никому не звонили. (Некоторое время.) // Потом мы умерли. (Некоторое время.) // Нас нашли мёртвыми. (Некоторое время.) // Вместе. (Некоторое время.) // На полу»).

Размышляя о различиях между двумя актами драмы, в тексте для прессы Маргерит Дюрас отметила следующее: «Dans la première partie de la

nuit, leur ton est celui de la comédie, de la dispute. Dans la deuxième partie de la nuit, non, ils sont revenus à cet état intégral de l'amour désespéré» [2, с. 207] («В первой половине ночи их тон – это тон комедии, спора. Во второй половине ночи – нет, они вернулись к единому состоянию отчаянной любви»). Так, диалогичности и полемичности комедии («комическое» здесь понимается как «драматическое») авторка противопоставляет патетичность трагедии. Впрочем, согласно замыслу писательницы, второй акт не отменяет и не превосходит по содержанию первый; напротив, можно утверждать, что первый акт получает диалектическое развитие во втором.

Подобная оппозиция между двумя действиями обуславливается в первую очередь различием в обращении с тематическим материалом. Центральной, организующей темой для обоих текстов становится тема памяти, которая неизбежно переплетается в творчестве писательницы с образами страсти и смерти. Концепция памяти занимала М. Дюрас и в 1965 году – под влиянием работы над сценарием к фильму «Хиросима, любовь моя», и в 1985 году – после создания «индийского цикла», а также серии короткометражных фильмов, таких как «Кесария» и «Аврелия Штайнер».

В чем заключается различие в обращении с этой темой в первом и втором акте «La Musica Deuxième»? В данном контексте немаловажной представляется ремарка из второго акта: «Silence. L'histoire des amants d'Evreux devient un fait divers, *une fiction*» [4, с. 196] («Молчание. История любовников из Эврё становится происшествием, *вымыслом*»). По нашему мнению, пересоздание оригинального текста потребовалось писательнице для включения повествуемой истории в более широкий интертекстуальный контекст. Такие отмеченные ранее характеристики второго акта, как модус трагедии, синтаксическая алогичность, снижение градуса мелодраматизма, общий эффект дереализации в конечном счете приводят к *фикционализации* истории (истории как рассказа, *un récit*), к её художественному обобщению. Любопытным примером такого обобщения является характеристика Мишеля Нолле, данная во вступительном комментарии к «La Musica Deuxième»: «Derrière lui une chaîne d'hommes à la peau sombre. Ça doit venir d'Alexandrie, ça ou de Babylone, des bords du Tibériade, ça doit venir de par là-bas. C'est Michel Nollet : nom parisien *qui remplace le nom oublié*» [4, с. 148] («За ним – вереница темнокожих мужчин. Это, должно быть, тянется из Александрии, или из Вавилона, или с берегов Тивериадского озера, это, должно быть, тянется оттуда. Это Мишель Нолле: парижское имя, *которое заменяет имя забытое*»). В конце концов, локальная история двух любовников из Эврё превращается в историю вне пространства и времени, резонируя таким образом с более ранними историями М. Дюрас – с историей любовников из фильма «Хиросима, любовь моя»; с историей Анн-Мари Стреттер из «индийского цикла» (писательница упоминает эту героиню во вступительном комментарии к «La Musica Deuxième», проводя параллель между ней и Анн-Мари Рош);

наконец, с историей Береники и Тита из текста-фильма «Кесария», который в свою очередь берет за основу сюжет «Береники» Жана Расина, и др. Более того, текст второго акта резонирует с другими текстами даже на уровне отдельных цитат: так, по точному замечанию М.-Э. Бобле, трагический финал истории любовников из «La Musica» и «La Musica Deuxième» – необходимость разрыва их отношений и полного забвения – резонирует с финалом любовной истории в «Кесарии»: «Il n'en reste que la mémoire de l'histoire // et ce seul mot pour la nommer» [1, с. 486] («Остаётся только память об истории // и это единственное слово, чтобы назвать её»).

Так, на примере «La Musica» и «La Musica Deuxième» М. Дюрас мы имеем возможность, обобщая вышесказанное, говорить об особых авторских стратегиях пересоздания драматургического текста. Главными средствами обновления исходного произведения становятся редукция деталей, развешествление хронотопа, минимизация и интенсификация сценического действия, формальный распад языка и разрыв логических связей в диалогах, а также попытка интермедиального синтеза литературы, театра и музыки. Такие творческие трансформации приводят к тематической эволюции изначального текста: можно утверждать, что именно благодаря формальным и содержательным особенностям второго акта «La Musica Deuxième» текст «размыкается», раскрывается и таким образом включается в обширную интертекстуальную систему других текстов писательницы.

#### **Библиографические ссылки**

1. *Duras, M. Césarée / M. Duras. // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 3. – P. 486–489.*
2. *Duras, M. Œuvres complètes : en 4 vol. / M. Duras. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 4. – 1576 p.*
3. *Duras, M. La Musica / M. Duras. // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 501–529.*
4. *Duras, M. La Musica Deuxième / M. Duras. // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 4. – P. 143–205.*