

тимпанами в руках.

Греки знали тромбон – сальпингу в самой простой его форме – прямая трубка, заканчивающаяся с одной стороны раструбом, с другой – мундштуком [2. р. 74–75]. Сальпинга могла быть длинной – от 60 до 120 см, она не имела никаких боковых отверстий. Раструб был оформлен в виде шарика, овала, конуса. Сальпинга имела альтернативный тембр, сходный с нашей виолончелью. Делали этот инструмент в основном из бронзы, но были и железные. Несмотря на это, он был относительно легким, так как при игре его держали одной рукой. Поскольку сальпинга имеет довольно слабые музыкальные возможности, она использовалась в основном как инструмент для сигнала тревоги. В военной жизни им давался сигнал атаки или к отступлению. В театре сальпинга призывала к вниманию, к тишине. На вазовых росписях мы видим его в руках амазонок или Ники. С этим инструментом связан очень интересный эпизод из истории античной Феодосии. Полководец Тинних следующим образом освободил этот город от осады: «Отправившись из Гераклеи на круглом корабле с одной триерой и взяв с собой сколько можно было воинов, трех трубачей и три челнока-однодеревки, в каждом из которых мог поместиться только один человек, Тинних отплыл ночью и приблизившись к городу, спустил на воду челноки, посадил в каждый по одному трубачу и приказал им, разбегавшись друг от друга на умеренное расстояние, по данному с триеры и с круглого корабля сигналу, трубить одному за другим с небольшими промежутками, так чтобы звуки казались идущими не от одной трубы, а от нескольких. Они затрубили, оглашая звуками труб, воздух в окрестностях города; осаждавшие, предположив что, явился значительный флот, ушли в беспорядке, покинув караулы. Так Тинних подплыл к Феодосии и освободил ее от осады [Poliaen.Strategemata.V, 23].

Итак, археологические находки и изображения на вазах свидетельствуют о том, что жители античных городов Северного Причерноморья пользовались в быту, для профессиональной деятельности, во время проведения различных религиозных ритуалов такими инструментами как лира, кифара арфа или тригон. Среди духовых инструментов известны флейта и труба, сиринга, сальпинга. Наиболее распространенный ударный инструмент – тимпан.

Несомненно, что они изготавливались в мастерских ремесленников здесь, в Северном Причерноморье и звуки их радовали слух местных любителей музыки, которых по сведениям античных авторов было немало.

Для того, чтобы сделать наше представление о музыкальной культуре местных обществ более детальным, необходимо собрать все виды источников – и сведения античных авторов, и археологические находки – остатки музыкальных инструментов, изображения сцен музицирования на вазах, терракотах, монументальной скульптуре, найденных в этом регионе. Создание такого свода – наша ближайшая задача. Мы надеемся, что это исследование будет интересно и полезно музыковедам, искусствоведам и широкому кругу любителей античности.

Источники и литература

1. Maas M. Stringed instruments of ancient Greece.– Connecticut : Brevis Press, Bethany, 1989.
2. Raquette D. L' instrument de Musique dans la céramique de la Grèce Antique. Etudes d'Organologie.– Paris, 1984.
3. Кобылина М.М. Театр, актеры, музыкальные инструменты //Античные государства Северного Причерноморья. – М: Наука,1983.
4. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М: Наука,1981.
5. Латышев В.В. Известия древних писателей о Скифиии Кавказе. – Вып.1-4. – Санкт-Петербург: Фан,1992–1993.
6. Высотская Т.Н.. Неаполь – столица государства поздних скифов. – К: Наукова думка,1979.
7. Татаркевич В. Античная эстетика. – М.:Искусство,1977.
8. Ελλάδα. Ιστορία και πολιτισμός. Τ.6-Αθήνα- Παγκόσμια Σύγχρονη Παιδεία., 1982.
9. Соломоник Э.И. Новые эпиграфические памятники Херсонеса. Лапидарные надписи. – К.: Наукова думка, 1973.
10. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. – М.: Просвещение, 1989.
11. Вдовиченко И.И. Изображение пиррихий на вазах из Северного Причерноморья // Записки историко-филологического общества А.Белецкого – Вып. III. – К., 2000.

Бондаренко Л.В.

ОТ НОВОЙ ДРАМЫ К ДРАМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Postmodernism is the term used either for the time period or for the philosophic and literary trend.

Unlike modern drama, postmodern, one is not meant in controversy with tradition (Seneca, Shakespear, Marlow). It is a fresh view on eternal issues. Drama of postmodern times would sooner manifest its novelty in form than in ideas, giving a new life to the classics. It allows pluralism of ideas and variety of realities. Succeeding modern drama it draws on both classical and the new one (B.Shaw). Modern drama worked out the way for the

postmodern one by breaking with tradition by which inducing return to the classical sources.

Актуальность данной статьи заключается в том, что современная драма как жанр литературы и театр как вид искусства недостаточно глубоко изучены, поэтому, порой, говоря о современной драме, не разграничивают драму модерна и постмодернизма. В нашей статье мы попытаемся прояснить основные закономерности развития новой драмы, представляющей собой оппозицию драме классической. В отличие от драмы модерна, театр, как и другие направления в искусстве эпохи постмодернизма не противопоставляют новые формы старым, скорее трансформируя последние; не предлагают новых идей, чаще обыгрывая старые; не борются за идею, признавая плюрализм идей и мнений.

Одни считают, что многослойное цитирование, отсутствие новых идей, тотальная вторичность предвещают недалекий летальный исход «постмодернистской эры», которая, по словам Эпштейна, обозначает интеллектуальную отсталость XX века от самого себя. Все, что можно было сказать уже сказано в классической литературе, поэтому все последующие попытки произвести на свет нечто новое – не более чем интерпретации, хотя, иногда весьма удачные, чужих идей. Другие полагают, что явление постмодерна – закономерный этап в развитии искусства. Сложность формы обусловлена сложностью жизни, плюрализм идей – множеством параллельно существующих реальностей, одна из которых реальность текста, созданная художником. Говоря о современной драме, перед нами откроются, по меньшей мере, две реальности – текста и постановки.

В данной статье мы попытались взглянуть на историю рождения и развития современной драмы, с позиции дня сегодняшнего.

Под английской драмой понимают литературные произведения, авторы которых избрали английский как язык своего произведения, хотя не все упоминаемые авторы англичане по происхождению.

Заметим также, что, говоря о драме, мы, как правило, не проводим различий между драмой как литературным произведением и театральной постановкой на сцене. В действительности, разница существует. Слово «театр» – греческого происхождения. *ἑατρον*, что означает место представления. В этом смысле слово театр ассоциируется с местом, где происходит постановка – местом действия или там, где происходит драма, потому что драма означает действие. Тем не менее, в широком смысле понятие театра гораздо шире, оно включает в себя не только здание, сцену, зрительный зал и кулисы, труппу актеров и зрителей, но и все составляющие элементы, без которых постановка просто невозможна, прежде всего, разумеется, текст пьесы или сценарий. Мы не зря употребили слово сценарий, поскольку современная драматургия давно вышла за пределы зрительного зала, проникнув на радио и телеэкран. Кроме того, пьесы можно читать, как роман или стихи, но об этом поговорим позже.

Не смотря на то, что театр – один из самых древних, если не самый древний элемент культуры общества, критики до сих пор не пришли к единодушному мнению, как по вопросу возникновения, так и по поводу того, что же важнее – текст или постановка. Одни говорят, что пьеса вовсе не пьеса, если таковая не поставлена на сцене и не сыграна перед публикой. Другие утверждают, что текст – просто канва или эскиз, который режиссер-постановщик использует как основу [4].

Где кроется истина, сказать трудно, особенно, когда разговор идет о современной литературе постмодернизма, где на первое место выходит Текст с большой буквы. Текст вместо истории. История – ни что иное, как история прочтения «текста» [8]. Здесь в статье Пятигорского наблюдаем столь характерную для автора игру значениями слов «история» как английское «*history*» – история и как английское «*story*» – рассказ, повествование, сюжет. Аналогичным образом можно рассуждать и о значении слова «драма». Драма как действие, и драма как жанр литературы.

Рассматривая историю развития современной драмы как литературного жанра, нельзя обойти тот факт, что театр называют синтетическим или смешанным искусством (*mixed art*), который, по мнению Майкла Вульфа, отчасти зависит от коммерческих интересов, отчасти от консерватизма в управлении театром. Из всех видов искусства, театр, конечно, больше других зависит от успешного тандема творчества и коммерции. Здесь в симбиоз реальности текста и театра вмешивается еще одна реальность – рыночная.

Литературные и театральные критики почти единодушно признают, что из всех видов искусства, театр претерпел наименьшее количество инноваций [2].

А.Бургесс (Anthony Burgess) считает, что от Шеридана (Sheridan) до Робертсона (Thomas William Robertson (1829–71) в истории английской драматургии не было практически ничего, заслуживающего внимания и называет этот период бесплодным [2].

Каковы же причины?

Единственными театрами, имеющими государственную лицензию в Лондоне в период между Реставрацией и Законом о Театре 1845 (*Theatre Regulating Act*) были Drury Lane, Covent Garden и с 1766 – The Haymarket.

Первые два театра отличались огромными размерами, что вполне понятно – приходилось размещать большое количество зрителей, ведь других театров не было. Такой масштаб привел к грубым формам драмы, как литературного жанра, так и постановки. Бургесс отмечает, что из зрительного зала публика могла разглядеть лишь самые гротескные гримасы актеров и то, как сказал один театральный критик, для этого понадобится подозрительная труба. А услышать можно было только самые громкие реплики. Как следствие, предпочтение отдавали простым по смыслу и форме, зрелищным постановкам, не претендующим на осо-

бую художественную изысканность и глубину смысла. Разумеется, действовали в Лондоне и нелегальные театры, но им было дозволено ставить лишь мюзиклы.

Некоторые нелегальные театры все же ухитрились ставить «настоящие» пьесы с многочисленными музыкальными интерлюдиями или практически постоянным музыкальным аккомпаниментом, оставаясь тем самым в рамках закона. Такие пьесы стали называть «мелодрамами», буквально музыкальными драмами или пьесами с музыкой. Черты мелодрамы хорошо знакомы современному зрителю из пьес, получивших вторую жизнь на театральных подмостках Лондона. Носят они в основном развлекательный характер, такие как *Sweeney Todd*, *Maria Marten*. Авторы этих пьес неизвестны (назад к средневековью?). Зло в них слишком зло, а добродетель слишком добродетельна. Насилие, садизм, соблазн, похоть, грубый юмор, физическая чувственность, назидательная мораль – присутствовало в мелодрамах начала XIX в и термин «мелодраматический» с тех пор имеет нелицезную окраску [2].

Но после принятия нового закона – Акта о театре (*Regulating Act*) в 1843 году, отменившего монополию трех театров-гигантов, драма получила возможность вернуться в малые театры, снова обрести изысканность, доверительный контакт со зрителем, интимность атмосферы. Только оказалось, что далеко не все драматурги способны писать такие произведения.

Антони Бургесс называет тому несколько причин:

Во-первых, в начале XIX в практически все поэты от Китса до Браунинга пробовали писать пятиактные пьесы белым стихом. Однако их пьесы были обречены, потому что рождались в кабинете, а не в театре. « Это все равно, что автор скажет: Шекспир был великим поэтом: Я великий поэт. Шекспир был великим драматургом – я тоже могу быть великим драматургом».

Во-вторых, по мнению Бургесса, возрождению драматургии мешало постоянное обращение к прошлому, подражание Шекспиру, вместо поиска новых форм.

И, в-третьих, суеверие относительно магической силы «белого стиха» и мифологических исторических тем – вот те основные причины, которые продолжали сдерживать развитие драмы нынешнего века.

Одно время объектом всеобщего восхищения был Стивен Филлипс с его «Улиссом» и «Паоло и Франческа», но это лишь отблеск славы и успеха театра елизаветинской эпохи.

Возможно, сегодня к этой категории принадлежит Кристофер Фрай (1907) (*Christopher Fry*), однако полагают, что утверждать однозначно еще слишком рано.

Итак, на начальной стадии возрождение английской драмы обязано, в большей степени актерам и режиссерам, нежели авторам пьес, таким, как Генри Ирвинг, а Бургесс называет пьесу “*Caste*” (1867) Уильяма Робертсона началом нового взгляда на драму. Критик признает, что пьеса не отличается особыми художественными достоинствами, но, по крайней мере, имеет вполне занимательный сюжет и образы, хотя тема основного конфликта довольно устаревшая – девушка из низших классов не должна выходить замуж за человека из общества. В пьесе присутствует пафос, комизм ситуации, она не слишком длинная и не скучна [2].

Генри Артур Джоунс (1851-1929), последователь французской традиции, особенно Сардо, писал, в основном, «хорошо сделанные» пьесы (“*well-made plays*”). Джоунс поднимал современные проблемы. Его персонажи говорили на современном английском языке. Автор хотел разбудить, встряхнуть чопорную викторианскую публику, заставить воспринимать драму как серьезный вид искусства. Но поставленной цели автору достичь так и не удалось. Джоунс написал около 60 пьес, некоторые из которых, например «Лжецы», (*The Liars*), «Серебряный король» (*The Silver King*), «Святые и грешники» (*Saints and Sinners*) и сегодня идут на театральной сцене.

Вслед за Джоунсом нарушителями традиций викторианского общества стал Артур Винг Пинеро (*Arthur Wing Pinero*) (1855-1934), представив в пьесе «Вторая миссис Танкерей» «*Second Mrs Tanqueray*» тему падшей женщины. Драма до сих пор производит впечатление на чувствительного зрителя. Другие его пьесы, особенно “*Trelaway of the Wells*”, “*Mid-Channel*”, “*The weaker Sex*” демонстрируют мастерство формы и чувство сцены, которые находят достойными подражания даже современные драматурги, такие как Ноэль Кауорд (*Noel Coward*) (1899–1973). В пьесе «*Trelaway of the Wells*» Пинеро затрагивает старую тему, что и в “*Caste*” – актриса сталкивается с противостоянием семьи жениха аристократа. В «*Mid-Channel*» зритель становится свидетелем проблем семейной пары, чьи отношения достигли критической точки.

Однако для возрождения настоящей английской драмы как искусства требовалось нечто большее, нежели попытки писать реалистично. Ей явно не хватало воображения и остроумия, которые появились на сцене вместе с комедией Оскара Уальда (*Oscar Wilde*) (1854–1900) «Как важно быть серьезным» (1895). Успех пришел уже после первых постановок на сцене столичных театров. Критики определили «Как важно быть серьезным» как одну из самых смешных «комедий манер», вполне способную выдержать сравнение с комедиями Шеридана.

С творчеством Уайльда связано такое литературное течение как эстетизм. Он питался идеями прерафаэлитов, теориями Джона Раскина и Уилера Пейтера [9].

В начале 80-х само понятие эстетизма ассоциировалось в сознании современников с именами Уилера и Уайльда. Они даже стали героями сатирических музыкальных комедий. Среди последних особый успех имела оперетта Гилберта и Салливана «Пйшенс» (1881) “*Patience*”, главный персонаж которой напоминал зрителям попеременно, то Уилера, то Уайльда. \Ковалев\

Гилберт вместе с Артуром Салливаном написали и поставили несколько комических опер – Н.М.С. Pinafore, Patience, The Mikado и др., в которых сатира сочеталась с тонкой лирикой и прекрасной музыкой.

«Эти оперы – неповторимый, уникальный феномен, который случается лишь однажды в истории театра: оригинальность темы и исполнения подтверждается тем, что их произведения нельзя описать иначе, как оперетты Гилберта \Gilbertian's\ \Б\ Талант Гилберта режиссера, и, особенно его требования к актерам, особенно, что касалось дикции повлияло на улучшение качества игры актеров в театре.

Период начала XX в. Майкл Вульф назвал «божественным мыльным пузырем в рамке двух трагедий» – смерть королевы Виктории с одной стороны и мировая война с другой. В театре, как и других видах искусства, отражались перемены, в общественной жизни страны. Тем не менее, по мнению Вульфа, театра перемены коснулись меньше всего. С одной стороны из-за ограничения средств, с другой – из-за консерватизма в управлении театрами.

Коммерческие интересы с одной стороны и жесткий контроль цензуры Лорда Чемберлена тормозил развитие новых театральных форм, подавляя в зародыше все порывы, экспериментировать [1].

По мнению М.Вульфа существенные изменения в английской драматургии, связанные с введением новых современных форм стали происходить не ранее 1950х. Если в жанре романа и поэзии Джойс, Джеймс и Т.С. Элиот привнесли в литературу инновации техники и формы, в поисках новых форм, чтобы подчеркнуть отличие от традиционных, которые они считали устаревшими и не соответствующими времени. В драматургии весьма затруднительно назвать автора, творчество которого сыграло бы подобную роль в истории английского театра начала XX в. В этом вопросе мнения литературных и театральных критиков сходятся. С позиции дня сегодняшнего главные фигуры в драматургии начала века не стоят внимания, за исключением Джорджа.Бернарда Шоу. Творчество Шоу обозначило переход от викторианского театра к современному. Но этот переход проявился, в основном, в тематическом и идейном содержании пьес, в то время как техника и форма оставались прежними, как и всякий отход от традиционных форм. Утверждение, надо заметить, весьма категоричное. Можно ли полностью с ним согласиться, увидим позже, когда будем говорить о творчестве Б.Шоу.

Заметим, что сказанное относится к английской драме, в то время как театральный гений, появился не в Англии, а в Норвегии. Творчество Генриха Ибсена (1828–1906) выходит за рамки обсуждаемой темы, но нельзя оставить без внимания его имя и то влияние, которое оказали на современную английскую драматургию пьесы Ибсена, которого часто называют основоположником современной драмы. Его пьесы одновременно глубоко реалистичны и предтеча нереалистических движений современной драмы, о которых речь пойдет ниже. Ибсен нарушил традиции не только введением новых элементов в театральную постановку, но и открытым обращением к человеческим проблемам. В своих пьесах он реалистично описывает обстановку, а характеры героев раскрываются через их собственные слова и действия, а не благодаря замечаниям автора [4].

В реалистичных пьесах Ибсена, таких как «Лига молодежи» (“The League of Youth”), 1869 уже присутствуют элементы символизма, которые позже найдут отражение в произведениях английских драматургов.

«Кукольный домик» (1869) и «Приведения» (1882) . Обе пьесы – яркая атака на общепринятые нормы морали в обществе, в котором жил Ибсен.

В «Хедде Габлер» (“Hedda Gabler”) 1891 и «Мастер Строитель» (“Master Builder”) ,1893 Ибсен сосредоточил внимание на душе и сознании индивидуума. В своих поздних пьесах, особенно в «Когда мы будем мертвыми» (“When We Dead Awaken”),1900 Ибсен все больше обращается к символам и мистическим силам за пределами человеческого контроля [4]. Когда Уильям Арчер перевел на английский язык «Игрушечный домик» и «Приведения», для постановки в Лондоне, пьесы вызвали настоящую сенсацию. Ибсен затрагивал социальные и бытовые проблемы общества, в котором жил. Многие в пьесах норвежца шокировало добропорядочную английскую публику. Реакция была неоднозначной. Джордж Бернард Шоу защищал Ибсена от нападков критиков, утверждая, что именно в таком направлении и должна развиваться современная драма. Драма не должна бояться шокировать, но концентрироваться на идеях, опираться на свои внутренние законы, следовать своим правилам, а не зависеть от таких внешних случайностей, как зрелищные и комические повороты сюжета и театральные эффекты.

Ссылаясь на мнение М. Вульфа о застое и консерватизме английского театра, [1] уточним, что критик вовсе не утверждает, что в таковом не происходило никаких изменений. Прежде всего, постепенно изменялся статус театра как формы искусства, благодаря публикации современных пьес, что раньше принято не было. До 1900 года случаи выхода пьесы в виде печатного текста были чрезвычайной редкостью, но в течение первых трех десятилетий XX века традиция распространилась, что повлияло на развитие театральной критики и теории театра. У критиков появилась трибуна и возможность выйти за пределы коротких газетных и журнальных заметок. И, что, пожалуй, наиболее важно, публикация текста давала автору возможность создать контекст для своих пьес вне постановки, что особенно сильно повлияло на творчество Шоу. Наверное, самый яркий пример в подтверждение сказанного - пьеса Шоу «Андрокл и лев: обновленная старая басня», “Androcles and The Lion: An Old Fable Renovated”, 1914, предисловие к которой почти в четыре раза превышает размеры самой пьесы. В каком-то смысле такие пространственные предисловия создают альтернативное существование, вторую жизнь пьес, которые специально созданы для восприятия, как на сцене театра, так и за его пределами [1].

Б. Шоу было, что сказать публике. Множество идей и все они важные. Как О.Уайльд и Шеридан, Шоу был ирландцем, что говорит о многом. Возможно, именно ирландскому происхождению Шоу обязан своим писательским красноречием и остроумием, а также отличным слухом.

Шоу, как говорят англичане, имел «острое ухо», улавливающее тончайшие оттенки тона и ритма речи говорящего. Пьесы Шоу были совсем не похожи на «хорошо сделанные» пьесы, популярные во Франции. Он строил свои произведения согласно своим собственным законам, некоторые из которых противоречили общепринятым. Однако Шоу знал, что какие бы трюки он не проделывал, ему непременно удастся удержать внимание публики при помощи одних только слов. [1]

Так, например “Getting Married” – одноактная пьеса продолжительностью более двух часов. «Назад в Матюзелаб» (“Back to Mathuselah”) продолжается пять вечеров. В пьесе «Человек и сверхчеловек» (“Man and Superman”) автор перемещает героев в мифологический план действия и они остаются там на долгое время, ведя философские споры.

Шоу намеренно использует анахронизм, заставляя Каина в саду Эдена цитировать Теннисона, а Клеопатру говорить словами Шелли. Ранние христиане поют псалмы на музыку Артура Салливана, а королева Елизавета I произносит строчку Леди Макбет задолго до Шекспира. [2]

Это и есть наше возражение на утверждение М.Вульфа об отсутствии новых форм в английской драме. Вслед за Шоу подобные приемы использовали в своих произведениях современные драматурги и романисты – Т.С.Элиот, Умберто Эко, Борхес, Том Стоппард, ///

Реализм и строгое следование историческим фактам не обязательно для достижения целей, которые преследует Шоу. Главное – идея. Именно этот принцип и стал основным в современном искусстве.

Разговорная речь может неожиданно превратиться в библейскую. Автору позволено все – исказить историю и пренебрегать вероятностью.

В творчестве Шоу просматриваются элементы различных направлений. Как настоящий художник, он не ограничен рамками одного определенного течения. В пьесах Шоу присутствуют элементы символизма, экспрессионизма, импрессионизма.

Имя Тома Стоппарда (1937 -) не напрасно неоднократно упоминалось в нашей статье. Его часто сравнивают с Бернардом Шоу, хотя Стоппард и не ирландец, и даже не англичанин – по происхождению он чех. Как и Шоу, Стоппард считает, что главное для художника сказать то, что он хочет сказать – донести свою мысль до зрителя или читателя, говорить о том, что его волнует, а не скрупулезное отображение деталей реальности. Художник сам творит реальность, которая не обязательно совпадает с реальностью материального мира. Реальность художественная – это Текст. (Театральная постановка – тоже реальность, потому что сначала был Текст.)

Вот как говорит об этом сам Стоппард в интервью театральному критику Мэлу Гассоу: (речь идет о комедии «Травести»)

Т.С. ... я пишу пьесы для того, чтобы высказать определенные мысли, а значит в пьесах должны действовать люди, которые способны эти мысли высказывать.

М.Г. Выходит, личность, претендующая на то, чтобы стать персонажем одной из ваших пьес должна обладать определенным красноречием.

Т.С. Именно так. В «Травести», в частности, действует Тристан Тцара, румын. Но я не стал заставлять его говорить с румынским акцентом. Он должен сказать слишком много важных вещей, чтобы позволить ему говорить на ломаном английском. Для меня было огромным облегчением, когда я сообразил, что действие пьесы может происходить в голове фантазирующего старика, а значит и румын может говорить, как все. Например, как персонаж из «Как важно быть серьезным». В «Ночи и дне» африканский диктатор – единственный африканский диктатор, который насколько мне известно, окончил Лондонскую школу экономики. Он стал таким, поскольку должен был сказать то, что мне было нужно.

Вспомним мистера Дулитла из «Пигмалиона». Как грамотно и четко говорит этот полуграмотный мусорщик. Странно? Нисколько. «Дулитл – мусорщик, но он – необычный мусорщик, потому что должен сказать то, что ему надлежит» [6].

Бернард Шоу – последователь Самюэля Батлера, но и других философов тоже – писателя привлекали разнообразные идеи. Например идея сверхчеловека, ставшая популярной в значительной степени благодаря пьесам Шоу, родилась в Германии и отцом ее был Фридрих Ницше (1844–1900), а идеей теории креативной эволюции Шоу обязан Генри Бергсону (1859–1941) [2].

Следует заметить, что Шоу никогда не был популяризатором чужих идей, у него на все был свой собственный взгляд.

В своих ранних пьесах Шоу призывает зрителя и читателя заглянуть в глубину себя, поговорить с собственной совестью, пересмотреть принятые нормы общественной морали. В пьесе «Major Barbara» (1905) автор заявляет, что мораль и нравственность скорее ситуативна, чем абсолютна. Андершафт, типичный персонаж Шоу, представляет силу личности, сочетая индивидуализм и сознание перемен.

«Что ж вы выбрали для себя нечто, что вы называете моралью или религией, или как-нибудь еще. Оно вам не подходит. Избавьтесь от этой морали и придумайте другую, которая подходит», говорит Шоу, «именно этого не хватает современному миру. Общество избавляется от устаревших паровых двигателей и динамо-машин, но не хочет избавиться от устаревших предрассудков и предрассудков, от старой отжившей морали и религий, от старых политических конституций!» [1]

В типичной для автора манере ситуативная мораль Андершафта сталкивается с абсолютизмом Барбары, в чем и заключается конфликт пьесы. Сцена крещения Барбары – поражение абсолютизма, триумф ситуативной морали, ненужность морали среднего класса.

В персонажах пьес Шоу явно угадывается влияние Ницше – идея сверхчеловека, руководствующегося своими собственными принципами, пренебрегая общественной моралью. Сказывается в пьесах Шоу и влияние римского философа и драматурга-любителя Сенеки (4 в до н.э.– 6 в н.э.), которого считают прототипом всей английской драматургии. Именно в пьесах Сенеки, в отличие от греческой трагедии прозвучала идея стоицизма и «доброй воли», предполагающей активность в противоположность покорности судьбе, что означало бы пассивность. Боги продолжают контролировать человека, но человек, хотя и вынужден повиноваться воле богов, не всегда согласен с ними. Они могут убить меня, но я знаю, что я прав. Такая активность в противоположность греческой покорности выражается и в языке произведений Сенеки, по форме которые следуют греческим образцам. Именно римский активный подход оказался наиболее привлекательным для первых английских драматургов, Шекспира и его последователей. Что это, если не бунт? У Сенеки человек осмелился не согласиться с богами, у Шоу – с общественной моралью.

С другой стороны в пьесах Шоу проскальзывают нравственные и политические сомнения, что определяет современность произведения. Старые этические принципы становятся ненужными, отмирают, но на смену не приходят новые. «Реальная» политика Андершафта на самом деле – точная проекция безнравственного аморального мира, которым правят потребности торговцев оружием, а не демократия и не «добрая воля». Если Леди Бритомарт представляет разрушающийся бастион английской аристократии, а Барбара – кризис религии и веры, Андершафт олицетворяет преступную продажную сущность правительства. Он – представитель военного комплекса, представленного в пьесе Шоу властелином будущего мира [1].

Говоря об идеологических слабостях пьесы, Майкл Вульф отмечает, что Шоу свойственно превращать свои пьесы в дебаты, как в случае с «Major Barbara». «Это по своей сути закрытая драма, написанная для чтения, а не для постановки. Пространные предисловия говорят о том, что Шоу фактически сам признается в этом» [1].

В пьесах Бернарда Шоу скорее присутствуют конфликты идей, чем действия. Его герои говорят остроумно, а комедии Шоу так и называют «комедиями идей». Диалоги сопровождаются оригинальными театральными эффектами, рассчитанными на усиление главной идеи. Но политические дискуссии о классовом антагонизме не вызывают эмоциональных переживаний у зрителя, как в случае с пьесой «Святая Жанна» («Saint Joan») 1924 о Жанне Д'арк – героини французской революции [1].

В своей пьесе «В домах вдовы» «Widow's Houses» Шоу нападает на берущих мзду с нищих, ютящихся в трущобах, открыто говорит о проституции в пьесе «Профессия миссис Уорен» «Mrs Warren's Profession», критически смотрит на профессию врача в «Дилемме Врача» «The Doctor's Dilemma» и развенчивает военную славу в «Оружие и Человек» («Arms and the Man»). Шоу-художник совершает рокировку в привычных представлениях пост-викторианского английского общества – женщины у него становятся сильным полом, а мужчины слабым: мужчина – мечтатель, женщина – реалист. Женщина сама ищет себе партнера.

Одна из ключевых идей Шоу – идея «свободной воли», способной к созиданию, идея креативной воли во вселенной, которая способна создавать новые высшие формы жизни. Идея креативной эволюции имеет немало сторонников и среди современных писателей.

Поскольку именно женщине принадлежит ведущая роль в рождении новой жизни, она, возможно, абсолютно бессознательно ищет мужчину, обладающего генами, хранящими секрет человеческого превосходства. Она следует за ним, вступает в половой контакт с избранныком, способствуя тем самым эволюции сверхчеловека [2].

Тема силы Воли звучит также и в «Возвращении в Матузелаб». В пяти отдельных пьесах действие начинается со времен Адама и Евы и заканчивается в отдаленном будущем. Основная идея состоит в том, что мудрость к человеку приходит с годами. Продолжительность жизни – дело Воли: если Адам и Ева предпочли смерти безнравственность человечества, то почему мы не можем возжелать личную безнравственность – все в наших руках.

Шоу писал на различные темы – от проблем фонетики в «Пигмалионе» до протестантизма Жанны Д'арк в «Святой Жанне». Все творчество художника пропитано его непокорным ирландским духом. Он протестует буквально против всего. Практически не осталось ни одного социального института, которого не коснулось бы острое перо Шоу. Не избежала этой участи и церковь. Странно, что Шоу ни разу не усомнился в христианской вере, многократно подвергая нападкам институт церкви. Но так ли это странно? Смеясь над пороками общества, негодуя по поводу социальной несправедливости, Шоу понимает, что человек не может жить без веры – ему необходимо нечто, на что он может опереться в момент растерянности и горя – человеку необходимо духовное убежище. Шоу часто называют рационалистом, сравнивая с Вольтером, но творчество первого глубоко пропитано мистицизмом. Временами Шоу говорит как пророк из Ветхого Завета, а его лучшие монологи, как произносит Лилит в конце «Возвращения в Метузелаб», написаны в лучших традициях английской клерикальной литературы.

В одном критике единодушны – в пьесах Шоу непременно присутствует остроумие, здравый смысл, чувство театра, литературный талант, поэтому в его пьесах читатель не найдет ни одной скучной строчки, а зрителю не придется скучать во время постановки. Влияние Шоу драматурга на современников и работающих в жанре драмы после него оказалось огромным. Прежде всего, заслуживают упоминания имена

шотландца Джеймса Бриди (James Bridie) и Осборна Генри Мейвора (Dr Osborne Henry Mavor) (1888-1951), но творчества этих драматургов выходит за рамки данной статьи.

Итак, драма – это симбиоз реальности текста и постановки, живая субстанция, действующая согласно собственным внутренним законам. С публикацией текстов драма расширяет рамки своей реальности – появляются авторский контекст. Пьесы Б.Шоу, представляющие скорее конфликты идей, чем действия, заставляют зрителя думать, рассуждать, апеллируя чаще к рассудку зрителя и читателя, чем к чувствам, введение новых театральных эффектов, рассчитанных на усиление основной идеи оказали значительное влияние на развитие современной английской драмы, которая в свою очередь повлияла на драму постмодернизма.

Источники и литература

1. Literature and Culture in Modern Britain / edited by Clive Bloom/ Longman Group UK Ltd, 1993
2. English Literature, Anthony Burgess, Pearson Education Limited. New edition. 1999.
3. Past into Present, Roger Gover, Longman Group UK Limited 1990, Eighth impression, 2000.
4. World Book Encyclopedia, v.5,18,15
5. Оскар Уайлд, Избранные произведения (на английском языке) том первый. Предисловие ст. М.В.Урнова Прогресс, 1979.
6. Иностранная литература. – 2000. – №12.
7. Энн Бартон. На прогулку еще раз // Иностранная литература. – 1996. – №2,
8. Словарь культуры XX века.
9. О.Уайлд, Сказки.

Банах Л.С.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ ГРЕЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

This article contains the comparison of the traditional and modern methods of narration in novels and short stories of modern Greek authors. The great attention is paid to the influence of western literature on language peculiarities, thematic choice and technique of narration in the works of prose. We give the general idea of the main new directions and tendencies in Modern Greek prose

Данная статья посвящена проблеме сопоставления традиционных и современных методов повествования в романистике и новеллистике Греции в последние годы. Раскрываются характерные особенности стиля письма современных авторов, подтверждающие формирование нового взгляда на изображаемую действительность. Особое внимание уделяется влиянию западно-европейской литературы на тематику, язык и технику повествования в произведениях греческих прозаиков. Целью данной статьи является ознакомление читателя с новыми направлениями и тенденциями современной греческой прозы. В качестве главной выделяется задача показать отличие новых методов и форм повествования от традиционных и продемонстрировать, особо отметив его национальную самобытность, влияние на технику письма новогреческих авторов литературы Запада.

В отечественном литературоведении данная проблема практически не исследована, поэтому в нашей статье мы будем опираться в основном на публикации современных греческих литературных критиков и представим наше собственное видение проблемы.

С 1965 по 1980 в греческой литературе появляется новое направление под названием «поколение оспаривающих», с доминантой общего недовольства социально-политической структурой греческого общества. Это течение перекликается с творчеством «сердитых молодых людей» в литературе США и Англии (Кингсли Эмис, Джон Уэйн, Джон Осборн). Сами же греческие писатели этого направления называли себя «поколение 70-х». В 1979 г. под руководством Г.А. Панайоту ими был издан коллективный сборник «Поколение '70» в двух томах, в котором представлены 24 наиболее известные в современной Греции писателя. Выросшие среди идеологических столкновений «эпохи черных полковников», они оспаривали основы общественных устоев, осуждали ненастность «общества потребления».

Основным художественным методом повествования современных греческих прозаиков является реалистическое воспроизведение действительности, в котором убедительно показываются человеческие типы и события общественной жизни. Однако и в реалистической технике последних десятилетий появляются следующие особенности:

- 1) явное и частое отступление от композиции произведения;
- 2) смешивание различных повествовательных видов, таких как автобиография, очерк, дневник, хроника. Наблюдается переплетение исторических, псевдо-исторических, научных, автобиографичных данных, что раньше было практически невозможным в одном романе, так как нарушалась связность повествования.
- 3) выбор проблемы времени как одной из основных; в её решении отмечается антиклассический подход, проявляющийся в отказе от хроникальности, последовательности событий, в расчленении внутренне-