



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Любовь в судьбе творческой личности в трилогии о творцах искусства
С. Моэма»

Исполнитель _____ Мигай Аглая Александровна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ доктор филологических наук, доцент, профессор _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Якушкина Татьяна Викторовна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____ *Родичева* _____
(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Родичева Анна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

« 19 » мая 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2018



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Любовь в судьбе творческой личности в трилогии о творцах искусства
С. Моэма»

Исполнитель _____ Мигай Аглая Александровна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ доктор филологических наук, доцент, профессор _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Якушкина Татьяна Викторовна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____
(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Родичева Анна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

« ____ » _____ 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2018

ЗАЯВЛЕНИЕ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА НАРУШЕНИЕ ЧУЖИХ ПРАВ НА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ СОБСТВЕННОСТЬ (ПЛАГИАТ)

Я, Мига́й Агла́я Алекса́ндровна, представляя к защите свою выпускную квалификационную работу «Любовь в судьбе творческой личности в трилогии о творцах искусства С. Моэма» для присуждения мне степени бакалавра по профилю 45.03.01 – «Зарубежная филология (английский язык и литература)» заявляю, что работа выполнена мною самостоятельно, без нарушения чужих прав на интеллектуальную собственность.

Я понимаю, что заимствование целого текста или его фрагментов без указания источника заимствования является умышленным присвоением авторства (плагиатом).

Я проинформирован(а), что в случае, если я буду уличен(а) в плагиате, моя работа будет дисквалифицирована и право повторной защиты мне будет предоставлено не ранее, чем через год.

Число

подпись от руки/ расшифровка
подписи

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. РОМАН О ХУДОЖНИКЕ.....	8
1.1 Истоки романа о художнике	8
1.2 Гений и искусство в немецкой философии на рубеже XIX – XX веков	14
1.3 Развитие традиции романа о художнике в английской литературе XIX – XX веков.....	17
1.4 Влияние философии XIX века на формирование философских и эстетических взглядов С. Мозма.....	21
ГЛАВА 2. РОЛЬ ЛЮБВИ В СУДЬБЕ ТВОРЦА	27
2.1 Любовь в судьбе одержимого гения: ницшеанские мотивы в образе главного героя романа «Луна и Грош».....	27
2.2 Судьба творца в романе «Пирог и Пиво, или скелет в шкафу».....	36
2.3 Любовь в жизни Джулии Ламберт в романе «Театр»	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	57

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Феномену художественного творчества и личности творца посвящена необозримая литература – научная, художественная, мемуарная. Одно из «общих мест» в ней – понимание творческой личности, раскрытие ее внутреннего мира и противоречивости, одним из аспектов которой является совместимость или несовместимость любви и творчества.

С этой точки зрения особый интерес представляет творчество С. Моэма, где затронута тема искусства и художника. Наиболее показательной является его трилогия о творцах искусства, куда вошли романы разных лет: «Луна и грош» («The Moon and Sixpence», 1919), «Пироги и пиво, или скелет в шкафу» («Cakes and Ale or the Skeleton in the Cupboard», 1930), «Театр» («Theatre», 1937).

Творчество С. Моэма неоднократно становилось предметом специального изучения, а его эстетическим взглядам посвящены работы таких исследователей творчества писателя как В. А. Скороденко [38] и Г. Э. Ионкис [14].

Исследования Д. В. Жантиевой [9], Г. В. Аникина [1], Н. П. Михальской [27], В. А. Скороденко [38], Т. Д. Козловой [18], М. А. Гузик [8], О.О. Легг [21], Ф. А. Хутыз [41] раскрывают различные черты художественного мировоззрения Моэма. В этих работах, прежде всего, осмысливается природа искусства и образа творческой личности.

Что касается изучения самих романов, входящих в трилогию о творцах искусства, нельзя не отметить диссертацию Т. Д. Кирилловой «Творческая личность в романах Моэма». В этой работе исследуются специфика и история жанра «Kunstlerroman» («Роман о художнике»), взгляды Моэма на искусство, на талант и природу творческой личности [17].

Важно отметить исследование Е. А. Калининой «Поль Гоген и Чарльз Стрикленд: от прототипа к герою романа У. С. Моэма “Луна и Грош”». В этой работе автор, сопоставляя образ главного героя художника Чарльза Стрикленда с его прототипом художником-постимпрессионистом Полем Гогеном, отразила взгляды писателя на суть истинного искусства и его творца. Е.А. Калинина подчеркивает, что образ художника-творца у С. Моэма – это образ «гения поневоле», который оставил семью, дом, хорошую работу ради того, чтобы начать творить [15].

В англоязычном литературоведении творчество Моэма также становилось предметом специального изучения. Значительный вклад в разработку данной темы внесли Г. Уэскотт [48], Э. Кертис [43], Р. Колдер [42] и Ф. С. Линарес [44]. В книге «Образы правды: Воспоминания и Критика» Г. Уэскотт, анализируя творчество писателя, отмечает, что для Моэма трудолюбие и преданность своему делу являются одной из главных черт характера творческой личности [48].

Э. Кертис подробно анализирует творческие принципы Сомерсета Моэма в монографии «Образ Моэма». В своей работе он дает оценку литературному наследию писателя, отмечая его интерес к природе человека, а также к личности творца в его произведениях. Важная особенность данной работы – наличие анализа образа самого писателя как творческой личности [43].

Из представленного выше обзора литературных исследований, посвящённых проблеме творческой личности, критических статей о творчестве С. Моэма, его эстетических взглядах, можно сделать вывод, что роль и место любви в судьбе художника-творца, её влияние на развитие творческой личности, а также отношение самого писателя к этой теме (именно на материале романов, вошедших в трилогию о творцах искусства) не является предметом специального изучения.

Объектом исследования является творчество С. Моэма.

Предметом – тема любви и ее роль в судьбе творческой личности в трилогии о творцах искусства С. Моэма.

Цель исследования – определить роль и место любви в судьбе творческой личности в трилогии о творцах искусства С. Моэма, выявить отношение самого писателя к данной проблеме. Исходя из объекта и предмета для достижения поставленной цели, были определены следующие **задачи**:

1. Изучить историю развития романа о художнике: выявить истоки, проследить традицию развития данного типа романа в английской литературе XIX века.

2. Рассмотреть влияние идей философов XIX века на формирование эстетических взглядов С. Моэма.

3. Выявить влияние философии Ницше на образ Чарльза Стрикленда в романе «Луна и Грош».

4. Определить место любви в романе «Пирог и Пиво, или скелет в шкафу», рассмотреть ее влияние на творческий процесс писателя, а также проанализировать повествовательные приемы и образ рассказчика.

5. На материале анализа романа «Театр» показать эволюцию взглядов писателя на основную тему данного исследования.

6. Выявить идейную основу романа «Театр».

Материал исследования: романы С. Моэма: «Луна и Грош» («The Moon and Sixpence», 1919), «Пирог и пиво, или скелет в шкафу» («Cakes and Ale or the Skeleton in the Cupboard», 1930), «Театр» («Theatre», 1937). Первый перевод романа «Луна и Грош» на русский язык был выполнен З. Вершининой в 1928 году под названием «Луна и шестипенсовик». В 1960 году был издан новый перевод с названием «Луна и Грош», выполненный Н. Ман. Именно этот перевод был использован в работе. Второй роман трилогии представлен на русском языке лишь в единственном переводе А.Д. Иорданского под названием «Пирог и пиво, или скелет в шкафу» (1991). Единственная русскоязычная версия романа «Театр» была выполнена Г. Островской в 1982 году.

Методологической основой исследования явились работы Г. Э. Ионкис [14] и В. А. Скороденко [38], Э. Кертис [43], посвященные разбору творчества и эстетическим взглядам С. Моэма, а также исследования Т. Д. Кирилловой [17], Е. С. Седовой [37], Е. А. Калининой [15], связанные с анализом романов трилогии о творцах искусства.

Базовыми **методами** исследования являются сравнительно-исторический метод и историко-литературный.

Практическая значимость исследования заключается в том, что ее материалы могут быть использованы в вузовских курсах по истории английской литературы XX в., истории зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков, истории зарубежной литературы XX века, спецкурсах по творчеству У.С. Моэма.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в виде доклада «Любовь в жизни художника в романе «Театр» С. Моэма» на научной конференции Государственного гидрометеорологического университета (г. Санкт-Петербург) 10 апреля 2018 года.

Структура работы. Содержание исследования изложено на 53 страницах основного текста и включает введение, две главы, сопровождающиеся выводами, заключение и список использованной литературы, который состоит из 48 наименований, из них 7 на иностранных языках.

ГЛАВА 1. РОМАН О ХУДОЖНИКЕ

1.1 Истоки романа о художнике

Направленный анализ литературы по теме исследования, позволивший ознакомиться с содержанием диссертаций, монографий, публикаций в реферируемых журналах, дает основание отметить, что большинство авторов, изучающих данный вопрос, решают его однозначно: роман о художнике складывается в немецкой литературе в конце XVIII – начале XIX века в произведениях романтиков Новалиса, Л. Тика, И. Гете. Об этом, к примеру, говорится в монографии Н. С. Бочкаревой «Роман о романе: преодоление жанра кризиса». В этом же источнике выделены характерные черты романа о художнике: «поэтика странствий, снов, акцент на созерцательной природе творчества» [4, с. 32].

Но предпосылки, уточняет Н. С. Бочкарева, следует искать еще раньше, в XVII веке. Однако и здесь нельзя останавливаться, пишет автор монографии, поскольку те или иные черты можно обнаружить в более ранних эпохах. С ней соглашается автор диссертации, посвященной австрийской прозе XIX века, Е. И. Зюбина. Безусловно, говорится в данной работе, роман о художнике «формируется в Германии на рубеже XVIII – XIX веков, однако тема искусства и художественного творчества, пусть и без специфической жанровой формы, присутствовала в литературе задолго до романтической эпохи» [13, с. 35].

По мнению Е. И. Зюбиной, представления о художественном творчестве как о некоем содействии в провозглашении идеального мирового начала и создании особой, надземной сферы, отражающей божественный замысел мироздания, немецкие романтики унаследовали от Ульриха фон дем Тюрлина, Вольфрама фон Эшенбаха, Рудольфа фон Эмса, Готфрида Страсбургского, живших на рубеже XII – XIII веков.

В творчестве средневековых поэтов, размышляет автор диссертации, появляются идеи о раздельности духовного и земного начал, об особом праве поэта судить о мире с высоты, о значении публики в судьбе поэта и его готовности к сложным отношениям с миром и к непониманию толпы. В эпоху Возрождения, продолжает Е. И. Зюбина, возникла переходная форма романа о художнике. Ее характерными чертами становятся: «непосредственное выражение авторского самосознания как художника и творца; многозначность проблематики и конфликта, отражающая сложность отношений между Богом и человеком, искусством и жизнью, художником и миром» [13, с. 37].

Интерес к человеку-творцу далее появляется на исходе эпохи Просвещения. Обособление фигуры художника в этот период связано с эмансипацией личности: «Отдельный человек теперь удостоивается большего внимания, чем это было ранее. Тем более это касается человека творческого» [13, с. 37]. В немецкой и английской культуре, прежде всего, в литературе и философии, с середины XVIII века постепенно укореняется понятие «гений», неразрывно связанное с творческим человеком. Начиная с этого времени, создаются и первые образцы романов о творческой личности, противопоставляющей себя толпе. Важную роль в становлении темы искусства и неординарной личности сыграла литература Германии. Традиция «романа о Художнике» уходит своими корнями в начало XIX века, в творчество немецких романтиков, в эстетике которых образ художника и его творчество занимает центральную позицию. Они взглянули по-новому на роль и место искусства в жизни и литературе.

Разработкой новой эстетики занимались немецкие философы – Фихте, Шеллинг, Зольгер и литераторы братья Август-Вильгельм и Фридрих Шлегель. Вслед за ними эти идеи развивали другие писатели (в основном это были представители Иенской школы немецкого романтизма – Новалис, Тик, Вакенродер, Гофман). Роман о художнике предполагает осмысление самого творческого процесса. Мыслители немецкого романтизма пытались найти

средства искусства для выражения сути творчества. Именно иенскими романтиками были созданы самые яркие образцы романа о художнике. В немецком языке даже существует специальное название для данного типа романа – «Künstlerroman». Поэтому именно в романтизме этот тип романа достигает своего расцвета. Эстетика, характерная для романтического искусства, возникла в результате реакции протеста на строгие правила классицизма. Романтизм приходит на смену эпохи Просвещения, рамки которой подавляли личность творца, ограничивали его творческий потенциал.

Впоследствии идеи немецких романтиков о сути творческого процесса и личности самого художника были подхвачены в других мировых литературах и в частности в Англии, где существенная роль в утверждении своеобразного культа художника-творца также приходится на эпоху романтизма (поэзия Байрона, философско-литературные концепции Кольриджа) [16, с. 3]. Английские романтики, именуя поэта пророком и гением, освободили его поэтическое воображение. Основываясь на эстетике немецких романтиков, они считали, что именно искусство, имеет одну из главных ролей в познании, преобразении действительности. Романтики противопоставили Идеал – обыденной реальности, вознесли художника (творца) над ней. Они провозгласили искусство основным способом познания высших истин, и только поэт может постичь их.

В целом же образ художника на разных историко-культурных этапах был разным, так же как разной была цель и задачи его изображения. Необходимость активного введения такого типа персонажа в литературные произведения конца XIX – начала XX века продиктована духом времени, пронизанного стремлением литераторов найти в сфере искусства положительного героя, который бы не только был независим от прагматической действительности, но и способен ее изменить.

Пограничная эпоха, которая формируется в период существенных идейно-эстетических сдвигов, предложила новый подход в трактовке

личности: «Для этого времени характерен, прежде всего, перенос акцента на внутренний мир персонажа, его мысли, эмоции, переживания, сомнения; при этом изображение внешности отходит на задний план; характер героя раскрывается через его внутренний мир благодаря осознанию и ощущению жизни» [34, с. 59]. Это собирательный образ человека, который осознает собственное существование и ценность собственной личности, отдельной от других и всего мира, осознает внутреннюю автономность и независимость. Особую актуальность в эту пору приобретает проблема отношения художника и общества. Вечный конфликт с социумом делает изображение такого типа героя глубоко трагическим.

Драматические образы талантливых художников в произведениях служат провозглашению идей гуманизма, поскольку главные герои, как правило, отказываются от материальных благ общества ради бескорыстного служения искусству. Н.С. Бочкарева выделяет особую разновидность романа о художнике – роман «о художнике наоборот», главный герой которого характеризуется эстетическим отношением к жизни, но он не может реализоваться в профессиональной деятельности. Героем, как правило, является любитель искусства, творящий саму жизнь по законам красоты. В таком произведении также присутствуют и настоящие художники, но они оказываются вторичными, «двойниками» главного героя-любителя, а созданные ими художественные шедевры становятся ключевыми образами романа, определяя главный сюжет и хронотоп культуры.

Выделяя жанрообразующие признаки романа о художнике, Г.С. Зуева, чья диссертация посвящена живописному экфрасису в произведениях современной литературы, считает: главным из них следует считать «тему живописного искусства и факт наличия героя-художника» [12, с. 22]. Главный герой в таком произведении, пишет автор диссертации, должен обладать следующими характеристиками: личность эстетически восприимчивая; пребывающая в поисках собственной индивидуальности и гармонии с миром; уникальность личности героя, заключающаяся в том, что

это предназначение дано художнику Творцом (Богом); принятие решения: «художник может отказаться от своего призвания (дара), не выдержать испытания искусством, а затем вернуться к нему». [12, с. 21].

Иные жанрообразующие признаки романа о художнике называет А. Д. Маглий, автор диссертации об особенностях прозы прошлого столетия. Наиболее характерными считаются: оригинальная структура; особый тип сюжета (история романа – процесс его создания и восприятия); творческий хронотоп; особый тип героя (романист); принципиальная незавершенность (неоконченный роман) [24, с. 57].

В этой же работе назван главный фактор появления романа о художнике независимо от страны: это «эпохи, ознаменованные сменой жанровых и стилевых художественных практик» [24, с. 57]. Говоря иначе, толчком служит некий кризис.

В основе сюжета романа о художнике лежит мотив творения как созидания мира. Герой уподобляется Богу, так как стремится создать свое собственное пространство на определенном культурно-историческом отрезке времени. Выполняя данную функцию, он может либо подражать, либо противоречить Создателю: «В любом случае неизбежен онтологический конфликт искусства и жизни как внутренний конфликт художника и человека или внешний конфликт художника и действительности» [5, с. 48]. При этом, художник, сам являясь человеком, рождённым и живущим в определённой исторической, культурной общественной среде стремится отразить в творчестве своё внутреннее отношение к внешнему миру, его понимание этого мира, старается улучшить окружающую его действительность, преобразовывая её под своё личное восприятие.

Принципиальная неразрешимость конфликта искусства и жизни выражается в незавершенности и открытости романа или в смерти героя. С неразрешимостью конфликта связано и понимание свободы художника. На земле он ограничен в действиях, свободным же является только небо. В том случае, если художник устремляется вверх, к небу, то он служит Богу; если

художник пытается занять место Бога, то в таком случае стремится к власти свободного художника.

В какой бы историко-культурный отрезок времени ни был создан роман о художнике, автор произведения осмысляет эпоху через описание рефлексии главного героя, творчество которого становится возможным в период культурного подъема страны, сопровождающийся расцветом искусств в целом или какого-то определенного вида искусства, в частности.

Н. С. Бочкарева, характеризуя английскую литературу, обнаруживает истоки романа о художнике в готическом романе, относя к их числу произведения Г. Уолпол «Замок Отранто» и Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец». Исследовательница считает, что на развитие романа о художнике оказало влияние творчество У. Шекспира, просветительские и сентиментальные романы Г. Филдинга и Т. Стерна [5, с. 162].

Героем английского романа о художнике (в отличие от Германии, где центром повествования становится музыкант) обычно становится ученый. Но он несет не столько созидательное, сколько разрушительное начало. По этому поводу в диссертации А. Д. Маглий, посвятившей свое исследование современному роману о художнике, сказано: английские писатели «первыми обратили внимание на разрушительную сторону самого творения. И первым героем-творцом у них оказывается не художник, а ученый» [24, с. 44].

В диссертации С. И. Нисевич, посвященной образу художника в английской литературе конца XIX – началу XX века, акцентируется внимание на том, что в романе о художнике обязательным компонентом произведений является образ картины, реально существующей или порожденной авторским вымыслом [35]. Описанные в тексте живописные полотна, их названия и тематика как свидетельство взаимосвязи литературы и визуального искусства становятся важным источником информации о мировоззренческих ориентирах писателя, его предпочтениях, намерениях. Они помогают понять натуру одаренной личности. Как результат творчества художника, картина выступает преимущественно ключевым символом,

аллегорией, философским обобщением или метафорой, соотносимой со всей структурой произведения как его важнейшей частью, играя в книге очень значимую, иногда решающую идейно-образную роль.

Гармонично дополняя образ художника, она способствует созданию необходимой атмосферы, обусловленной общей концепцией литературного произведения. Творение художника, как подчеркивает Н. С. Бочкарева, могут цитироваться и называться, подробно описываться как самостоятельно существующие, или растворяться в тексте романа. В любом случае, считает исследователь, именно они определяют его художественную целостность [5, с. 19].

Таким образом, исследования последних лет существенно углубили наши представления об истории и специфике романа о художнике. Эта разновидность романа формируется в немецкой литературе конца XVIII – начала XIX века. Но его появление было подготовлено всем ходом развития литературы, начиная со средневековой. Актуализация романа о художнике в ту или иную эпоху обусловлена кризисным состоянием общества. Сущностной чертой романа о художнике является разрешение противоречия о взаимоотношении человека-творца (неординарной личности) и общества.

1.2 Гений и искусство в немецкой философии на рубеже XIX – XX веков

Рубеж XIX – XX веков подарил миру множество гениев. Это было время существенных перемен и революций. В таких условиях прежние опоры исчезают, а старые принципы рушатся, что неизбежно ведет к появлению новых направлений в философии, искусстве и литературе. В конце XIX начале XX века на людей оказали сильное влияние идеи Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше.

А. Шопенгауэр – немецкий мыслитель, он является представителем философии пессимизма. В своем труде «Мир как воля и представление» Шопенгауэр, рассуждая о природе гения, утверждает, что сущность

гениальности заключается в развитии созерцательного познания [39, с. 180]. Это позволяет гению видеть то, что для обычных людей недоступно и необъяснимо, предметом познания гения являются только те проблемы, которые отражают суть вещей. Философ отмечает, что созерцание – это процесс интеллектуальный. Здесь имеется в виду не созерцание при помощи абстрактных понятий, которые только обедняют содержание мысли. Это созерцание в форме образов. Гений отличается от простых людей тем, что мыслит образами, тогда как все остальные – понятиями [39, с. 180]. Шопенгауэр видел истину в том, что мир – это воля, а именно воля к жизни. Интеллект служит воле, и только в искусстве познание освобождается от воли, развивая свободную деятельность, благодаря чему гении создают свои шедевры. Познание дает четкое представление о мире только в том случае, когда полностью отрешается от воли, поэтому процесс творчества не должен зависть от воли. Как отмечает С. Г. Сычева в своей работе, посвященной эстетическим идеям Шопенгауэра, «воля – это область осознания нашего Я, тогда как представление – сфера сознания внешних, объективных вещей» [39, с. 181]. Творческий процесс успешен только в том случае, когда творец забывает о собственном «Я». Гениальные люди меньше всего заботятся о личной выгоде, все их усилия направлены на общезначимые ценности, которые формируют духовную культуру человека.

Одним из ярких последователей А. Шопенгауэра был Ф. Ницше, чьи идеи широко использовались не только в философии, но и в политике, искусстве и литературе. Его идеи повлияли на творчество многих писателей той эпохи. В своем труде «Сумерки идолов», Ницше приводит свои рассуждения о природе гения, считая, что гений превосходит эпоху, воплощая в себе опыт не только одной эпохи, но и всех последующих, по его мнению, гений всегда вмещает в себе больше, чем может реализовать. Говоря о толпе и гении, философ отмечает, что конфликт между творцом и обществом возникает из-за того, что толпа придерживается традиционных норм в целях самосохранения, а это чуждо художнику. Ницше отвергает

истину, считая, что для творческой личности важна абсолютная свобода, для нее ничто не истинно, все позволено.

Гений способен создать свою собственную реальность, которая не проявляется как удвоение уже существующего мира, здесь творец реализует то, что не может быть воплощено в действительности. Немецкий мыслитель замечает, что художественные миры имеют много общего с мирами снов. Сны по Ницше являются аналогом аполлоновского начала в искусстве. Это сближает его с позицией психоанализа З. Фрейда.

Следует отметить, что большое влияние на Ницше оказала работа А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», вслед за ним Ницше воспринимает жизнь как слепую иррациональность, считая, что противостоять этому можно только посредством искусства. В связи с этим, философ обращается к греческой цивилизации, противопоставляя ее современному ему немецкому обществу. Греки преобразовывали человеческий мир с помощью искусства, понимая, насколько жизнь опасна, трудна и необъяснима. В древнегреческом искусстве Ницше видит вечную борьбу двух начал: дионисийского и аполлоновского. Одной из главных характеристик как Диониса, так и Аполлона является способность вдохновлять людей, создавая различные образы. Именно поэтому философ обозначил два противоположных начала действительности и творчества, как «аполлоновское» и «дионисийское». Человек в этой концепции Ницше является лишь «подражателем» и проводником тех сил, что есть в природе. «Аполлоновское» представление мира подобно образам, что возникают во снах, иллюзиях, а «дионисийский» образ мира порождается демоническими силами, он подобен образам, которые вызывают состояние опьянения, а потому это мир иррациональных понятий и смыслов.

Таким образом, данные идеи немецких мыслителей нашли отражение в творчестве писателей XIX – XX веков, а также повлияли на развитие традиции романа о художнике в английской литературе.

1.3 Развитие традиции романа о художнике в английской литературе XIX – XX веков

Хотя тема «искусство и художник» привлекала внимание философов и писателей в разные историко-культурные эпохи, но именно в конце XIX – начале XX века она стала наиболее интересна, объединив все литературные направления, движения и школы. Образ художника, творца эстетических ценностей, тема творчества, трагедия поэта, актера, неординарного человека, а вместе с тем деградация личности и ее гибель под действием обстоятельств получают роль важных тем романной прозы, новеллистики, драматургии рубежа столетий.

В отличие от немецкой литературы, тема искусства и художника не получила значительной разработки в английской литературе XIX века. Только после выхода пятитомного труда Джона Рескина «Современные художники» (1843-1860) в английском обществе возрастает интерес к теме художника и его творчества. Его идеи повлияли на творчество писателей Джона Голсуорси и Оскара Уайльда. Правда, последний, подчеркивает И. Б. Каргузова «унаследовав исповедуемый Рескиным культ красоты, отверг выдвинутое им требование высоконравственного христианского искусства и, вслед за Ултером Пейтером, провозгласил идею свободы искусства от каких бы то ни было общественных и нравственных обязательств» [16, с. 6]. Одним из самых ярких примеров данной позиции в английской литературе XIX века является роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

В английской литературе идейным центром романа о художнике становится конфликт человека-творца с мещанской средой, в прямой, открытой форме. Герои-художники этих романов отказываются идти на компромисс с меркантильным миром, изменять искусство, результатом чего является их непримиримая вражда или полный разрыв обществом.

Художники-нонконформисты своим поведением и своим искусством бросают вызов упорядоченному прагматичному миру мещан, отвергают его

идеалы и ценности, социальные, этические и моральные нормы. Общество, в свою очередь, платит им той же монетой – не признает их творений и относится с пренебрежением, тем самым обрекая на различные испытания, нередко на бедность, полное забвение, смерть.

В английском романе о художнике сюжет разворачивается в эпическом времени, в хронологической последовательности, повествование чаще всего ведется от третьего лица. Характеры героев четко очерчены и отличаются полной определенностью. В целом тема художника и антагонистического общества интерпретируется в романах реалистично, но в них ощутима и романтическая традиция.

В развитии английского романа о художнике одно из ведущих мест принадлежит О. Уайльду. Ирландский писатель и поэт, драматург, получивший известность в эпоху позднего Викторианства, он считается символом и вождем эстетизма порубежной эпохи. О. Уайльд всю жизнь посвятил созданию красоты, видя в ней единственное призвание художника, согласно принципу: искусство следует любить больше всего на свете [23, с. 12]. Собственные взгляды писатель воплотил в романе «Портрет Дориана Грея», который стал программным произведением эстетизма и вызвал широкий резонанс среди интеллектуально-духовных кругов [19, с. 1153].

Парадоксально, что, пропагандируя независимость искусства и исключая его из сферы морали, ставя фактически эстетическое выше этического, О. Уайльд в «Портрете Дориана Грея» утверждает обратное. Своим произведением, через образ живописца, он доказывает, что прекрасное неотделимо от моральных принципов, поэтому их игнорирование или нарушение приводит к разрушению сущности человека, какой бы совершенной она ни казалась.

Тема любви в романе О. Уайльда занимает одно из центральных мест. Главный герой – Дориан Грей – любит только себя и окружающую его красоту. Все, что лишено идеала, его не интересует. Так произошло и с молодой актрисой Сибилой Вейн. Дориан влюбляется не в саму девушку, а в

воссозданные ею образы романтических героинь. Когда Сибила полюбила героя, жить чувствами театральных образов она больше не могла. Познав, что есть настоящая страсть, она не могла играть ее на сцене. Став реальной, совсем обычной влюбленной девушкой, актриса уже нелюбима Дорианом. С этим она не может смириться и заканчивает жизнь самоубийством.

Поскольку для О. Уайльда искусство было выше жизни, то заметно, что мир вещей в романе «Портрет Дориана Грея» превалирует над миром естественным. Разделяя платоновские идеи влияния прекрасного, писатель верил, что красота материального окружения формирует у человека тонкий вкус и исключительную душевную восприимчивость, которые служат залогом ее духовного роста. Сам О. Уайльд с детства стремился к изысканному стилю во всем. Его поклонение красоте проявлялось в умении одеваться, окружать себя роскошными, изысканными вещами и красивыми людьми.

В развитие романа о художнике внес весомый вклад английский прозаик и драматург Дж. Голсуорси. Самым известным его романом является «Сага о Форсайтах» (1906): например, в первой части, названной «Собственник», говорится об итальянском архитекторе Босини, вступившим в конфликт с суровой действительностью в лице буржуазного общества и погибшим. Широко известны и теоретические работы Дж. Голсуорси: «Аллегория о писателе», «Туманные мысли об искусстве», «Искусство и война». В них отражены эстетические взгляды английского прозаика. Для Дж. Голсуорси искусство неразрывно связано с жизнью, поэтому он всегда принципиально противостоял эстетизму. С точки зрения писателя, любого живописца, музыканта или писателя можно сравнить с паломником. Но это не значит, что путь человека-творца определен. Напротив, возникает множество вопросов: если он идет на поклонение, то какой святыне? [7, с. 451].

Дж. Голсуорси неоднократно подчеркивал, что человек, обладающий талантом, до конца дней своих вынужден нести тяжкий крест. И опять же

задавался множеством вопросов: в какую сторону движется путник, нагруженный ношей – к красоте и истине либо к золотому тельцу. Подобные вопросы подвели английского писателя к центральной проблеме о цели и предназначении искусства.

В развитии романа о художнике внес свой вклад и английский писатель, поэт и новеллист Р. Киплинг. В первом романе «Свет погас» Р. Киплинг обратился к весьма популярной теме литературы рубежа веков – судьбе художественно одаренного человека. Главный герой – талантливый живописец-баталист Дик Хелдар, чья кисть следует традициям восточного искусства.

Обычные люди, благополучные буржуа не понимают творчества живописца, оно им кажется резким, даже оскорбительным, поскольку в нем художник отражает жестокие уроки войны. Преследуемый общественным мнением, Дик мечтает уехать из Англии, он пытается уговорить сбежать с ним и девушку Мэйзи, в которую он безответно влюблен, но Мейзи не нужна преданная любовь Хелдара, девушка использует его талант ради собственной выгоды, желая той же славы, что и у своего «наставника». После отъезда возлюбленной во Францию, герой завершает в Лондоне свою единственную картину и теряет зрение из-за старого ранения в голову. Не нашедший применения в действительности, живописец уезжает в Судан, где погибает.

Так что же такое художник и его искусство в понимании Р. Киплинга, какова роль любви в жизни творческой личности? Как и сам писатель Дик Хелдар не представляет свою жизнь без романтики морских странствий, он так же постоянно ищет себя. Для главного героя романа война – это действительно жизнь, источник его вдохновения. Любовь к Мейзи не дарит ему вдохновения. Самой девушке любовь Дика безразлична: для нее он и его искусство лишь предмет восхищения. Вспыхнувшая любовь художника перерастает в соперничество, когда девушка в погоне за славой решает написать «Меланхолию» и затмить самого Дюрера, а Дик берется за работу над собственной картиной на ту же тему, чтобы превзойти Мейзи. Если

искусство Хелдара искреннее, настоящее, то искусство Мейзи фальшиво. Киплинг смог сохранить одну из основных романтических установок, в соответствии с которой «искусство только тогда значительно, когда оно каким-то образом переходит за грани искусства и становится жизнью». Для Дика Хелдара искусство стало именно жизнью, когда для Мейзи оно было лишь способом прославиться.

Итак, на основании сказанного можно сделать вывод о том, что обращение английских литераторов к личности творческой, личности как объекту художественного переосмысления в конце XIX – начале XX столетия характерно для мастеров разных взглядов и стилей. Образ музыканта, ученого, скульптора, художника, поэта находил в произведениях рубежа веков разное отражение, в зависимости от авторских интенций. Чаще всего он предстал в образе неординарной личности, не вписывавшейся в нормы общественного бытия, выражавшей несогласие с общественным мнением и эстетическими вкусами того времени. Искусство становилось своеобразным убежищем нестандартно мыслящего человека, формой спасения от неприглядной действительности. Под таким углом зрения образ художника рассматривается в произведениях О. Уайльда, Дж. Голсуорси, Р. Киплинга, и других.

1.4 Влияние философии XIX века на формирование философских и эстетических взглядов С. Мозма

Личность формируется в определенных культурно-исторических условиях. Особенности той или иной эпохи накладывают отпечаток на уклад жизни общества, его традиции, систему социального взаимодействия, нравственные установки, ценности. Как отмечает исследователь Д. Н. Мельников, само культурно-историческое время является тем онтологическим пространством, «в котором только и возможна манифестация всего человеческого» [25, с. 389]. Будучи сложно

организованной структурой, культурно-историческое время обладает особым темпоральным «ландшафтом», отражающим уникальную атмосферу той или иной эпохи, ее специфический ситуационно-событийный рисунок» [25, с. 389].

Можно с полным основанием утверждать, что эпоха, в которую жил один из крупнейших британских прозаиков конца XIX – второй половины XX века С. Моэм, повлияла на произведения писателя. Родился С. Моэм во Франции, в семье юриста, отец служил в британском посольстве, и рождение ребенка на территории посольства, по мнению супругов Моэм, должно было освободить Сомерсета от призыва во французскую армию, так как во Франции готовился законопроект о призыве граждан на фронт, если наступит война. В десятилетнем возрасте С. Моэм переезжает жить в Англию в город Уитстебл графства Кент из-за потери родителей. Но данные обстоятельства не помешали писателю поступить в Королевскую школу в Кентербери, по ее окончании – в Гейдельбергский университет Германии, где он изучал философию и литературу, затем в медицинскую школу Лондона, находящуюся при больнице Святого Фомы.

На формирование мировоззрения писателя оказали большое влияние не только годы жизни во Франции, которая привила ему любовь к свободе и самовыражению, но и учеба в Германии. Ведь именно в Гейдельбергском университете Моэм познакомился с идеями величайших мыслителей эпохи – А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Так, например, немецкий философ А. Шопенгауэр, говоря о творческом процессе, высказывает мнение, что художник в своем творчестве не отражает видимый нами окружающий мир, а проникает гораздо глубже, в самую сущность мира. Философ считал, что гений творит непреднамеренно, но инстинктивно, так освобождаясь от воли, он ясно отображает мир в своем творчестве. Воля по А. Шопенгауэру связана со страданием, а представление – с удовольствием, поэтому творческий процесс приятен, так как приносит эстетическое наслаждение. Творческий процесс он сравнивал с

самоосвобождением человека от всего, что связывает его с физической стороной мира. Обретение творческой свободы, убежден мыслитель, возможно благодаря созерцанию чистых идей. Таким образом, постижение истинной сущности мира философ видел через преодоление субъект-объектной разобщенности.

Исследователь Е.С. Седова, диссертация которой посвящена роли театра в жизни британского писателя, считает, что мировоззрение С. Моэма сформировалось в эпоху распространения философии Фрейда, Ницше, Бергсона, идеи которых он принял скептически. Писатель вслед за А. Шопенгауэром считал зло неискоренимым, источники которого сокрыты в природе человека. Отсюда «эгоизм, тщеславие, глупость, лицемерие» [37, с. 8]. Невозможность объективно изменить суть человека вызывали у С. Моэма «всеохватывающий пессимизм», что накладывало отпечаток на «восприятие им жизни как бесконечной трагедии – подобный образ мира был отчасти усвоен С. Моэмом из философии А. Шопенгауэра» [37, с. 8]. Но скептицизм Моэма по отношению к человеку непостоянен, писатель преклонялся перед человеком-творцом, который создает Красоту, признавая, что его искусство выше его слабостей и пороков.

Характеризуя эстетические взгляды писателя, исследователь Е.С. Седова выражает мнение, согласно которому необходимо вести речь о трех главных ценностях – красоте, добре, истине. Это «идеалы, необходимые людям даже при бессмысленной жизни. Наполняясь конкретным содержанием, эти важные для С. Моэма ценности войдут в его произведения» [37, с. 8].

На формирование мировоззрения С. Моэма также оказали влияние идеи филолога, композитора, поэта, философа Ф. Ницше. Он рассматривал искусство как спасение от метафизического пессимизма, отводил ему ведущую роль (по отношению к морали) в метафизической деятельности человека, подчеркивая, в частности, что существование мира оправдано

только как эстетический феномен. Для немецкого философа творчество было способом самоутверждения, одно из проявлений воли к власти.

С. Моэма нельзя назвать горячим сторонником учения Ф. Ницше, тем не менее, английский прозаик был хорошо знаком с произведениями выдающегося философа, о чем, к примеру, свидетельствует упоминание в его пьесе «Исследователь», созданной в 1907 году.

И если концепция немецких философов А. Шопенгауэра и Ф. Ницше окрашена в мрачные тона, то жизнеутверждающие идеи прослеживаются у голландского мыслителя Б. Спинозы. На мироощущение С. Моэма они также оказали определенное влияние. Философ придерживался атеистических взглядов, выражал откровенный скепсис в отношении божественного всеислия и совершенства, критиковал различные религии, уделял пристальное внимание к земной жизни и выражал пренебрежение к смерти.

Знакомство с идеями Б. Спинозы «укрепило антирелигиозные настроения С. Моэма, вселило в него веру в разум, способный освободить человека от иррационализма его страстей» [37, с. 8]. Влияние голландского философа прослеживается и на уровне «Записных книжек» и эссе «Подводя итоги», где британский писатель обозначает отношение к смерти: он отрицает «идеи смирения и одухотворяющего страдания, считая, что все это не облагораживает, а портит человека; в своих взглядах относительно религии и страдания С. Моэм был последователен на протяжении всей своей жизни [37, с. 8].

С. Моэм также был знаком с идеями французского философа А. Бергсона, по мнению которого тайна творчества сокрыта именно в области чувственного. Ее раскрытие способствует пониманию глубин человеческого бытия в целом. Французский мыслитель интерпретировал творчество как попытку выразить невыраженное в индивидуальной сущности человека, а источником творчества считал интуицию, энергию духа, жизненный импульс.

На литературу конца XIX – начала XX оказали влияния открытия, сделанные классиком психоанализа З. Фрейд, внесшего значительный вклад в решение проблемы творчества. Австрийский психолог усматривал источник творчества в неистовых инстинктивных действиях личности. Он впервые научно обосновал феномен бессознательного. По мнению ученого, энергия первичных влечений, которая не может быть прямо реализована через «цензуру» сознания, способна сублимироваться, направляться в измененном виде на высшие духовные цели.

В понимании З. Фрейда, искусство является своеобразным терапевтическим средством, необходимым для освобождения художественно одаренных натур от неврозов и психозов, а также психологическим механизмом компенсации вытесненного принципа удовольствия. С точки зрения австрийского психолога, высокая способность к сублимации свидетельствовала об элитарности человека, что «автоматически подразумевает и степень ее талантливости» [11, с. 53]. Ученый считал, что творческий процесс может стать высшим способом приобретения субъектом целостности и противопоставлял его низшему, основу которого составляет удовлетворение инстинкта.

Несмотря на некоторые различия во взглядах А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, всех объединяло отрицание интеллектуального познания действительности и абсолютизация иррационального, интуитивного, бессознательного в процессе переосмысления жизненных явлений. Мировоззрение С. Моэма формировалось именно в период увлечения разными теориями: для него философия стала средством самопознания.

Итак, на мировоззрение С. Моэма оказали влияние судьбоносные моменты жизни (жизнь во Франции, смерть родителей, воспитание в чужой семье); философские взгляды формировались под влиянием идей Б. Спинозы, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда. Благодаря философской основе заложены эстетические взгляды прозаика, суть которых сводится к

следующему: идеалом жизни является красота, добро, истина. Пытаясь определить особенность взглядов Моэма на жизнь, человека, искусство, можно сказать, что они противоречивы. У писателя был особый взгляд и на творческую личность, а также на обстоятельства, которые ее формируют.

ГЛАВА 2. РОЛЬ ЛЮБВИ В СУДЬБЕ ТВОРЦА

2.1 Любовь в судьбе одержимого гения: ницшеанские мотивы в образе главного героя романа «Луна и Грош»

Знакомство с историей развития романа о художнике, с эстетикой С. Моэма позволяет перейти к следующему этапу работы. Он посвящен анализу отражения эстетических идей писателя в сюжетно-образной системе трилогии о творцах искусства. Первым произведением, которое станет объектом нашего внимания, является роман «Луна и грош», где прослеживается конфликт между творчеством и любовью. Обыденное сознание интерпретирует творческое воодушевление и чувство окрыленности любовью как состояния одного порядка, основанные на глубоких переживаниях, сильных эмоциях и выраженной потребности в преобразении мира.

Однако в произведении английского классика любовь и творчество не могут сосуществовать гармонично, поскольку первое служит лишь средством выражения переосмысленной действительности, запечатленной в искусстве. Любовь сковывает творца и не оставляет ему пространства для безграничного полета, какой становится возможным, когда он отказывается от человеческих отношений. Конфликт между творчеством и любовью объясняется особенностями мировосприятия главного героя – Чарльза Стрикленда. В этом образе воплощен тип гения, жизнь и мышление которого противоречат общепринятому, вследствие чего среди обывателей он чувствует себя лишним.

Покинув семью, друзей, разрушив карьеру, биржевой маклер стал подвижником ради искусства. Творчество Стрикленда настолько нестандартно, что поражает и даже приковывает к себе. Это не реалистические сюжеты, какие сплошь и рядом встречались на картинах его

современников, а нечто удивительное, непонятное, местами отталкивающее. Новаторство художника даже шокирует: «Вам может не нравиться его искусство», при этом «равнодушным вы к нему не останетесь» [31, с. 29].

Зрители, разглядывавшие полотно, прежде всего, видели его недостатки. И только истинный мастер, конгениальный Стрикленду понимал, что так называемые недочеты являются «необходимым дополнением его достоинств» [31, с. 29]. Оригинальность видения мира, запечатленная в сюжете, свидетельствовала о том, что человек имеет дело с чем-то доселе невиданным, потому что это творение гения.

Ради творчества Стрикленд, отказавшись от связей с внешним миром, обрекает себя на сознательное одиночество, которое становится формой бытия в мире художника-новатора. И это его собственный выбор, обусловленный потребностью познать истину через красоту, открывшейся «личности художника – своеобразной, сложной, мученической», потому что актер, художник, поэт или музыкант своим искусством, удовлетворяет эстетическое чувство; но это варварское удовлетворение, оно сродни половому инстинкту, ибо он отдает вам еще и самого себя [31, с. 30]. В такой установке можно увидеть следствие фатализма, в котором А. Шопенгауэр видел наиболее правильное отношение к жизни. Он (фатализм) связан с пониманием того, что человеческая жизнь по своей сути и является страданием. Рамки, в которые главный герой поставил сам себя ради служения искусству, одновременно вызывают и это самое страдание. Философ считал, что мир не основан на принципах разума, для него мир – это воля. Воля неразумна, она ведет человека по жизни в неведомом направлении, заставляет следовать его своим желаниям, импульсам. Люди, сами того не замечая, становятся заложниками воли. Чарльз Стрикленд слишком долго подавлял в себе желание творить, сознательно пытаясь противостоять воле, подавить ее, жить обычной жизнью, но все же сдался, посвящая себя служению искусству.

Испытывая мучения, он заставляет испытывать боль всех, кто, так или иначе, попадал в его «орбиту». Правда, окружающие даже не догадывались о том, какую чашу пришлось испить гению; они искренне считали Стрикленда эгоистом, поскольку он оставил свою семью, хотя с Эми они были женаты семнадцать лет. Полковник Мак-Эндрю назвал свояка «этот мерзавец», который удрал с неизвестной особой женского пола.

На первый взгляд, обывательские упреки если не заслужены, то вполне понятны. Однако людям, искренне недовольным решением Чарльза, в соответствие с которым он оставил семью и покончил с ненавистным делом на бирже, не дано понять: его эгоизм слишком специфичен, ибо порожден духовной жаждой гения.

Ничего из перечисленного нельзя получить, будучи членом социума, поскольку ответственность – за жену и детей, за положение семьи в английском обществе, за результат дела, которым ежедневно занимаешься – не дает возможности реализовать то, к чему страстно стремилась душа главного героя. И какой бы путь он ни выбрал, бескомпромиссное следование художественному служению или метание между призванием и долгом, все равно был обречен на страдание.

Если интерпретировать страдание, придерживаясь философии Ф. Ницше, то выходит, что преодоление такого состояния, а затем постижение полноты жизни, возможно при условии сочетания в процессе творческого переосмысления дионисийского и аполлоновского начал. Если первое ассоциируется с тайной глубиной бытия, неупорядоченным хаосом, страстью, инстинктом, то второе – с рационально-формирующим началом, которое сдерживает дикие порывы дионисийского мироощущения. Поскольку Стрикленд совершил неожиданный поступок, то можно высказать предположение о том, что состояние главного героя обуславливало дионисийское начало. На это указывает и сама миссис Стрикленд: «Объяснение тут может быть только одно – он не в себе» [31, с. 55]. Говоря иначе, главный герой совершил нерациональный поступок, отдавшись воле

импульса. Мораль и религия, которые представляют аполлоновское начало, по идее должны были обеспечить гармонию.

Но, как следует из содержания романа, такого синтеза нет, потому что художник сам себе не принадлежит: «Он ничего не объясняет, ни о чем не сожалеет» [31, с. 55]. И это относится не только к морально-этической стороне жизни, но и к творческому процессу: занятие настолько поглотило Стрикленда, что правомерно говорить об одержимости искусством, полное и всеобъемлющее подчинение разума которому стало определяющей чертой характера главного героя, чему находим многократные подтверждения.

Уже с первой встречи с ним стало очевидно, что художника «отличала прямота фанатика и свирепость апостола» [31, с. 69]; «Он одержим страстью, которая помыкает им» [31, с. 76]. Живя в Париже и занимаясь искусством, Стрикленд всецело отдавался любимому занятию. Рассказчик говорит об этом так: «еще яснее почувствовал, что передо мной одержимый» [31, с. 90]. Едва оправившись от болезни, художник снова сосредоточился на искусстве, словно одержимый им.

Исходя из описания его жизни, становится понятным, что Стрикленд не нуждался ни в чем, включая семью: «он не шел ни на один из тех компромиссов с обществом, на которые мы все так охотно идем» [31, с. 155]. Жизнь с миссис Стрикленд стала для него чем-то вроде заезженной колеи, и он отправился на поиски ярких эмоций.

Художник, наконец-то обретший свободу для главного дела своей жизни, ведет себя уверенно и даже высокомерно, чем сознательно раздражает окружающих. В духе нищезанятия художник-новатор мало заботился вопросами согласования личной морали с общественным долгом. Он пренебрежительно относился к людям, вызвавшимся бескорыстно помогать гению. Одним из них был весьма посредственный художник Дирк Струве.

Стрикленд не только не испытывал чувство благодарности к собрату по творческому цеху, неоднократно занимавшему деньги, а также сделавшему

из своего дома лазарет для выхаживания друга, находившегося при смерти, но и совершил поступок, противоречивший нормам морали. Уведя жену коллеги, художник-новатор не испытывал ни капли раскаяния. Более того, ему и в голову не могла прийти мысль о том, что именно он стал причиной самоубийства женщины.

Сама Бланш сначала боялась Стрикленда. Она чувствовала, что он причинит ей страшное зло и не хотела видеть его в своем доме, но вскоре сдалась, ухаживая за больным и влюбляясь в него, а когда художник выздоравливает, и Дирк просит его уйти, женщина заявляет, что она уйдет с ним. Струве уходит сам, после пытаясь вернуть жену, оказывая ей знаки внимания, которые она игнорирует. А когда Бланш пытается привязать Чарльза к себе, мужчина просто уходит, не желая снова быть связанным отношениями. Ему нравилось писать ее портреты, он желал ее, но не больше того: «У нее было дивное тело, а мне хотелось писать обнаженную натуру. После того как я закончил портрет, она уже меня не интересовала» [31, с. 188]. Стрикленд предупреждал ее о том, что рано или поздно она надоест ему, но влюбленная в него женщина согласилась на это, поэтому когда художник бросает ее, она выпивает кислоту не в силах смириться с тем, что не нужна.

Позже, после смерти Бланш, он скажет, что не нуждается в любви, если только в физической: «Любовь - это слабость. Но я мужчина и, случается, хочу женщину. Удовлетворив свою страсть, я уже думаю о другом. Я не могу побороть свое желание, но я его ненавижу: оно держит в оковах мой дух» [31, с. 189]. Для художника любовь и творчество несовместимы, это чувство лишает его свободы, мешает творить. Стрикленд называет Любовь болезнью, считая, что женщины ничего не умеют в жизни, кроме как любить: «Любовь - это малость. Я знаю вождение. Оно естественно и здорово, а любовь - это болезнь. Женщины существуют для моего удовольствия, но я не терплю их дурацких претензий быть помощниками, друзьями, товарищами» [31, с. 189]. Если Бланш желала быть рядом со Стриклендом, то сам Чарльз хотел лишь

одного: «Я мечтаю о времени, когда у меня не будет никаких желаний и я смогу целиком отдаться работе» [31, с. 189].

Когда Дирк, простив соперника, пригласил Стрикленда ехать вместе в Голландию после смерти Бланш, то в ответ получил лишь насмешливый отказ. И этот ответ не был ни бахвальством, ни бравадой, ибо художник расценил приглашение Струве, как глупую сентиментальность. Гения, какого читатель видит в романе, не заботило, что думали по поводу его полотен окружающие.

Художник-новатор игнорирует не только общественное мнение, но и славу, на которую соблазняется немало творческих людей. На вопрос о том, не мечтает ли он о славе, Стрикленд воскликнул: «Ребячество!» [31, с. 91]. Посвятив свою жизнь искусству, он стал настоящим подвижником – пренебрегая комфортом: «Он жил в убогой комнатке» [31, с. 89]; чистотой: «он даже не замечал, до какой степени грязны его обои» [31, с. 89]; пищей: «а когда ее не находилось, голодал» [31, с. 90], биологическими потребностями: «он оставался равнодушен ко всему, что возбуждает чувственность» [31, с. 90]. Словом, «он всецело жил жизнью духа» [31, с. 90].

Не успокоила мятущуюся натуру художника и молодая Ата, туземка, на которой Стрикленд женился, переехав на Таити. Преданная мужу, она не сводила с него глаз, тот же был рад иному: «Ата не пристает ко мне. Она готовит мне пищу и смотрит за своими детьми» [31, с. 185]. Таким образом, ни одна из женщин не могла стать для него путеводной звездой.

Эта поведенческая модель главного героя наводит на аналогию с ницшеанской концепцией сверхчеловека. Эпитеты «избранный», «гениальный», «большой», «недосягаемый» в сочетании с «высокомерный», «жестокий», «безжалостный», которыми наделяют художника-новатора все, кто его знали, либо видели его картины, становятся лейтмотивными характеристиками образа Стрикленда.

Но было бы совершенно несправедливым считать, будто у Стрикленда нет души – того неосязаемого, но реального качества, которое и придает всем

поступкам человеческий характер. Безусловно, у главного героя, душа есть, только она оживает, если соприкасается с миром прекрасного. Впервые «взглянуть» на шедевр гения читатель может в эпизоде с портретом Бланш. Подавленный смертью любимой женщины, Дирк возвращается домой и находит в студии полотно, созданное Стриклендом. Разглядывая изображение, Струве испытывал противоречивые чувства.

С одной стороны, на картине была изображена его жена Бланш, чье тело «написано с такой проникновенной чувствительностью» [31, с. 137], а с другой, перед глазами предстало гениальное творение: «Стриклендова картина была пронизана духовностью» [31, с. 138]. Дирк осознал: что перед ним истинное произведение искусства, созданное неординарным видением гения, его умением совместить текучесть и вечность в художественном образе.

Кистью творца водила какая-то непонятная сила: «В старину сказали бы, что в Чарльза Стрикленда вселился дьявол» [31, с. 76]. Он был одержим искусством. Как только он чувствовал некий импульс, ему надо было сию же минуту творить, другого выхода он не видел. Вся полнота эмоций накрывала художника только в процессе творчества. Когда же он завершал работу, то ощущал потребность в чем-то невыразимом.

На протяжении романа читатель видит, как Стрикленд тоскует по недостигаемому – царству Искусства и Красоты. Символическим воплощением безумной силы искусства в произведении выступает образ картины. Разрастаясь до размеров целого дома, она превращается в идола, требуя жертвы. В финале произведения уничтожается огнем то, что нарисовано на стене. В этом прочитывается своеобразное предостережение от творческого безумия. Так, доктор Кутра, единственный из всех островитян, кто увидел шедевр, выполненный на стене незрячим гением, был поражен: картина создана человеком, который «проник в скрытые глубины природы и там открыл тайны – прекрасные и пугающие» [31, с. 197].

Написанное Стриклендом походило на «нечто первобытное и ужасное. Более того – нечеловеческое» [31, с. 197]. Становится очевидным, что отчаянно-болезненная приверженность главного героя искусству остается до конца жизни. Именно верность искусству ассоциируется с настоящей любовью – бесплотной соперницей, перед которой бессильны и Ата, и Бланш, и миссис Стрикленд. Если исходить из концепции З. Фрейда, то нереализованный эрос сублимируется в творчестве, что, собственно, мы и видим: художник направил свою страсть в искусство. Но если учитывать концепцию Ф. Ницше, который считал, что художники буквально горят огнем в страстном увлечении творчеством, то становится понятным, почему окружающие выражали гнев и ненависть – чувствами людей двигала ревность.

На справедливость нашей мысли указывают слова мисс Стрикленд, которая призналась, что простила бы мужа, если бы тот увлекся обычной женщиной: «Но это совсем другое. Я его ненавижу» [31, с. 74]. Зная природу человека, жена биржевого маклера понимала: увлечения приходят и уходят, но отношение к действительности, облеченное в идею – редко. Ведь соперница – это плоть и кровь, а концепция, мысль бесплотны.

В ходе развития сюжета процесс отстранения от социума становится все интенсивней, одновременно приближая гениального художника к абсолютной свободе, которую не могла ему обеспечить ни одна женщина. Созданная из плоти и крови, каждая из них была слишком земной, привязанной к любимому мужчине. И Бланш, и Ата готовы жертвовать собой, в чем Стрикленд вовсе не нуждался: «Он ничего не требовал от людей, разве чтобы они оставили его в покое» [31, с. 155].

Только на Таити, вдали от обывателей, ему удается полностью раскрыть свой талант. И такая самоизоляция придает конфликту еще большую остроту, вызывая ощущение трагизма, потому что свою любовь он нашел не в реальности, а в некоем воображаемом мире: «Его страсть – создать красоту» [31, с. 187]. Но она не вызывала катарсиса, а следовательно,

и облегчения: «Она не давала ему покоя. Гнала из страны в страну» [31, с. 187].

Красота, какой ее понимал главный герой, не связана с гармонией: «Демон в нем был беспощаден – и Стрикленд был вечным странником» [31, с. 187]. Художник-новатор не мог насытиться, ибо «его терзала божественная ностальгия» [31, с. 187]. Как верующие ищут истину, так и Стрикленд искал ее: «только правду ему заменила красота» [31, с. 187].

«Луна и Грош» – это первый роман из трилогии о творцах искусства. Здесь Моэм только предпринимает попытки постичь личность художника. На примере Чарльза Стрикленда писатель показывает истинного творца, который пренебрегает материальными благами ради искусства и свободы духа, который всецело отдается желанию творить, передавать Красоту, служить ей: «Красота – это то удивительное и недоступное, что художник в тяжких душевных муках творит из хаоса мироздания. И когда она уже создана, не всякому дано ее узнать. Чтобы постичь красоту, надо вжиться в дерзание художника» [31, с. 95]. Стрикленд обретает полную свободу вдали от цивилизации, только на Таити раскрывается его индивидуальность. Его искусство настоящее, оно требует полной самоотдачи, трепетной, долгой внутренней работы, когда любовь становится помехой на пути к достижению его цели. Стрикленд был одержим идеей творения, как только он чувствовал некий импульс, он не мог сдерживать себя, желая сию же минуту выплеснуть свои эмоции на холст. Будучи связанным отношениями с женой, художнику приходилось подавлять в себе эти импульсы, по той же причине, Чарльз оставляет и влюбленную в него Бланш, которая тоже попыталась привязать его к себе. Он был очарован этой женщиной лишь на тот момент, когда писал с нее портрет, как только он закончил картину, она сразу стала ему безразлична. Беспокойный дух художника не смогла усмирить и молодая Ата. Стрикленда устраивало в отношениях с постоянно находившейся с ним рядом девушкой то, что та не пыталась отвлечь его от процесса творения.

Идеальный творец, по мнению писателя, равнодушен к славе, к мнению общества и даже к любви. Если в обычной жизни, окружающей художника действительности любовь является стимулом, источником вдохновения как для простого человека, так и для творческой личности, то внутренний мир главного героя не знает такого чувства.

2.2 Судьба творца в романе «Пирог и Пиво, или скелет в шкафу»

Роман «Пирог и Пиво, или скелет в шкафу» является вторым романом трилогии о творцах искусства. Он увидел свет спустя одиннадцать лет после выхода первого романа «Луна и Грош». Интересно название данного произведения С. Моэма, первая часть которого является идиомой в английском языке. Выражение «sakes and ale» («пирог и пиво») впервые появилось в пьесе У. Шекспира «Двенадцатая ночь», где под этой фразой подразумевается праздная жизнь, полная наслаждений. Моэм позаимствовал эту идиому у Шекспира, правда, вложил в нее немного иной смысл, одна из основных идей анализируемого романа как раз и заключается в его названии – это необходимость принятия людей такими, какие они есть, со всей их противоречивостью, плохим и хорошим («пирогами и пивом»). Вторая часть названия – «skeleton in the cupboard» («скелет в шкафу») тоже является общеупотребительным идиоматическим выражением, которое означает скандальную семейную тайну. Этой самой тайной была первая жена одного из главных героев романа писателя Эдуарда Дрифилда, после смерти которого требовалось написать его биографию. Правда, почти никто из коллег выдающегося автора не хотел упоминать об этом скелете в шкафу.

Сам Моэм редко изображал писательскую среду в своей прозе, в этом контексте роман «Пирог и пиво, или скелет в шкафу» – необычное произведение. Здесь автор описывает сцены из быта литературного Лондона конца XIX – начала XX веков, где три главных персонажа – писатели: Эдуард

Дрифилд, Элрой Кир и сам рассказчик Уилли Эшенден – одна из литературных масок С. Моэма.

Моэм часто обращается к приему литературной маски в своих произведениях, используя разные имена, в том числе и свое собственное (персонаж по имени Сомерсет Моэм в романе «Острие Бритвы», 1944). Уильям Эшенден – одна из первых литературных масок писателя, впервые персонаж под этим именем появляется в романе «Луна и Грош», а уже потом в романе «Пирог и пиво, или скелет в шкафу». Здесь автор раскрывает три стороны Уильяма Эшендена: Эшенден-Моэм, Эшенден-рассказчик (именно от его лица ведется история жизни английского писателя Эдуарда Дрифилда), Эшенден-персонаж. Однако иногда очень непросто отделить Эшендена-рассказчика от Эшендена-Моэма и Эшендена-персонажа. Диалоги с главными героями романа ведет Эшенден-персонаж, когда Эшенден-Моэм рассуждает о природе искусства и о лицемерии представителей литературных кругов. Все три стороны Эшендена взаимодействуют во время повествования, создавая полную картину событий.

Обученный добропорядочной тетей и дядей, приходским священником, Уилли с ранних лет усвоил, что «дурные знакомства портят хорошие манеры» [32, с. 127], что нужно общаться только с людьми своего круга. Родственники приложили немало усилий, чтобы Уилли был хорошо воспитан. Но уроки религиозного воспитания, щедро помноженные на викторианские традиции, очевидно, имели значительную долю абстрактности, в то время как жизнь представлялась молодому человеку в реальном ее свете. Однажды Уилли завел те самые «дурные знакомства». Купив велосипед и осваивая технику езды, он встретился с супружеской парой. То были муж и жена, совершавшие велопрогулки по окрестностям. Молодая женщина не имела достаточного навыка езды, вследствие чего упала на обочину, где сидел Эшенден. Ее спутник оказался Эдуард Дрифилд, известный тем, что пишет книги и статьи. Оценивая плоды

трудов Дриффила, обыватели Блэкстебля выражали полное единодушие – тексты слишком плохи.

Например, дядя Уилли, наслышанный о сочинениях земляка, взял его книгу в библиотеке, но после прочтения пришел в негодование. Священник посчитал, что подобным экземплярам не место на книжной полке, о чем уведомил библиотекаря. Возмущение духовного лица было безмерным. Он испытал облегчение, когда узнал, что читателям больше не выдается сочинение Дриффила. В общем, вердикт дяди относительно книги звучал так: «Если бы она была моя, я бы тут же отправил ее в печь» [32, с. 151].

Помощник священника, хотя и придерживался менее кардинальных взглядов, тоже оценивал труд однозначно: «Сразу видно, что он – не джентльмен» [32, с. 151]. Майор Гринкорт выразил общее мнение, какого придерживалось все население Блэкстебля: «Мы не очень им гордимся» [32, с. 151].

Повзрослевший Уилли Эшенден, сам занимающийся писательским ремеслом, называл язык произведений Дриффила очень плохим, ибо создавалось ощущение, словно автор «писал тупым огрызком карандаша» [32, с. 155]. Он имел в виду смешение стилей: наряду с нейтральной лексикой в текстах встречались просторечия и архаизмы. Что касается героев произведений, то они «разговаривали так, как не говорит ни один живой человек» [32, с. 155]. Столь странная манера объясняется только одним – персонажи выходили из среды простонародья.

Думается, выбор героев обусловлен происхождением самого Дриффила: «Это сын управляющего» [32, с. 155]. Для обывательского общества Блэкстебля, помешанного на разговорах о социальном статусе, уже один такой факт служил «отягчающим обстоятельством».

Недовольство обывателей, дававших оценку книгам Дриффила, имело лишь косвенное отношение к стилю писателя. Гораздо сильнее их возмущал поступок, ведь Эдуард «женился на буфетчице» [32, с. 156], чье поведение не укладывалось в представления чопорных англичан о приличиях. Жителей

Блэкстебля заботило только: согласуются ли действия человека с нормами викторианского времени.

Никому в голову не приходило оценить книги писателя объективно. А ведь у них была и сильная сторона: «это искренность. В его лучших книгах чувствуется биение жизни» [32, с. 156]. Чему бы ни были посвящены произведения Дриффила, в них читатель ощущал присутствие «загадочной личности автора» [32, с. 156]. Он досконально знал о жизни тех, кого описывал в романах: «фермеров и батраков, лавочников и трактирщиков, шкиперов, помощников капитана, коков и матросов» [32, с. 156].

Эдуард Дриффилд - писатель неординарный, создавший свой самобытный художественный мир и верный правде жизни, не боящийся противостоять обществу, погрязшему в лицемерии, ханжестве, чинопочитании. Он не создавал произведения-однодневки, не писал в угоду вкусам респектабельного общества, которое так заботливо умащивал его коллега Элрой Кир, неустанно заботившийся о том, чтобы его имя было на слуху.

Начинал Элрой со знакомств в литературных кругах. Достаточно быстро молодой писатель понял, что собой представляют члены этого творческого сообщества, поэтому каждое парадное чаепитие проходило теперь с участием Кира, Искусство угождать оказалось не таким уже и сложным.

Однажды попав в поле зрения именитых людей, Элрой Кир больше не сходил с этого пьедестала, поскольку одновременно получил ключ к популярности. Льстивый и наигранно-любезный с успешными писателями и известными людьми, он оказался холодным и равнодушным к коллегам и друзьям, которых вдруг постигла неудача. Элрой умел быть настойчивым, когда ему нужно чего-то добиться, и терял интерес к делу, из которого нельзя извлечь никакой выгоды.

Постепенно, уже войдя в высшие литературные круги, он занял одно из ведущих мест в писательском мире. Таким образом, образ Элроя Кира

становится олицетворением тех беспринципных литераторов, целью которых является исключительно заработок на творческой ниве и обретение популярности. Из-под его бойкого пера не вышло шедевра, что закономерно, ведь Рой не был творцом.

В отличие от Элроя Кира, Дрифилд видел истину. Он интуитивно чувствовал, что любое творчество вырастает из жизненного «сора» человеческой судьбы. Его настоящим творением стала «Чаша жизни», в котором описано множество несовершенных моментов жизни, художественное переосмысление которых превратило роман в подлинное произведение словесного искусства. Обратим внимание, что здесь С. Моэм акцентирует внимание на оборотной стороне проблемы: все ли аспекты жизни могут быть в искусстве предметом изображения? Ведь в жизни есть эстетически отталкивающие явления, которые художник не имеет права показывать.

С. Моэм настаивает на втором варианте, наделяя героя свободой творца. Дрифилд реализует эту свободу: ключевым эпизодом «Чаши жизни» он делает гибель своего ребенка, о которой читатель узнает из рассказа Розы. О трагедии, произошедшей в семье супругов, обыватели Блэкстебля, безусловно, не знали. Все, что им было известно, так это то, что супруги «остались должны всем и каждому», не оплатив «за квартиру, за мебель» [32, с. 153].

Отрицательная сторона такого поступка уходит на второй план, учитывая те события, которые навсегда изменили жизнь писателя по причине смерти дочери. В квартире, которую снимали Дрифилды на Воксхолл-Бридж-роуд, не было условий для выхаживания ребенка: «Тед сказал, что в больнице девочке будет лучше» [32, с. 207]. Но врачи оказались бессильны перед болезнью.

Когда родителям сообщили, что их ребенка больше нет, каждый из них потерял почву под ногами. Несчастные супруги вернулись домой: «Тед читал книгу; но ни разу не перевернул страницу, и я видела, как на нее капает

слезы» [32, с. 207]. Роза сидела неподвижно, словно каменная. Под влиянием безмерного горя она не отдавала отчета в том, что делает: «Не могу понять, что на меня тогда нашло. Я почувствовала, что сойду с ума, если буду сидеть в этой комнате» [32, с. 207].

Мысль о смерти была невыносимой, противоречащей жизни, какой ее себе представляла Роза. В то же вечер, надев новое платье, она вышла из дома и отправилась до Черинг-Кросс, где находился театр «Эделфи». Тогда в нем работал Гарри Ретфорд, занятый в исполнении ролей второго комика. Увидев знакомую, тот поинтересовался здоровьем дочери. Роза солгала: «Он очень сочувствовал бы, но мне не это нужно было: я хотела смеяться» [32, с. 208]. Поужинав в ресторане, пара отправилась домой к Ретфорду, где провела вместе ночь. Когда наутро Роза вернулась домой, Эдуард ей не только ничего не сказал, но и позаботился о завтраке: «Он так и не спросил, где я была. Не знаю, что он об этом думал» [32, с. 208].

Все, что думал Дрифилд, он изложил на бумаге. Доверив чистому листку свои мысли, он излил свою боль на страницах романа. И хотя в произведении была описана героиня с другим именем и фамилией, Роза все поняла: «он почти все знает про ту ночь» [32, с. 208]. Но много больше женщину потрясло то, «что он вообще об этом написал» [32, с. 208]. В ее голове никак не укладывалось, для чего Эдуард это сделал: «Я думала – чего-чего, а уж этого он в книгу не вставит» [32, с. 208].

Дрифилд же как истинный художник знал, что настоящее искусство – это изображение жизни без прикрас, с ее светлыми и темными сторонами, с ее бурными событиями и тягостными минутами, которые, кажется, не кончатся никогда. Он не боялся шокировать общество: представленное в лице критиков, оно изначально осуждало мастера за реализм и неприкрытую действительность.

Не прислушиваясь к мнению толпы, писатель продолжал работать дальше. Злопыхатели уступили только тогда, когда Дрифилд стал знаменитым. Удивительно: те, кто раньше не оставляли камня на камне в

порыве негодования, каким-то чудесным образом прозревали, вдруг обнаружив, что «его моряки и крестьяне – поистине шекспировские типы» [32, с. 155]. В неистовый восторг приходили натуры, особо чувствительные к литературе: «их приводил в экстаз сдержанный соленый юмор его деревенских персонажей» [32, с. 155].

«Пироги и пиво или скелет в шкафу» является вторым романом в трилогии о творцах искусства. Эта книга о писательской среде, о том, какова жизнь писателя, как его воспринимают в обществе, и что ждет творца слова после смерти. Центральной фигурой романа является Эдуард Дрифилд, и все же, его нельзя назвать главным героем романа. Несомненно, он является истинным творцом, который так же, как и Чарльз Стрикленд творит, невзирая на мнение окружающих, но читая роман, можно заметить, что как действующий персонаж в книге Дрифилд фигурирует не так часто, в основном в воспоминаниях рассказчика. И это вполне объяснимо, так как биография Эдуарда Дрифилда писалась после его смерти. По мнению Элроя Кира, кому было поручено это дело, писать нужно то, что ожидают читатели и критики, а не то, что имело место быть, конечно, он хотел умолчать о том самом «скелете в шкафу» писателя, которым была первая жена Дрифилда, чудесная Роза. Именно благодаря любви к ней, писатель создал самые сильные из своих романов. Несмотря на легкомысленное поведение женщины, ее образ привлекает к себе внимание. Сам рассказчик описывает первую жену писателя с юношеским восхищением. В Розе отлично переплелись образы музы, жены, матери, любовницы и разгульной женщины. Ее полигамная любовь была настолько естественна для нее самой, что она даже не задумывалась о нравственности своих поступков. Обсуждая Розу с Элроем Киrom, Эшенден отстаивает ее честь, говоря, что «она была очень простая женщина. У нее были здоровые и непосредственные инстинкты. Она любила делать людей счастливыми. Она любила любовь» [32, с. 206]. Рассказчик отзывается о ней, как о женщине страстной по натуре, считая, что это не было пороком или распущенностью, то была ее природа,

но при всем этом, «она оставалась искренней, неиспорченной и бесхитростной» [32, с. 206]. На вопрос второй жены Дриффила, как писатель мог терпеть поведение Розы, «что он вообще в ней находил» [32, с. 206], Эшенден тоже дает ответ: «она была не из таких женщин, что внушают к себе любовь. Только привязанность. Ее было глупо ревновать» [32, с. 206]. В предисловии романа «Пирог и пиво или скелет в шкафу» Моэм пишет, что именно благодаря образу этой прекрасной женщины книга увидела свет. Если в первом романе трилогии любовь была только помехой для творца, то здесь она является неотъемлемой частью процесса творения, источником вдохновения для писателя.

2.3 Любовь в жизни Джулии Ламберт в романе «Театр»

Центральной идеей романа С. Моэма «Театр» является осмысление проблемы взаимодействия человека с искусством. Судьбы персонажей по воле автора пересекаются, образуя причудливое хитросплетение ходов, рокировок – всего того, из чего складывается жизнь общества, переполненного лицедейством. Главная партия в этом представлении отведена Джулии Ламберт.

Она все время лицемерит и совершает неоднозначные поступки. Вместе с тем читатель искренне сочувствует героине, поскольку имеет возможность наблюдать все грани дарования актрисы. Нет такой роли, которая бы оказалось неподвластной таланту: люди, «чтобы увидеть ее, ломались на спектакли» [33, с. 29], одним словом, «Джулия имела колоссальный успех» [33, с. 29]. И если ее муж был ограничен в выборе ролей, потому что «никогда не пытался играть никого, кроме самого себя» [33, с. 47], то грани ее дарования были бесчисленны. Майкл, имевший коммерческую жилку, не без основания утверждал, что Джулия «лучшая актриса в Англии», поскольку способна принести «деньги в кассу независимо от пьесы» [33, с. 81].

Обладающая талантом, заключающим в себе «большое актерское обаяние» [33, с. 111], она играла восхитительно, поэтому зрители не переставали восторгаться «какой-нибудь ее интонацией или жестом» [33, с. 145], чем немало изумляли героиню, легко «примерявшей» любые образы и искренне считавшей, что «невозможно сыграть иначе» [33, с. 145]. Джулия никогда не задавалась мыслью понаблюдать за кем-то либо скопировать чью-то манеру поведения, но всякий раз, когда было необходимо сыграть новую роль, происходило нечто удивительное. На актрису накатывали неясные воспоминания, вслед за чем происходило понимание: «она знает о своей новой героине множество вещей, о которых раньше и не подозревала» [33, с. 145].

Вызывающая восхищение публики, являющаяся любимицей театралов, Джулия заплатила за свой талант непомерно высокую цену – она затерялась среди сыгранных ею ролей. И приди кому идея стряхнуть с актрисы многочисленные ампула, он бы опешил, потому что вместе с этими образами исчезла бы и сама героиня. А между тем поклонники ее таланта ни на минуту не сомневались: «она играет только те два-три часа, что находится на сцене» [33, с. 146]. На самом же деле «олицетворяемый ею персонаж подспудно жил в ней весь день» [33, с. 146].

Другими словами, чужие образы к ней приросли настолько крепко, что стали ее второй кожей: каждая «героиня, которую она изображает, это – ее истинная субстанция» [33, с. 146]. Сама Джулия была убеждена в обратном: в ней свободно уживаются две сущности – актерская и человеческая. Как же обманывалась героиня, ведь истинное положение дел не имело ничего общего с действительностью: эти ипостаси «лишь иллюзия» [33, с. 146]. Содержание романа свидетельствует о том, что игра как обыденное состояние Джулии не прекращалась даже в самые ответственные моменты жизни. Например, когда она знакомилась с родителями Майкла, то предстала перед ними в образе простодушной скромницы, «всю жизнь спокойно жившей на лоне природы» [33, с. 42]. Девушка разыгрывала свою роль

настолько хорошо, что у родителей жениха сложилось о госте самое благоприятное впечатление.

Так, миссис Госселин, имевшая предубеждение против людей театрального мира, заметила: «Ни одна живая душа не догадалась бы, что вы – актриса» [33, с. 43]. Замечание ничуть не удивило Джулию, однако про себя она отметила: «Никто бы так не сыграл сельскую барышню, как я это делаю вот уже два дня» [33, с. 43]. Старания актрисы были вознаграждены по достоинству. Разговаривая со своей избранницей, Майкл подчеркнул: «Ты имела колоссальный успех у родителей» [33, с. 44].

Пожилая чета осталась довольно выбором сына, чья девушка «им страшно понравилась» [33, с. 44]. Джулия увидела в этом закономерный результат приложенных усилий: «Господи, я достаточно потрудились для этого!» [33, с. 44]. Уловка действительно осталась никем незамеченной: матери Майкла понравилось благоразумие девушки, отцу – прекрасное воспитание, заключающееся в том, что Джулия «настоящая леди» [33, с. 45], сам жених выглядел крайне обеспокоенным: «Он был непривычно взволнован» [33, с. 44].

В момент признания молодой человек стоял, его избранница сидела на стуле. Приняв предложение руки и сердца, Джулия подумала, что будет гораздо эффектней, если она встанет, чтобы Майкл мог поцеловать ее, ведь «он не догадается сесть» [33, с. 44]. В сущности, это было бы логично, хотя бы потому, что подобные пассажи актеры разыгрывали в театре неоднократно: «сколько раз Джимми заставлял его репетировать эту сцену!» [33, с. 45]. Поцеловав Джулию, Майкл сказал избраннице, что должен рассказать матери о решении жениться.

Но едва он подошел к двери, как «через секунду полковник и миссис Госселин вошли в комнату» [33, с. 45]. Увидев счастливые лица родителей, Джулия вмиг поняла, что остальные вели свои партии не менее талантливо, чем она сама: «Черт подери, это все было подстроено!» [33, с. 45].

Может показаться, будто Джулия проявляет артистические способности только на публике. Но это не так: даже наедине с собой она размышляет штампами, суть которых состоит в воспроизведении сцен, некогда прочитанных ею либо ранее сыгранных. Об этом свидетельствует эпизод с описанием первой встречи с Томом. Их отношения зашли далеко за рамки благопристойности. Поэтому, сидя в такси, Джулия попыталась дать оценку произошедшему. Ей сразу же пришли на память сюжеты, которые в XVIII веке выстраивали для своих пьес английские драматурги Джордж Фаркер и Оливер Голдсмит. В воображении актрисы сразу же родилась реплика, адресованная ее молодому любовнику: «Фи, сэр, как не стыдно воспользоваться неопытностью простой сельской девушки!» [33, с. 110]. Осознавая разницу возраста между собой и Томом, Джулия пришла к убеждению: «Комедия восемнадцатого века, вот что это такое» [32, с. 109].

Роман Джулии и Тома длился около года. Однажды поссорившись со своим любовником, она сделала для себя удивительное открытие. В тот вечер она вложила все свое отчаяние в игру. «По иронии судьбы главная сцена пьесы, в которой она тогда играла, сцена, которой вся пьеса была обязана своим успехом, изображала расставание любовников» [33, с. 230]. Играя в пьесе, актриса приносила свою любовь, свои мечты о счастье и все, что было ей дорого, на алтарь чести. «Эта сцена сразу привлекла Джулию. Она всегда была в ней очень трогательна. И в этот раз Джулия вложила в нее всю муку души; не у героини ее разбивалось сердце, оно разбивалось на глазах у зрителей у самой Джулии» [33, с. 230]. В жизни она пыталась подавить страсть, которая казалось актрисе смешной и недостойной ее. Но отыгрывая эту сцену, «Джулия отпускала вожжи и давала себе волю. Она была в отчаянии от своей потери, и та любовь, которую она изливала на партнера, была страстная, всепоглощающая любовь, которую она по-прежнему испытывала к Тому» [33, с. 230]. Джулии казалось, что ее игра была великолепна, это ее утешало. Но, несмотря на то, что актриса «прочувствовала каждое слово» [33, с. 232], она играла так плохо, как

никогда. Оказывается, невозможно хорошо изобразить чувства, которые переживаешь на самом деле.

Как только в «художнике» побеждает человеческое, земное его артистическая индивидуальность исчезает, угасает его очарование, весь недостижимый блеск. К примеру, вспомним близкие сюжетные повороты в «Театре» Мозма и «Портрете Дориана Грея» Уайльда: как только юная актриса Сибила Вейн искренне влюбляется Дориана, в ней как бы перестает светиться творческий огонь, она тут же теряется как художник, становится неинтересной до того боготворившему ее партнеру.

Джулия поняла, что произошло. Она не сумела сдержать свои эмоции, она выражала свои чувства. «По спине у Джулии опять побежали мурашки. Это было серьезно. Разбитое сердце и прочее – все это прекрасно, но если это отражается на ее искусстве... Нет, нет, нет. Дело принимает совсем другой оборот! Ее игра важнее любого романа на свете» [33, с. 233].

После романа, длившегося на протяжении трех месяцев, Том начал открыто тяготиться встречами Джулией. Увидев, что молодой любовник готов уйти, она разыграла очередной спектакль. Смыв остатки грима, актриса взглянула на себя в зеркало и нашла, будто походит на героиню одной из опер Дж. Пуччини: «Мими в последнем акте "Богемы"» [33, с. 165].

И внешний вид, и слова, произнесенные Джулией, красноречиво свидетельствовали о ее тяжелом состоянии. Рассказывая Тому о нескольких ночах, проведенных без сна, об опасении повредиться рассудком, о разбитом сердце, актриса никак не могла припомнить: «В какой пьесе я это говорила?» [33, 166]. Для усиления трагизма она подняла на молодого любовника глаза, полные слез: «Ей всегда нетрудно было заплакать, для этого не требовалось даже малейшего усилия» [33, с. 168].

Но буквально через четверть часа женщина была вновь спокойна и весела, как ни в чем не бывало. Том «проглотил» приманку, отказавшись от изначального намерения разорвать отношения с Джулией. Когда же ушел, актриса почувствовала к молодому мужчине «хоть и слабое, но презрение за

то, что ей удалось так легко его провести» [33, с. 171]. С кем бы героиня ни общалась, содержание разговора обязательно напоминало ей мизансцену из театральной постановки.

В беседе с сыном Джулия вспоминает персонажей трагедии У. Шекспира: «Сказать по правде, когда Роджер говорил со мной, я чувствовала себя матерью Гамлета» [33, с. 294]. Мечтая о том, чтобы сбросить груз собственных лет, актриса сообщает о желании сыграть принца датского. В отношениях с сыном Джулия испытывает дискомфорт, однако продолжает играть роль любящей и заботливой.

На Роджера у нее никогда не было времени, он остался для нее во многом чужим и непонятным. Беседа матери с сыном в кафе является одной из ключевых сцен романа. Молодой человек заявляет, что хочет правды, ведь он всю жизнь прожил в атмосфере лицедейства, из-за чего стало невозможным добраться до истинной сути вещей. Но больше всего Роджер не мог простить матери того дня, когда он, будучи четырнадцатилетним подростком, наблюдал ее игру из-за кулис.

Актриса была на высоте. Слова героини были проникнуты такой искренностью, что вызывали катарсис. В тот момент Роджер чувствовал готовность совершить подвиг и никогда не идти против совести. Окончив реплику, Джулия подошла к заднику сцены, чтобы сказать режиссеру о замене цвета софитов. Глядя на мать, сын видел ее струящиеся слезы: не выходя из образа, она совершенно будничным голосом сделала замечание относительно театральных светильников, после чего вернулась к публике.

Это стало для Роджера страшным потрясением, потому что актриса, «не переводя дыхания, снова повернулась к зрителям с громким криком, исторгнутым душевной болью, и продолжала сцену» [33, 283]. Чувствуя себя обманутым, подросток был растерян: «Когда я понял, что это одно притворство, во мне что-то надломилось» [33, с. 284]. И теперь, сидя за столиком в кафе, Роджер высказывал детские обиды.

Обвиняя мать в неестественности, он говорил, что та всегда играет какие-нибудь роли – перед собственным сыном, мужем, слугами. По сути, как личность она вовсе не существует. И Роджеру иногда кажется, что, если внезапно распахнуть дверь в комнате, где находится мать, помещение окажется пустым: «но я ни разу не решился на это – боюсь, что никого там не найду» [33, 284]. Вот страшная цена, которую принесла талантливая актриса в жертву за тот успех, который она получила благодаря театру. Приведенные примеры доказывают: актриса никак не может сойти со сцены.

Позже Джулия узнает, что Том обещал некоей Эвис Крайтон роль в их театре, актрисе едва удастся сдержать свои эмоции, она понимает, что молодой человек ее не любит, а лишь использует, ибо это льстит его тщеславию, дает ему положение в обществе. Заглянув в свое сердце, «она увидела, что возмущается нанесенной ей обидой не Джулия Ламберт – женщина; той было все равно. Ее уязвила обида, нанесенная Джулии Ламберт – актрисе» [33, с. 194]. Литераторы, писавшие об игре Джулии множество хвалебных отзывов, говорили, что она обладает больше, чем талантом: «критики называли его "гений"» [33, с. 194]. Актриса находила для этого иное слово – дар. Вот только был он не частью личности, а чем-то независимым, существовавшим вне нее: «Это была неведомая ей духовная субстанция» [33, с. 194]. В те минуты, когда героиня находилась на пике разыгрываемой роли, нечто «нисходило на нее свыше» [33, с. 194]. Только благодаря этой непонятной силе актриса воплощала «то, на что сама была неспособна» [33, С. 194]. Используя образное сравнение, можно сказать, что Джулия стала чем-то вроде камертона. Такой инструмент не способен самостоятельно издавать звуки. Но стоит только прикоснуться к нему, как тут же раздастся звук эталонной высоты. Автор романа об этом говорит так: «Это был дух, который играл на ней, как скрипач на скрипке» [33, с. 194]. Именно пренебрежение к нему, к этому духу, оскорбило актрису.

Остается ответить на главный вопрос: кем же был этот дух, наделяющий талантом человека. В представлении С. Моэма, этим

бесплотным существом является искусство. В случае с Джулией – театральное. Наряду с главной героиней писатель создал не менее важный скрытый персонаж, вокруг которого разворачиваются события. Это театр, предстающий в произведении как отдельный автономный мир, живущий по своим законам, принципами и обычаями. В этом мире живут образы, бушуют чувства и страсти.

Здесь можно вспомнить выдвинутую идею Ницше о единстве жизни и искусства, согласно которой жизнь рассматривается в качестве бессознательной творческой силы. Само искусство становится стихийным, ничем не ограниченным, кроме инстинкта и воли творца, процессом жизнедеятельности как единственным истинным проявлением жизни. Тем самым искусство преображает жизнь, подлинная жизнь и есть искусство.

Вскоре Джулия понимает, что освободилась от чувств к Тому. Задумав план мести, она дает роль Эвис Крайтон, дожидаясь своего звездного часа. Актриса играла на репетициях вполсилы, а на премьере она показала всю мощь своего таланта и мастерства, и единственная большая мизансцена Эвис превратилась в триумфальное выступление великой Джулии Ламберт.

В финале произведения Джулия после шумного успеха на своем спектакле, сидит в любимом ресторане, смакуя запрещенные мужем и диетой, пиво и бифштекс. Именно в этот момент женщина чувствовала себя по-настоящему счастливой: «как восхитительно было сидеть одной и бесцельно переходить мыслями с предмета на предмет» [33, с. 309]. Актриса усмехалась, спрашивая себя: «Что такое любовь по сравнению с бифштексом?» [33, с. 309]. Подумав о Томе, Джулия лишь пожала плечами: «это было забавное приключение и кое-что мне дало» [33, с. 309]. Актриса приходит к окончательному выводу, почему весной она играла так плохо: «это произошло из-за того, что она на самом деле испытывала те чувства, которые должна была изображать. От этого мало проку. Сыграть чувства можно только после того, как преодолеешь их» [33, с. 309].

Джулия не только нашла себя и обрела свободу, но и, не смотря на все невзгоды, сумела разглядеть, оценить все прелести прожитой жизни. Вспоминая диалог с сыном, который обвинял артистов в том, что их просто не существует, актриса мысленно отвечает Роджеру: «Все люди – наше сырье. Мы вносим смысл в их существование. Мы берем их глупые мелкие чувства и преобразуем их в произведения искусства, мы создаем из них красоту. Они тени, мы вкладываем в них телесное содержание. Мы – символы всей этой беспорядочной, бесцельной борьбы, которая называется жизнью, а только символ реален» [33, с. 309]. Она поняла – ее «притворство» и есть единственная реальность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Истоки романа о художнике следует искать в конце XVIII – начале XIX века в произведениях романтиков Новалиса, И. Гете, Л. Тика. На рубеже столетий появились первые работы немецких романтиков о творцах, которые поднимали вопрос о взаимоотношениях людей, занимающихся искусством, и представителей обывательского мира.

Однако обстоятельный анализ вопроса приводит к мысли о том, что немецкие романтики не были первооткрывателями, заявив о непримиримости взглядов человека-творца и толпы. Об этом размышляли их предшественники еще в XII – XIII веках (поэзия Ульриха фон дем Тюрлина, Вольфрама фон Эшенбаха, Рудольфа фон Эмса, Готфрида Страсбургского). Также сделан вывод о том, что тема художника (человека искусства вообще) и обывательского общества становится особенно актуальной на рубеже XIX – XX веков.

Роман о художнике развивается и в английской литературе. Но если у немецких романтиков главным героем произведения становились музыканты (роман «Житейские воззрения кота Мурра» и новеллы «Кавалер Глюк», «Крейслериана» Гофмана), то у английских, творческая личность подменяется образом ученого (М. Шелли «Франкенштейн или Современный Прометей»), что можно наблюдать в романах начала XIX века.

Со второй половины XIX века новой разработкой темы искусства и творческой личности занимаются философы (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). Оба мыслителя воспринимали жизнь как слепую иррациональность, считая, что противостоять этому можно только с помощью искусства. Именно творческие люди преображают этот мир. Это послужило идейным основанием для писателей XIX – XX веков.

В конце XIX – начале XX века главным героем романа о художнике становятся люди искусства – литераторы, актеры, архитекторы, живописцы, которые встречаются на страницах произведений О. Уайльда, Дж. Голсуорси,

Р. Киплинга и др. Свой вклад в развитие представлений о взаимодействии людей искусства и общества внес С. Моэм. На разработку этой темы в творчестве Моэма существенное влияние оказали труды таких выдающихся мыслителей как Б. Спинозы, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона и З. Фрейда, идеи которых составили основу для идейных и творческих поисков писателя.

Пытаясь определить особенность взглядов английского писателя на жизнь, человека, искусство, можно сказать, что они неоднозначные. Произведения, вошедшие в трилогию о творцах искусства, отражают эту неоднозначность идей Моэма. Его герои всегда сочетают в себе привлекательные и уродливые черты, что делает их чрезвычайно реалистичными. Герои Моэма – это, прежде всего, люди неординарной судьбы и характера: они бросают вызов эстетике и морали, пытаются понять абсолютную истину. К ним нужно отнести художника Стрикленда, разорвавшего связи с миром ради посвящения себя творчеству, которое никто, кроме Дирка Струве, не понимал; писателя Эдуард Дриффила, сосредоточенного на реалистичном изображении действительности и испытывавшего из-за этого нападки окружающих; Джулию Ламберт, чья жизнь, включая повседневную, была наполнена потрясающей актерской игрой, но вместе с тем обезличивающей саму героиню.

Центральной темой трилогии является любовь. Каждый творец проходит испытание этим чувством, с помощью которого автор пытается понять природу творческой личности. Сама трилогия представляет собой различные этапы осмысления данной проблемы. Первый роман «Луна и Грош» написан под влиянием идей Ницше, который говорил о высокой миссии художника, его творческой свободе. Немецкий мыслитель считал, что подлинная жизнь заключается именно в искусстве. В романах трилогии Моэм отразил свои эстетические взгляды, говоря о функции искусства и его деятелях. В центр повествования автор ставит творческую личность

(художника, писателя, актрису), создавая свою концепцию творца, которого он не идеализировал.

Однако в первом романе трилогии «Луна и Грош» (1919 г.) писатель, пытаясь понять личность художника, на примере Чарльза Стрикленда рисует совершенного творца, который, по мнению Моэма, равнодушен к материальным благам, славе, мнению общества и даже любви, для которой просто нет места во внутреннем мире художника. Стрикленд одержим искусством, преследуем лишь одним желанием – творить, передавая Красоту. Такой человек не может быть связан отношениями, привычными для обычных людей, для которых любовь является стимулом, источником вдохновения, внутренний мир такой личности просто не знает этого чувства.

Второй роман «Пирог и пиво, или скелет в шкафу» (1930 г.) был написан с большим временным отрывом, спустя одиннадцать лет. В начале тридцатых годов Моэм оставляет драматургию, несмотря на успех на театральном поприще. Он стремился к совершенству в своем творчестве и надеялся его добиться с помощью двух жанров – роман и рассказ. После первой мировой войны, в эпоху глубокого экономического кризиса, растущей угрозы фашизма и новой войны писателя сильнее начинает интересовать природа человека и творческой личности в частности. Если в первом романе трилогии, автор создал совершенного творца, для которого творческая свобода стоит превыше всего (художнику не нужны семья, отношения, любовь), то во втором романе, Моэм ставит вопрос иначе: может ли творец существовать без любви и опыта, который она (любовь) дарует?

В «Пирог и Пиво, или скелет в шкафу» Моэм рассказывает о писательской среде, стараясь передать всю правду мира писателей. Как и в первом произведении трилогии, в данном романе автор использует прием литературной маски, он вводит в повествование персонажа по имени Уильям Эшенден, раскрывая три его стороны: Эшенден-Моэм, Эшенден-рассказчик, Эшенден-персонаж. Эти стороны взаимодействуют друг с другом и дают полную картину событий романа. Здесь автор показывает, какова на самом

деле жизнь творца слова, как его воспринимает общество, критики, читатели, собраты по цеху и близкий человек, а также, что ждет писателей после смерти. Роли любви в романе отводится особое место. Нельзя обойти стороной тот самый «скелет в шкафу» в жизни писателя – первую жену Эдуарда Дриффила Розы. Именно из впечатлений и воспоминаний о ней рассказчика создается довольно легкий, приятный образ спутницы героя, даже несмотря на ее безнравственное поведение. Полигамия любви Розы настолько естественна для нее самой, что она даже не задумывалась о нравственности своих поступков. Благодаря Розы Дриффила смог прочувствовать силу и полноту жизни, а после написать свои самые сильные работы. Опыт – самое ценное, что есть у писателя, чем больше в его жизни разочарований и печали, тем выше уровень его мастерства. Если в «Луне и Грош» внутренний мир художника просто не знал любви, то во втором романе трилогии истинный творец не может создать шедевра без этого чувства, которое является неотъемлемой частью творческого процесса.

Роман «Театр», написанный в 1937 году, завершает трилогию, он подводит итог эстетических взглядов писателя на предмет понимания функции художника в мире. Здесь нет конфликта с обществом, который наблюдается в первом романе трилогии, нет ярко выраженного социального фона, что присутствует в «Пирогам и Пиво или скелет в шкафу». Здесь речь идет о внутренних качествах такой творческой личности как актриса Джулия Ламберт, как в ее сознании преломляются категории реальной жизни и игры. Писатель говорит, что настоящая жизнь именно в искусстве. В романе также делается вывод о преобразующей функции искусства. В процессе творческой работы творец с помощью впечатлений от действительности и собственного воображения преобразовывает жизненный опыт, создавая новую реальность — художественный мир. Отсюда главная задача творческой личности – преобразование действительности и наполнение ее смыслом и красотой. Что касается роли любви, для начала стоит сказать о том, что С. Моэм, рисуя творческую личность, во всех трех произведениях

трилогии пытался найти некий баланс между любовью и творчеством. Если в первом романе писатель считает, что истинный творец не нуждается в этом чувстве, (для него его просто не существует, главной целью такого человека является создание Красоты), во втором – любовь есть источник вдохновения, (ее горести и разочарования даруют ценный опыт писателю, без которого невозможно создать шедевр), то в последнем романе трилогии Моэм приходит к выводу, что истинный творец все же должен познать это чувство. Только так можно рассмотреть и оценить красоту собственных творений. Любовь – это хороший опыт. Это то, что каждый должен ощутить и чем должен насладиться. Но нельзя позволить этому чувству погубить свою индивидуальность и жизненную цель, нельзя пожертвовать ради него своей личностью и самооценкой. Потому что, когда любовь побеждает в нас самих нас, мы теряем в результате и любовь, и себя. Джулия поняла это, сделав для себя правильный выбор между любовью (разрушающим её мир чувством) и любимым делом, творчеством (игрой на сцене). Особенность Джулии Ламберт состоит в том, что она обретает творческую свободу только тогда, когда она отстраняется от пережитого чувства. Она превращает его в материал для творчества, когда ее игрой на сцене управляет рациональный взгляд художника, знающий законы театра, по которым создается иллюзия жизни.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникин, Г. В. Трагическое в романах Сомерсета Моэма «Луна и грош» и «Раскрашенная вуаль» / Г. В. Аникин // Ученые записки Пермского государственного университета. – 1966. – № 145. – С. 77 – 109.
2. Байрамкулова, С. Р. Об образной системе романа С.Моэма «Театр» / С. Р. Байрамкулова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2012. – № 5. – С. 173 – 177.
3. Бодненко, А. Н. Концепция творческой личности в романах У. С. Моэма «Луна и грош» и «Театр» / А. Н. Бодненко // Идеи. Поиски. Решения: материалы II Междунар. науч. практ. конф. – Минск : Изд-во БГУ, 2009 – Т. 2. – С. 94 – 98.
4. Бочкарева, Н. С. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века): монография / Н. С. Бочкарева, И. В. Сулова. – Пермь : ПГУ, 2010. – 148 с.
5. Бочкарева, Н. С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв.: дисс. ... докт. филол. наук / Н. С. Бочкарева. – Пермь : ПГУ, 2001. – 390 с.
6. Ванюкова, А. А. Образы в романе «Театр» Уильяма Сомерсета Моэма / А. А. Ванюкова // Теория и практика современной науки: сб. науч. трудов науч.-практ.конф. / отв. ред. А. Д. Панов. – М. : Олимп, 2017. – С. 424–425.
7. Голсуорси, Дж. Собрание сочинений : 16 т. Т.16 : Сатира. Статьи. Речи. Письма / пер. с англ. под ред. Н. Галь. – М. : Правда, 1962. – 504 с.
8. Гузик, М. А. Проблема времени в романе Сомерсета Моэма «Пироги и пиво» / М.А. Гузик // Структурно-содержательные характеристики текста. – Фрунзе, 1989. – С. 18–25.

9. Жантиева, Д. Г. Некоторые «итоги» и «точки зрения» (Эстетические взгляды и творческий путь С. Моэма) / Д. Г. Жантиева // Иностранная литература. – 1960. – № 2. – С. 185 - 192.
10. Загороднева, К. В. Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX века: автореф. дисс. канд. филол. наук / К. В. Загороднева – Пермь : ПГУ, 2010. – 196 с.
11. Зборовская, Н. В. Психоанализ и литературоведение: монография / Н. В. Зборовская. – М.: Академвидав, 2003. – 392 с.
12. Зуева, Г. С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной : дисс. ... канд. филол. наук / Г. С. Зуева. – Тамбов : ТГУ, 2017. – 174 с.
13. Зюбина, Е. А. Искусство и художник в прозе Артура Шницлера : дисс. ... канд. филол. наук / Е. А. Зюбина. – Саратов, 2015. – 313 с.
14. Ионкис, Г. Э. Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования // Моэм У. С. Подводя итоги. – М., 1991. – С. 7–25.
15. Калинина, Е. А. Поль Гоген и Чарльз Стрикленд: от прототипа к герою романа У. С. Моэма «Луна и грош» / Е. А. Калинина // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. ст. / отв. ред. Ж. А. Храмушина. – Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2013. – Ч. 2. – С. 247 – 251.
16. Картузова, И. Б. Проблемы искусства и образа художника в творчестве Джона Фаулза : автореф. дисс. канд. филол. наук / И. Б. Картузова – СПб. : РГПУ, 2006. – 21 с.
17. Кириллова, Т. Д. Творческая личность в романах С. Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Д. Кириллова. – М., 1985. – 17 с.
18. Козлова, Т. Д. Роман С. Моэма «Театр» / Т. Д. Козлова // Вестник Белорусского университета. Сер.4. Филология, журналистика, педагогика, психология. – 1976. – №1. – С. 18–21.
19. Консон, Г. Р. Дориан Грей – Убийца-интеллектуал в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Г. Р. Консон // Психология и психотехника. – 2014. – № 11. – С. 1153–1161.

20. Куницкая, И. В. Роман-биография как жанровая разновидность модернистского романа (С. Моэм «Луна и грош») / И. В. Куницкая // Современные литературоведческие штудии. В пространстве научного поиска. – 2014. № – 11. – С. 342–348.
21. Легг, О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр») : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. О. Легг. – СПб. : РГПУ, 2004. – 21 с.
22. Ливергант, А. Я. Оскар Уайльд. / Серия: ЖЗЛ – Молодая гвардия. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 320 с.
23. Луков, В. А. Оскар Уайльд: портрет человека-сказки / В. А. Луков // Горизонты гуманитарного знания. – 2011. – № 6. – С. 12–13.
24. Маглий, А. Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX - начала XXI века : дисс. ... канд. филол. наук / А. Д. Маглий. – М. : МГУ, 2017. – 190 с.
25. Мельников, Д. Н. Культурно-историческое время и онтология культуры / Д. Н. Мельников // Философия в современном мире: диалог мировоззрений : материалы VI Российского философского конгресса. В 3-х тт. Т. 1. / отв. ред. В. С. Степин. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2012. – С. 389 – 390.
26. Мещерякова, А. В. Учение Дж. Рескина как религия красоты / А. В. Мещерякова // Austrian journal of humanities and social sciences. – 2014. – № 5-6. – С. 65–68.
27. Михальская, Н. П. Уильям Сомерсет Моэм: о превратностях судьбы и тайнах натуры человеческой / // Моэм С. Маг. Романы, пьеса, Рассказы. – М. : ЭКСМО, 2003. – 446 с.
28. Митрохин, Л. Н. Религия и культура (философские очерки) / Л. Н. Митрохин. – М. : Институт философии РАН, 2000. – 318 с.

29. Морган, Т. Сомерсет Моэм. Биография / Т. Морган. – М. : Захаров, 2002. – 448 с.
30. Мотчева, У. А. Понятие «свободы творца» в трилогии У. С. Моэма о людях искусства / У. А. Мотчева // Современные подходы в преподавании иностранных языков в свете ФГОС : материалы науч.-практ. конф. / отв. ред. В. Н. Андреев. – Тула, 2017. – С. 74–77.
31. Моэм, С. Луна и грош. Узорный покров. Подводя итоги / С. Моэм; пер. с англ. Н. С. Ман, М. Ф. Лорие; сост. и авт. предисл. В. А. Скороденко. – М. : АСТ, 2016. – 731 с.
32. Моэм, С. Пироги и пиво, или скелет в шкафу / С. Моэм ; пер. с англ. А. Д. Иорданского. – М. : АСТ, 2013. – 235 с.
33. Моэм, С. Театр / С. Моэм ; пер. с англ. Г. А. Островской. – М. : АСТ, 2014. – 320 с.
34. Никитина, А. А. Смещение границ реальности и театра в романе Сомерсета Моэма «Театр» / А.А. Никитина // Слово. Словесность. Словесник : матер. науч.-практ. конф. / отв. ред. И. Н. Хрусталева. – Рязань, 2016. – С. 248–251.
35. Нисевич, С. И. Образ художника в дискурсе украинской и английской литератур конца XIX – начала XX века : дисс. ... канд. филол. наук / С. И. Нисевич. – Ивано-Франковск : БДПУ, 2016. – 191 с.
36. Потемкина, В. А. Лингвостилистический анализ отрывка из романа С. Моэма «Луна и грош» / В. А. Потемкина // Вестник международных научных конференций. – 2015. – № 5 (9). – С. 78–80.
37. Седова, Е. С. Театр У. Сомерсета Моэма в контексте развития западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. С. Седова. – Екатеринбург : УГГУ, 2010. – 23 с.
38. Скороденко, В. А. Писатель для нашего времени: предисловие к роману У.С. Моэма «Пироги и пиво» / В. А. Скороденко // Sakes and

- Ale or The Skeleton in The Cupboard. – М. : Progress Publishers, 1980. – С. 3–22.
39. Сычева, С. Г. Эстетические идеи в книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» / С. Г. Сычева // Известия Томского политехнического университета. – 2010. – №6. – С. 180–184.
40. Храмова, О. В. Психологический портрет английского общества в произведениях Уильяма Сомерсета Моэма / О. В. Храмова // Аграрная наука - основа успешного развития АПК и сохранения экосистем: матер. науч.-практ. конф. / отв. ред. А. Б. Алексеев. – Волгоград, 2012. – С. 481–484.
41. Хутыз, Ф. А. Концепция художественной прозы Сомерсета Моэма в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании : дисс ... канд. филол. наук / Ф. А. Хутыз. – Майкоп, 2001. – 195 с.
42. Calder R. L. Willie: The Life of W. Somerset Maugham / R. L. Calder. – L. : Heinemann, 1989. – 429 p.
43. Curtis, A. W. The Pattern of Maugham: a critical portrait / A. W. Curtis. – L. : Hamilton, 1974. – 278 p.
44. Linares, F. S. W. Somerset Maugham and a philosophy of life / F. S. Linares – Durham : Durham University, 1992. – 205 p.
45. Maugham, W. S. The Moon and Sixpence. – М. : Progress Publishers, 1972. – 240 p.
46. Maugham, W. S. Cakes and Ale or the Skeleton in the Cupboard M. : Менеджер, 2000. – 255 p.
47. Maugham, W. S. Theatre. М. : Менеджер, 1997. – 304 p.
48. Wescott, G. Images of Truth. Remembrances and Criticism / G. Wescott. – L. : Hamish Hamilton, 1963. – 324 p.