

Саломова Наргиза Толибовна

ТЕАТР КАК ФОРМА САМОВЫРАЖЕНИЯ АЛЬБЕРА КАМЮ

Статья раскрывает основные проблемы создания трагических произведений, по мнению Альбера Камю. В ней анализируются причины неоднозначного отношения критиков к драматургии писателя, к его попыткам найти особенный язык, способный выразить проблемы своей эпохи.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2010/2/41.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2010. № 2 (6). С. 154-157. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2010/2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 82

Статья раскрывает основные проблемы создания трагических произведений, по мнению Альбера Камю. В ней анализируются причины неоднозначного отношения критиков к драматургии писателя, к его попыткам найти особенный язык, способный выразить проблемы своей эпохи.

Ключевые слова и фразы: театр; драматургия; трагедия; трагизм; трагическое выражение; трагический язык; метафизический план; игровой план.

Наргиза Толибовна Саломова

Кафедра французской филологии

Бухарский государственный университет, Узбекистан

nargizsalomova@rambler.ru

ТЕАТР КАК ФОРМА САМОВЫРАЖЕНИЯ АЛЬБЕРА КАМЮ®

История любой человеческой жизни есть история поражения.

Ж.-П. Сартр

Театр был для Камю естественным способом самовыражения. В возрасте двадцати двух лет, в 1935 г. он создает свою собственную любительскую труппу в Алжире - «Театр труда». Камю дебютирует в этом театре со своей первой адаптацией: *Время презрения (Мальро)*. Его адаптации занимают значительное место в его далеко идущих планах.

Основной целью молодой труппы было: «Осознавать присущую художественную ценность литературы для масс и доказать, что искусство может иногда выходить из своей башни из слоновой кости...» [6, p. 1690].

Вот несколько пьес периода «Театра труда»: *Бунт в Астурии*, которую Камю написал с тремя своими товарищами (1936), *На дне* Горького (1936), *Прометей Эсхила* (1936) и *Молчаливая женщина* Бена Йонсона (1937). «Театр труда» распускается в октябре 1937 г., но только для того, чтобы сразу возродиться из праха под названием «Экип», руководить которым Камю назначит Копо. С ним он разделит ненависть к «театру денег», «этой драматической французской традиции, которую можно назвать эпопеей постели», а также, и прежде всего, любовь к «тексту, стилю, красоте». Бланш Бэлэйн, которая играла в труппе «Экип», вспоминая эти годы, говорит о Камю: «высокий, неутомимый молодой человек, хотя и больной, находится во власти любви к театру» [ibidem, p. 1693].

После войны будут представлены: *Недоразумение*, в июне 1944 г. в постановке Марселя Эрран; *Калигула* в 1945 г. в постановке Поля Эттли; *Осадное положение*, представленная «Компанией Мадлен Рено-Жан-Луи Барро» в октябре 1948 г. в постановке Барро и, наконец, *Праведные*, в декабре 1949 г. в постановке Поля Эттли. И на этом, собственно говоря, театральные произведения Альбера Камю заканчиваются.

В 50-е годы он переживает «физический и духовный кризис» [ibidem, p. 1854], и это повлечет за собой отчужденность с его стороны, которая будет часто неверно интерпретирована. Он снова обращается к театру, где он будет искать утешения. Раймон Гэ-Крозье видит в этом «бегство в рутину» [9, p. 221, 252] и рассматривает эту сферу его деятельности как не представляющую интерес. Он цитирует своего коллегу Пьера Гаскара: «Это желание посвятить себя театру, меньше в качестве создателя, чем в качестве адаптера, постановщика, даже актера, приобретает наиболее значительную форму отстраненности, которая характеризует поведение Камю к концу его жизни» [8, p. 252].

Будучи в холодных отношениях со своими «коллегами», страдающий от проблем со здоровьем и моральной слабости, Камю ждал от театра духовной близости и человеческой теплоты. Об этом он говорит в 1958 г. в интервью: «... я нахожу в театре ту дружбу и ту коллективную авантюру, в которых я нуждаюсь и которые являются еще одним из благороднейших способов не быть одиноким» [6, p. 1713]. Это прозвучало в телепередаче «Крупным планом» 12 мая 1959 г., когда Камю более всего был предан театру. Он называет причины, по которым он занимается театром и, кроме всего прочего, говорит «что театральная сцена - это одно из мест в мире где [он] счастлив». «Благодаря театру я избавляюсь от скуки в моей профессии писателя. В первую очередь, я избавляюсь от того, что я называю легкомысленной преградой, препятствием... С этой точки зрения, театр - мой монастырь. Мирская суэта умирает у подножия этих стен, и за нерушимой оградой, в течение двух месяцев отдаваясь только медитации, направленной к единственной цели, братство трудолюбивых монахов, оторванных от мирского, готовят богослужение, которое будет знаменитым только раз и только один вечер», - говорит он. Именно через настоящую страсть к театру Камю входит в литературу. До конца своей жизни Камю не прекращал думать об этой форме самовыражения (не являясь специалистом в критике). Он не является автором ни одной теории драмы. Он извлекает свою теорию из практики служителя театра и добавляет к этому личные суждения. Эти суждения встречаются почти во всех его произведениях, предисловиях, аннотациях и даже в *Мифе о Сизифе*, где он посвящает часть главы актеру.

Одним из наиболее значительных документов, посвященных его театральной концепции, является выступление, состоявшееся в Афинах по поводу будущей трагедии в мае 1955 г. Это выступление - единственный текст Камю, полностью посвященный трагедии [Ibidem, p. 1701-1711].

Альбер Камю чувствовал, что живет в трагическую эпоху, и он был убежден, что этот период истории человечества соответствует «трагическому выражению». «Наша эпоха действительно интересная, это значит, что она является трагической», - говорит он в начале своей речи. Фундаментальные вопросы, которые он там задавал, нужны были ему для того, чтобы узнать, может ли «внутренняя душевная боль» найти «трагическое выражение», и была ли эпоха благоприятной для восстановления и «возрождения» трагедии.

Все театральные произведения Камю были приняты как трагические, и он сам настаивал на трагическом значении своих пьес. В «Предисловии к американскому изданию», которое датируется 1957 г., Камю указывает, что *Калигула* - это «трагедия разума», а *Недоразумение* - это «попытка создать современную трагедию» в той мере, в какой он пытался «возобновить в современной фабуле старые темы фатальности» [Ibidem, p. 1793]. Впрочем, все пьесы были попыткой создать современную трагедию. Он признает это в интервью, данном *Пари-Темп*:

ПТ: Что вы решили писать для театра? Что вы хотели выразить в частности в качестве драматического автора?

АК: Я... хотел... создать персонажи, и эмоции, и трагизм. Позже, я много размышлял о проблеме современной трагедии. *Недоразумение*, *Осадное положение*, *Праведные* - это попытки каждый раз различными способами и непохожими стилями приблизиться к этой современной трагедии [Ibidem, p. 1715].

Осуществление этого «возрождения» трагедии проходит, по мнению Камю, через настоящее исследование трагического языка. Мы можем сказать, что язык трагизма - это *лейтмотив* выступления в Афинах, которое было для Камю одной из заметных характеристик его театра. «Все усилия Камю направлялись на решение проблемы трагического языка нашей эпохи», - отмечает Морван Лебеск [11, p. 175]. Вот что говорит Камю на конференции: «Наши драматические авторы находятся в поисках трагического языка, потому что нет трагедии без языка...». По его мнению, этот язык должен «отражать противоречия трагической ситуации», он должен быть в одно и то же время священным и фамильярным, варварским и искусным, мистическим и понятным, высокомерным и жалким. Этот язык он пытался отразить в *Недоразумении*, как он пишет в предисловии к американскому изданию: «заставить говорить на языке трагедии современные персонажи, таково было... моё намерение». Предприятие не было легким, так как надо было найти довольно необычный «язык для того чтобы придать трагический тон» и «довольно естественный, чтобы об этом говорили современники». Камю не прекращает об этом напоминать, главным образом, когда он занимается адаптацией. Проблема языка - это «большая проблема современной трагедии», пишет он в аннотации *Реквиема по монахине* (1956) У. Фолкнера, прежде чем добавить, что персонажи в пиджаке не могут говорить как Эдип или Титус, и их язык, являясь в одно и то же время «довольно простым, чтобы быть нашим, должен быть довольно великим (внушительным), чтобы дотянуть до трагизма» [6, p. 1866].

Но, несмотря на хорошее восприятие сцены, Камю не достиг, согласно мнению критики и специалистов по трагизму, того, чтобы применить «теорию» на «практике».

Если успех романических произведений Камю неоспорим, его драматургия часто являлась предметом очень суровой критики. Пьер де Буадеффер, например, находит противоречивым и досадным, что Камю, движимый с юности живым и взыскательным интересом к театру, «не добился того, чтобы выковать инструмент, достойный его ума» [2, p. 276]. Раймон Гэ-Крозье находит «что-то трогательное» в терпеливом упрямстве Камю в искусстве, «где он потерпел неудачу», прежде чем добавить, что «четыре пьесы не могут быть рассмотрены как достижение. У Камю не было времени решить наиболее трудную проблему, поставленную перед современным драматическим автором, - проблему языка» [9, p. 258, 261].

Критик, наилучшим образом проанализировавший эту проблему драматургии Альбера Камю, это, по нашему мнению, Фернанда Бартфельд. Нельзя не вспомнить ее работы, составленные для симпозиума в Амьене [7], или *Результат трагизма*, единственное произведение, которое рассматривает все романические и театральные произведения Камю в свете трагизма.

Исследования Фернанды Бартфельд показали нам интересными своей оригинальностью. Действительно, для того, чтобы измерить трагизм произведений Камю, критик занимает место зрителя или читателя. В этом труде она рассматривает трагизм в качестве «интеллектуальной категории», а не как сферу, выделенную трагедии в качестве жанра. Ее гипотеза разделения состоит в том, чтобы рассматривать трагическое произведение под двойным углом: план «игровой» и «метафизический». Отсюда и высвобождаются мотивы, которые являются причиной того, что драматургия Камю столь оспариваема. «План «игровой» скрыл бы все приемы письма... Мифология здесь занимает центральное место. Она представлена чаще всего в виде детективной тайны...» [1, p. 21]. Критик очень точно отмечает, что сам Камю писал в аннотации к *Реквиему*, что присутствовало что-то «детективное в любой трагедии» [6, p. 1865].

«Метафизический» план, по мнению Фернанды Бартфельд, - это «текст, окутанный покрывалом», текст, который нужно разгадывать, который оказывается под мнимым текстом (игровым). Трагическая действительность произведения измерялась бы равновесием, полученным между этими двумя способами письма.

В *Калигуле* метафизический план господствует над игровым планом. Зритель или читатель не идентифицирует себя с героем, а испытывает жалость к жертвам императора. Калигула не имеет перед собой ни единого образа, сравнимого с ним в бесчинствах, это является еще одним пунктом, на котором Камю настаивал

в своем докладе: «Силы, которые сталкиваются в трагедии, одинаково мирные и вооруженные в разумных пределах... Каждая сила в одно и то же время и хорошая, и плохая... Антигон прав, но и Креон не ошибается. Так же и Прометей в одно и то же время прав и неправ, и Зевс, который его безжалостно угнетает, также действует согласно своим законам» [Ibidem, p. 1705]. Из-за этой неуравновешенности между игровым и метафизическим планом пьесу назвали чересчур интеллектуальной.

В *Недоразумении* Камю ищет пути использования абсурда на практике. Хотя пьеса была наиболее классической, потому что в ней соблюдено правило трех единств, в ней нет совпадения между метафизическим и игровым планом. Метафизический план, который читатель должен разглядеть под «мнимым» текстом, отличается проблемой языка. Персонажи, в самом деле, не понимают друг друга, «они говорят в сторону», и создается настоящий диалог глухих, который усиливает чувство одиночества, и человек остается один перед лицом своей судьбы. Кроме того, человек живет в мире, где его не слушают или не слышат: когда оставшаяся в пьесе в живых Мария, жена Жана, взывает к Богу, старый, холодный, отстраненный слуга, олицетворяющий Судьбу, отвечает ей «нет». Как говорил Роже Килльо в издании Пляды, «человек в изгнании, и Бог не отвечает» [Ibidem, p. 1789]. Игровой план также заслуживает внимания. Можно раскрыть «тайну», и вопросы держат зрителя в напряжении: Узнают ли Жана? Решится ли он рассказать, кто он есть? Неизбежность признания держит его в нерешительности: в момент, когда Жан протягивает свой паспорт своей сестре, появляется слуга, который отвлекает и, таким образом, мешает Марте ознакомиться с его документами.

Урок, который можно было бы извлечь из пьесы, не имеет ничего назидательного: надо говорить, кто есть кто. И, в конечном счете, огромная роль случая (сцена с паспортом, сцена с отравленным чаем, который Жан пьет, хотя и не просил его принести) приводит к тому, что интерес зрителя привлечен этой «абсурдной» ситуацией и отделен от метафизического плана. Отсутствие совпадения между обоими планами ослабляет трагический эффект пьесы.

Камю часто ставили в упрек его нравоучительную речь, «рассудочность» его театральных пьес, «чрезмерную многословность» и его движение против течения, в отношении его стиля письма: сдержанность, внушение, «мифический способ написания» (способ «естественного выражения», по мнению Фернанды Бартфельд).

Камю не хотел никогда писать книг о морали. Его произведение претендует, прежде всего, на то, чтобы быть высказыванием («мне надо высказаться» [3, p. 25]), он не собирается освободить своего читателя от размышлений: «Я иду не так как все по дорогам времени. Я задаюсь теми же вопросами, что и люди моего поколения... И это естественно, что они их находят в моих книгах. Но зеркало информирует, оно не обучает» [10].

И даже если Камю признавал дидактическую роль искусства, которая должна была «указать пальцем на безысходный путь, куда втянуты все» [4, p. 132], даже если у него было желание «кричать» об этом в своих пьесах, он не действовал с презрением или высокомерием, потому что он был влюблен в истину и искренность. Вот как он высказывался о человеческой солидарности: он верил, что человек перестанет обманывать самого себя, что он станет сознательнее, что он найдет в себе мужество открыть глаза перед смертью, почитая, таким образом, жизнь, которой человек обязан, по его мнению, быть верным до конца. «И в страданиях приветствовать жизнь», - писал он [5, p. 149].

Список литературы

1. **Bartfeld F.** L'effet tragique. Paris-Geneve: Champion-Slatkine, 1988.
2. **Boisdeffre P.** Camus. «Camus et son destin». Paris: Hachette, 1964.
3. **Camus A.** Carnets I (mai 1935 - fevrier 1942). Paris: Gallimard, 1962.
4. **Camus A.** Le Mythe de Sisyphé. Paris: Gallimard; Folio essais, 1992.
5. **Camus A.** Noces suivi de L'Ete. Folio, 1993.
6. **Camus A.** Théâtre, Récits, Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962.
7. **Dengler-Gassin R.** Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988 [Électronique Ressource]. Paris: Imec Editions, 1992. URL: <http://www.amazon.fr/>.
8. **Gascar P.** Camus. Paris: Hachette, 1964.
9. **Gay-Crosier R.** Les envers d'un échec, étude sur le theatre d'Albert Camus. Minard, 1967.
10. **Kamel S.** La condition humaine dans le théâtre d'Albert Camus. Thèse: Grenoble, 1993.
11. **Lebesque M.** Camus. Paris-Seuil: Ecrivains de toujours, 1963.

THEATRE AS THE FORM OF ALBERT CAMUS'S SELF-EXPRESSION

Nargiza Tolibovna Salomova

Department of French Philology
Bukhara State University, Uzbekistan
nargizsalomova@rambler.ru

The article reveals the main problems of tragical works creation according to Albert Camus. The author analyzes the reasons of diverse critics' attitude to the writer's dramatic works, to his attempts to find a special language able to express the problems of his epoch.

Key words and phrases: theatre; dramatic works; tragedy; tragic element; tragical expression; tragical language; meta-physical plan; live-action plan.

УДК 81'25

В статье уделено внимание функциональным особенностям семантико-стилистических средств в поэтике эпического текста. Проведен сравнительно-сопоставительный анализ конверсивных и антонимических оппозиций в бурятском, русском и английском языках, рассмотрен их лингвистический статус и переводческий аспект.

Ключевые слова и фразы: эпос; образные средства; семантико-стилистический потенциал; антонимы; переводимость; эквивалент; симметричность; переходность и возвратность.

Лариса Цырендоржиевна Санжеева, к. филол. н., доцент
Кафедра перевода и межкультурной коммуникации
Бурятский государственный университет
lsanzhe@mail.ru

КОНВЕРСИВНЫЕ И АНТОНИМИЧЕСКИЕ ОППОЗИЦИИ В ПОЭТИКЕ ЭПИЧЕСКОГО ТЕКСТА, ИХ ПЕРЕДАЧА НА РУССКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ[©]

Важное место в решении многочисленных сложных проблем современного языкознания занимает изучение лингвистических аспектов межъязыковой речевой деятельности. Издавна появились «билингвы», помогавшие общению между «разноязычными» людьми, открывавшие широкий доступ к культурным достижениям других народов, делающие возможным взаимодействие и взаимообогащение культур. В процессе восприятия иноязычного текста происходит не только замена единиц одного языка единицами другого языка. Это - процесс, включающий ряд трудностей. Различные приемы перевода обусловлены неполной общностью или различиями исходного и переводящего языков. Известные отечественные лингвисты А. Д. Швейцер, Я. И. Рецкер, Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров, А. В. Федоров, Е. В. Бреус и многие другие посвятили этому вопросу свои статьи и монографии. Тем не менее, проблема межъязыковых параллелей продолжает оставаться актуальной.

Объектом данной статьи являются семантико-стилистические образные средства, а именно конверсивы и антонимы, в бурятском, русском и английском языках, определенное внимание уделено вопросу возможности их взаимной переводимости. Любой профессионально выполненный перевод включает в себя те или иные виды замен. Фактический материал, приведенный в работе, показывает, что в процессе перевода конверсивов и антонимов с бурятского языка на русский и английский нет большой необходимости прибегать к помощи сложных видов переводческих трансформаций, так как бурятскому языку присущи универсальные явления, свойственные многим языкам, в том числе и английскому. Естественно, в бурятском языке есть языковые явления, недостаточно развитые в других языках, им уделяется особое внимание в процессе перевода и анализа [3, с. 31].

Итак, в разных языках существуют такие своеобразные пары антонимических противоположностей как конверсивы или реляционные противочлены. Если *a* продает что-то *b*, то *b* покупает что-то у *a*. Так, Дж. Лайонз называет такое понятие конверсивностью (*converseness*) [5]. Ф. Р. Палмер считает более приемлемым термин *реляционная оппозиция* или *противоположность*, который подчеркивает их реляционное взаимоотношение, а сами слова-конверсивы называет *реляционными противочленами* (*relational opposites*) [6, p. 55], а связывающее их отношение конверсивным.