

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

**КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ХУДОЖНИКА В МИСТЕЦЬКОМУ  
ЦИКЛІ РОМАНІВ С. МОЕМА ( НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ: «ТЕАТР»,  
«МІСЯЦЬ І ГРІШ», «ПИРОГИ І ПИВО», «ВІЗЕРУНЧАСТИЙ  
ПОКРИВ»)**

Виконала: Городецька Мілана Миколаївна  
студентка 2 курсу  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації  
освітньої програми Мова і література  
(англійська)

Керівник д.ф.н., проф. О.О. Ніколова  
Рецензент к.ф.н., доц. Я.П. Кравченко

Запоріжжя

2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології  
Кафедра англійської філології  
Освітній рівень магістр  
Спеціальність 035 Філологія  
Спеціалізація  
Освітня програма Мова і література (англійська)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**  
**Завідувач кафедри**

“ \_\_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2019 року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Концепція особистості художника в мистецькому циклі романів С. Моема (на матеріалі творів: «Театр», «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Візерунчастий покрив»)»

Керівник кваліфікаційної роботи – д.філол.н., проф. Ніколова Олександра Олександрівна

затверджені наказом ЗНУ від “ \_\_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 20\_\_ року № \_\_\_\_\_

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи: романи С. Моема «Театр», «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Візерунчастий покрив»; публіцистика письменника (літературно-критичні есе: «Підбиваючи підсумки», «Записник письменника», «Десять романів та їх творці»); теоретичні засади понять природа творчості та концепція особистості.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) встановити генезис поглядів С. Моема на природу мистецтва; 2) проаналізувати способи втілення авторської концепції особистості в романах С. Моема мистецького циклу; 3) визначити особливості психологізму С. Моема у зображенні митця; 4) розглянути метод «точок зору» як вираження авторської позиції у романах письменника.

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Розділ 1	Ніколова О.О., д.ф.н., проф.	10.05.2019	10.05.2019
Розділ 2	Ніколова О.О., д.ф.н., проф.	22.06.2019	22.06.2019
Розділ 3	Ніколова О.О., д.ф.н., проф.	08.08.2019	08.08.2019
Вступ, висновки	Ніколова О.О., д.ф.н., проф.	12.09.2019	12.09.2019

6. Дата видачі завдання 10.05.2019 р.

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи магістра	строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження	травень 2019	виконано
2	Аналіз науково-критичної літератури з обраної проблеми	травень 2019	виконано
3	Написання вступу	вересень 2019	виконано
4	Написання розділу 1.	жовтень 2019	виконано
5	Написання розділу 2.	жовтень 2019	виконано
6	Написання розділу 3.	листопад 2019	виконано
7	Формулювання висновків	грудень 2019	виконано
8	Оформлення роботи	грудень 2019	виконано
9	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
10	Захист роботи	січень 2020	виконано

Студент \_\_\_\_\_

Керівник роботи \_\_\_\_\_ О.О. Ніколова

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер \_\_\_\_\_

## РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра – 77 стор., 62 джерела.

**Об'єкт дослідження:** концепція особистості художника, репрезентована у романах С. Моема «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр», «Візерунчастий покрив».

**Мета роботи:** визначення концептуальних основ бачення творчого процесу і творчої особистості в романах С. Моема мистецького циклу.

**Теоретико-методологічні засади:** осмислення природи творчого процесу, проблем генезису та поетики роману про художника, способи репрезентації теми мистецтва та образу художника в творчості письменників ХХ ст., творчої свідомості в реалістичному романі, вплив національної специфіки на образ митця.

**Отримані результати:** Концепція творчої особистості, репрезентована в романах С. Моема, ґрунтується на основі письменницьких аксіологічних і онтологічних уявлень про співвідношення творчого генія з красою, істиною і добром. Людина-митець (художник, письменник, актриса, вчений) у художньому світі англійського класика знаходиться на межі правди життя (здорового глузду) і правди вищої (мистецької). Тому конфлікт творів побудовано на змалюванні «аморальної моральності» неординарної особистості. В романах мистецького циклу втілюється думка про виправдання художника створеною ним красою. Духовна користь пов'язується письменником зі здатністю викликати моральні переживання. Значна увага приділяється розкриттю теми ворожого оточення. Суспільство прагне нівелювати творчу особистість, звести її до стандарту посередності. У зв'язку із цим в романах письменника з'являється мотив маски. Категорія маски стає ефективним засобом драматизації образу митця.

**Ключові слова:** *творчість, концепція особистості, антитеза правди життя і мистецтва, естетика реалізму, модернізм, психологізм, «метод точок зору»*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 С. МОЕМ ПРО СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ХУДОЖНИКА</b> .....	9
<b>РОЗДІЛ 2 ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ ТВОРЧОСТІ В РОМАНАХ С. МОЕМА «МІСЯЦЬ І ГРІШ», «ПИРОГИ І ПИВО», «ТЕАТР», «ВІЗЕРУНЧАСТИЙ ПОКРИВ»</b>	
2.1 Мистецтво як шлях до свободи і самоусвідомлення в творах С. Моема ..	14
2.2 Антитеза правди життя і правди мистецтва в художньому світі письменника .....	27
2.3 Проблема трагічного непорозуміння митця і суспільства в романах С. Моема .....	39
<b>РОЗДІЛ 3 СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В РОМАНАХ «МІСЯЦЬ І ГРІШ», «ПИРОГИ І ПИВО», «ТЕАТР», «ВІЗЕРУНЧАСТИЙ ПОКРИВ»</b>	
3.1 Своєрідність психологізму письменника.....	48
3.2 Метод «точок зору» як спосіб вираження авторської позиції .....	55
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	65
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	69

## ВСТУП

Кожна епоха історико-культурного розвитку формує неповторне бачення митця і мистецтва. В європейській художній культурі тема митця набуває особливої актуальності в естетиці романтизму, а згодом, і реалізму. У другій половині ХІХ ст. зафіксовано радикальну зміну у трактуванні теми художника: на місце недосяжного образу митця доби романтизму приходить звичайна людина у своїй «життєвій достовірності, контексті оточення та доби, що її виховала» [Картузова 2006, с. 2].

Актуалізація теми взаємодії мистецтв, а разом з нею і підвищена увага до образу митця в художньому творі, спричинена спробами відшукати потужний засіб впливу на читацьку аудиторію. Пожвавлення інтересу до теми мистецтва, переконана Н. Бочкарьова, викликане кризою романного жанру, що спонукає літературознавців до визначення нових форм таких, як «антироман», «нероман», «самопороджуючий роман» (self-beggeting novel) і, нарешті, «роман-творіння» та «роман про художника», різниця між якими «полягає у зміщенні акцентів на героя-художника та хронотоп культури» [Бочкарева 2001, с. 11].

Власне науковий інтерес до теми мистецтва та образу митця засвідчує ряд дисертаційних досліджень. Наукові літературознавчі студії торкаються проблем генезису та поетики роману про художника (Н. Бочкарьова), теми мистецтва та образу художника у творчості Джона Фаулза (І. Картузова), творчої свідомості в романах Дж. Фаулза (І. Кабанова). Вченими встановлено вплив національної специфіки на образ митця. Так, в англійській літературі трактування цієї теми набуло соціально-естетичного аспекту, а її розробка «здійснювалася переважно в межах роману виховання» [Седова 2006, с. 35]. На додаток, англійська література надавала перевагу такій творчій професії, як письменник. Серед англійських романістів ХХ століття, які зробили свій внесок у розробку теми мистецтва слід передусім назвати В. С. Моема (1874-1965), у творах якого «художник виступає втіленням нонконформізму,

відстоює своє бачення мистецтва і не йде на компроміси із суспільством» [Картузова 2006, с. 4].

Дана робота присвячена дослідженню особливостей репрезентації образу митця в романах С. Моема. Йдеться про пріоритетне для письменника вміння драматизувати, зокрема це стосується образу художника, коли драматична складова у творі переважає, а епічна відходить на другий план. Слід зазначити, що поза увагою вчених залишилось дослідження специфіки образу митця у творчості С. Моема, зокрема творення характеру в аспекті драматизації і психологізації художнього образу, встановлення драматичних елементів, що задіяні у створенні образу митця.

С. Моем висвітлює різні аспекти буття художника як в своїх літературно-критичних есе («Підбиваючи підсумки», «Записник письменника», «Десять романів та їх творці» та ін.), так і в романах («Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр», «Візерунчастий покрив»). Змістом романів письменник зробив питання, пов'язані з соціальними умовами та естетичними проблемами художньої творчості, а героями – людей мистецтва: художника, письменника, актрису.

Історія наукового вивчення даної проблеми починається з перших англomовних досліджень творчості С. Моема – Т. Моргана [Morgan 1981] і Р.Колдера «Життя В. Сомерсета Моема» [Calder 1989]. У них вперше ставиться питання про концептуальні основи бачення творчої особистості письменником.

Ґрунтовні висновки про природу творчості С. Моема, його стиль і способи характеротворення містяться в роботах дослідників ХХ століття – В. Скороденко [Скороденко 1980, 1991, 1969], І. Влодавської [Влодавська 1974, 1983], Д. Урнова [Урнов 1981], Н. Михальської [Михальская 1991], А. Бурцева [Бурцев 1991]. Більшість робіт, у тому числі і дисертацій (Т. Кирилової «Творча особистість у романах Сомерсета Моема» [Кириллова 1985], М. Комолової «Питання поетики художньої прози С. Моема («До проблеми специфіки критичного реалізму ХХ століття» [Комолова 1984], Ф. Хутиз

«Концепція художньої прози Сомерсета Моєма в контексті основних теорій роману першої половини ХХ століття у Великобританії» [Хутиз 2001]) присвячені аспектам поетики та соціальної проблематики творчості письменника.

У ряді досліджень, присвячених англійському роману першої половини ХХ століття, порушуються питання композиційної своєрідності творів С. Моєма, жанровій природі, художнього характеру, концепції людини та ін. Це праці Д. В. Затонського [Затонский 1973], Н. Ю. Жлуктенко [Жлуктенко 1988], Ф. А. Хутиз [Хутиз 2000, 2001], Л. О. Супрун [Супрун 1999], О. В. Тумбіної [Тумбина 2003], В. Павлоцького [Павлоцкий 2000] та ін.

Сучасна рецепція творчого доробку С. Моєма в українському та зарубіжному культурному просторі представлена в кількох аспектах: літературознавчому (О. Кошенко, З. Решетова, Ф. Хутиз), мистецтвознавчим (В. Паверман), мовознавчому (Х. Брандес, Н. Лопашина, С. Беркнер), педагогічному (С. Дітькова, Г. Логвин, Н. Марченко) мистецько-літературному («Радіотеатр», «аудіокнига», повторний перегляд художніх фільмів «Театр», фільм-балет «Жигало и Жиголетта» та ін.), аматорсько-колективному (театр «У білій вітальні» Будинку вчених НАН України), професійно-колективному (театральні постановки), журналістсько-світоглядному. Форми рецепції визначаються типами культурного сприйняття, а також формами інтеграції у власний мистецький досвід: аллюзією, цитуванням, асиміляцією, наслідуванням.

Специфіка сучасного українського осмислення літературної спадщини В. С. Моєма набуває характеру вторинної рецепції через численні тлумачення, апелювання до неї, що сприяє подальшому глибокому осмисленню його багатогранної творчості.

Судження критиків, літературознавців про творчість Моєма вкрай суперечливі, а серйозного аналізу його теоретичних поглядів, як і всебічного розгляду його художніх творів, дотепер немає. На нашу думку, ступінь вивчення проблеми творчої особистості в романах С. Моєма недостатній.

**Актуальність** нашого дослідження обумовлена необхідністю вивчення творів англійського письменника в аспекті формування і способів реалізації концепції особистості митця.

**Об'єктом дослідження** в роботі є концепція особистості художника, репрезентована у романах С. Моема мистецького циклу: «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр», «Візерунчастий покрив».

**Предмет дослідження** – романи «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр», «Візерунчастий покрив», у яких реалізовані концептуальні засади письменницької теорії творчості.

**Метою** роботи є визначення концептуальних основ бачення творчої особистості в романах С. Моема мистецького циклу: «Театр», «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Візерунчастий покрив», аналіз творчих засобів, за допомогою яких письменник відображає специфіку творчого процесу і творчої особистості. Окреслена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- визначити еволюцію поглядів С. Моема на природу мистецтва;
- пояснити ставлення письменника до суперечностей внутрішнього буття творчої особистості;
- розглянути антитезу «правда життя» і «правда мистецтва» у художньому світі англійського романіста;
- визначити способи втілення авторської концепції особистості в романах С. Моема мистецького циклу: «Театр», «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Візерунчастий покрив»;
- виявити особливості психологізму С. Моема у зображенні митця;
- розглянути метод «точок зору» як вираження авторської позиції у романах письменника.

**Теоретичне значення** роботи полягає у систематизації підходів до розгляду феномену митця у сучасному літературознавстві, у спробі виробити алгоритм розгляду концепції творчої особистості на матеріалі творів певного письменника.

**Практичне значення** дослідження полягає в можливості використання його матеріалів та висновків під час проведення семінарських занять з історії англійської літератури ХХ ст.

**Наукова новизна** цієї роботи полягає у спробі представити власну версію бачення письменником призначення людини-митця, акцентувати ті прийоми і способи втілення естетичного ідеалу С. Моема, які залишаються поза увагою дослідників.

**Структура дослідження** окреслюється її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури. Вступ містить мотивацію теми, історію питання, мету, завдання дослідження, наукову гіпотезу, анотацію структурних компонентів роботи.

У першому розділі «С. Моем про суперечливість особистості художника» йдеться про погляди Моема на природу мистецтва, творчого інстинкту, характеру співвідношення фізичної і художньої реальності, неоднозначне письменницьке ставлення до суперечливої творчої особистості.

Другий розділ «Осмилення феномену творчості в романах С. Моема «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр», «Візерунчастий покрив» складається з трьох підрозділів. У першому з них доводиться, що письменник у вищезгаданих романах порушує проблеми: взаємовідносин таланту і суспільства, свободи творчості, співвідношення етичного і естетичного. Романіст розглядає мистецтво як шлях до духовної свободи і самоусвідомлення.

У другому підрозділі другого розділу наголошується, що проблема співвідношення життєвої і художньої правди – одна з ключових в естетиці С. Моема. Його концепція творчої особистості ґрунтується на постійному зіткненні двох світів – реального і художнього. Досліджуючи трагічне співіснування митця в реальному та художньому світі, письменник використовує мотив маски, за якою рятується від життя творча особистість.

У третьому підрозділі другого розділу розглядається художня реалізація письменником проблеми трагічного непорозуміння митця і суспільства.

Третій розділ роботи «Способи втілення авторської концепції особистості в романах «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр», «Візерунчастий покрив» складається з двох підрозділів. У першому з них розглядається своєрідність психологізму письменника, який найчастіше дає малюнок зовнішньої поведінки героїв (жести, міміка, несвідомі рухи, вираз очей) для більш повного розкриття їхнього внутрішнього стану.

У другому підрозділі третього розділу розглядається метод «точок зору» як спосіб вираження авторської позиції, розкриваються особливості медіалізованої оповіді.

Робота викладена на 77 сторінках, список використаної літератури складається з 62 джерел.

## РОЗДІЛ 1

### С. МОЕМ ПРО СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ХУДОЖНИКА

Феномен творчої особистості здавна привертає увагу письменників. В англomовній літературі початку ХХ ст. виник самостійний жанровий різновид роману про художника, який отримав назву “Kunstlerroman”. Витоки цього жанру датуються початком ХІХ ст., коли він з’явився у літературній практиці німецьких романтиків, представників «Генського гуртка». Називаючи художника генієм, письменники цього напрямку вбачали своє завдання у створенні романтичного ідеалу митця (Новалис, Л. Тік, Е.Т.А. Гофман). Герої романтиків подібні до образів бунтівних митців у романах перших десятиліть ХХ ст. («Кохана» Т. Гарді (1903), «Мартін Іден» Д. Лондона (1909), «Моріс Гест» Д. Річардсона (1906), «Сини і коханці» Г. Лоуренса (1913), «Дилема доктора» Б. Шоу (1913) та ін.). Їхнє незадоволення викликали, перш за все, нерозв’язні протиріччя між інтересами митця і суспільства. Як і романтики, письменники цього періоду змальовували моральне розтління особистості в умовах низької дійсності, з гіркотою усвідомлювали відчуження обдарованої людини, культивували її духовну могутність. Генія в літературі цих років наділено традиційними для романтиків «надзвичайними повноваженнями», але суб’єктивність митця насичена гуманістичним змістом, прагненням пізнати існуючу реальність. Якщо у романтиків образ завжди співвіднесено з ідеалом, то у реалістів (Д. Голсуорсі, Д. Лондон, Т. Драйзер) не виключені світлотіні, що залежать від світогляду і особистої соціальної позиції письменників, які прагнули, перш за все, до показу неповторної єдності емоційних і раціональних структур обдарованого суб’єкта. Реалістична традиція в зображенні генія безперечно стає домінуючою в літературі ХХ ст. В руслі цієї традиції формується творчість В. С. Моєма.

Коли письменник розпочав свій творчий шлях, у Великобританії панувала естетика, що склалася за часів королеви Вікторії в XIX ст. Ця естетика з її твердим кодом «моральності» і «хорошого тону» в літературі і мистецтві не тільки визначала, про що пристойно, а про що непристойно писати, але і вимагала неухильного розмежування і протиставлення добра і зла, доброчесності і пороку, до того ж порок слід було заплямувати і покарати, а доброчесності надати можливість у тій чи іншій формі продемонструвати своє кінцеве торжество.

Письменник неодноразово у своїх критичних творах пише про надзвичайну складність і суперечливість людини-митця. С. Моем має сумнів відносно того, що хтось взагалі здатен «до кінця осягнути людську природу». «Я вивчав її, свідомо і несвідомо, впродовж сорока років, але і зараз люди для мене загадка» [Моем 1957, с. 58], – зазначає він у книзі «Підбиваючи підсумки». Аналогічну думку ми знаходимо і в іншій роботі письменника: «Людина – це єдина невичерпна тема. Можна все життя писати про неї і торкнутися лише поверхні теми» [цит. за: Бурцев 1991, с. 80]. Осмислюючи питання природи мистецтва, творчого інстинкту, характеру співвідношення фізичної і художньої реальності, С. Моем приходив до висновку: «Митець створює, щоб звільнити свою душу. Творити для нього так само природно, як для води – текти під уклін. Недаремно митці називають свої твори дітьми свого мозку і порівнюють муки творчості з родовими муками. Це щось органічне, що розвивається, звичайно, не тільки в уяві художника, але й у серці, в нервах, у крові, щось, що в силу творчого інстинкту виростає з його досвіду, духовного й фізичного, і нарешті розпирає його з такою силою, що він повинен його позбутися» [Моем 1989, с. 367]. Саме цей складний, іноді трагічний, шлях звільнення і досліджує письменник у більшості своїх творів.

Критики звинуватили С. Моема в цинізмі, тому що він, на їхню думку, не бачив різниці між добром і злом. Не без надії зняти з себе несправедливий ярлик «циніка» шістдесятирічний письменник пише книгу «Підбиваючи підсумки» (The Summing-up, 1938). Ця книга, як зазначає В. Скороденко,

«незвичайне для англійської літератури поєднання автобіографії, вільного есе про мистецтво, обережної сповіді і естетичного трактату» [Скороденко 1991, с. 5].

«Підбиваючи підсумки», такою ж мірою, як і художні твори Моема, свідчать, що за своїми філософськими поглядами письменник був агностиком, за вдачею – скептиком, у літературі він тяжів до реалістичного письма. Водночас, ця книга свідчить і про те, що письменник був далекий від цинізму.

С. Моем багато подорожував, об'їздив Європу, відвідав Америку, бував в Африці, Азії. Де б він не був, він всюди шукав і знаходив матеріал для творчості. «У кожній людині я бачу не самоціль, а матеріал, який може знадобитися мені як письменнику» [Моэм 1957, с. 16], – писав він у книзі «Підбиваючи підсумки». Відомі численні декларації Моема про те, що у своїх книгах він є спостерігачем, сповідачем, винахідником, ким завгодно, але тільки не суддею. Має рацію, на наш погляд, В. Скороденко, який зауважує: «Часто письменник говорить одне, а логіка створених ним образів, художня структура твору свідчить про інше. Моем судити відмовляється – але читач, що бере до рук його книгу, судить, тому що характери цієї книги не можуть залишити його байдужими, тому що зображене Моемом зовсім не безвідносно до добра і зла. Інше питання, що судити про персонажів Моема нерідко дуже і дуже важко, що тут не відбудешся судовою формулою «винен – не винен» або критичним штампом «позитивний – негативний». Проте, це уявляється швидше заслугою художника, аніж прорахунком: адже, і в житті добро і зло навряд чи зустрічаються в «чистому» вигляді» [Скороденко 1969, с. 7].

Естетичний бік культури, з точки зору Моема, важливий не сам по собі, а як такий, що підпорядкований естетичному завданню: «Вона (культура) повинна служити життю. Мета її – не краса, а добро» [Моэм 1957, с. 72]. На думку письменника, культура потрібна людям, тому що вона впливає на характер людини. Мистецтво покликане допомогти людині обрати лінію

поведінки, повинно облагороджувати і удосконалювати людину. Це означає, що цінність мистецтва – не краса, а правильні вчинки. Тут немає протиріч, оскільки, як доводить більшість суджень Моема, мистецтво приводить до «правильних» (тобто моральних, добрих) вчинків не напрямки, а через красу, яка волає до естетичного почуття.

Як зазначалося вище, більшу частину свого життя Моем провів у подорожах. Шукача незвичного, мальовничого, всього, що суперечило загальноприйнятим канонам буржуазного існування, природно не могла не зацікавити трагічна доля голландського живописця Поля Гогена (1848-1903), який тривалий час прожив на островах Таїті.

В «Історії англійської літератури» зазначається, що в романі «Місяць і гріш» під ім'ям Чарлза Стрікленда Моем «виводить французького художника Гогена. Зобразивши зовнішні факти життя Гогена – раптова відмова в зрілому віці від солідної посади заради занять живописом, від'їзд на Таїті – Моем пропонує власну інтерпретацію його особи» [Леонова 1997, с. 371-372]. Сучасна дослідниця О. В. Тумбіна дотримується подібної точки зору [Тумбіна 2003, с. 214].

Але не тільки Гоген є прототипом Стрікленда. Ми погоджуємося з В. Скороденко, який вважає, що «не Поль Гоген, людина і митець цікавив Моема в романі «Місяць і гріш» – автору було важливо, відштовхуючись від фактів особистої і творчої біографії майстра пензля, створити самобутній художній твір і поставити в ньому проблеми творчості, моральності і соціального оточення творця, які цікавили саме його, Моема» [Скороденко 1991, с. 15].

Письменник мав розв'язати надто складне завдання: створити образ митця. Для досягнення цієї мети він міг використати різні шляхи. Наприклад, дотримуючись фактів біографії Гогена, заповнити наявні в ній пропуски, психологічно відтворити ситуацію і вже через точно з'ясовані факти пояснити душу живописця. В. С. Моем обрав інший шлях. Він творчо опрацював ці факти і запропонував читачеві художній варіант біографії

Гогена, збагативши його матеріалом із життя інших художників. Переконаливою є думка Д. Корделла про те, що «...роман потрібно розглядати як вигадку, в основу якої покладена фантастична кар'єра живописця. Хоча Гоген і послужив прототипом Чарльза Стрікленда, цей характер має риси Сезанна, Рембо і Ван Гога, а його художні переконання не чужі і Ель Греко» [цит. за: Кириллова 1985, с. 7]. Вірогідно, більшість рис характеру Гогена й інших художників збудили творчу уяву С. Моема. Художньо усвідомивши їх, він створив соціально-психологічний роман.

Романи «Місяць і гріш», «Візерунчастий покрив», «Пироги і пиво», «Театр» є художнім втіленням поглядів С. Моема на творчу особистість. В них письменник порушує проблеми: взаємовідносин таланту і суспільства, свободи творчості, співвідношення етичного і естетичного та ін. Про це йдеться у наступних підрозділах роботи.

## РОЗДІЛ 2

### ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ ТВОРЧОСТІ В РОМАНАХ С. МОЕМА «МІСЯЦЬ І ГРІШ», «ПИРОГИ І ПИВО», «ТЕАТР», «ВІЗЕРУНЧАСТИЙ ПОКРИВ»

#### 2.1 Мистецтво як шлях до свободи і самоусвідомлення в творах С. Моема

Романи С. Моема «Місяць і гріш» (1919), «Пирогои і пиво» (1929), «Театр» (1937) складають своєрідну трилогію, присвячену людям мистецтва, а точніше – долі митця в Англії. Вказані твори стали результатом напружених роздумів письменника про фундаментальні проблеми естетики: про витoki мистецтва та натхнення, про психо-фізичні особливості творчого процесу, про співвідношення краси і добра, про мету і парадокси мистецтва, котре задля втілення генія часто обирає особистість звичайну, іноді зовсім непривабливу. Саме ці проблеми досліджуються у романах трилогії. У книзі про живописця «Місяць і гріш» автор гостро ставить питання про те, в чому можливе, а в чому неможливе моральне виправдання митця. У «Театрі», романі про актрису, досліджується явище Актор та Театр з точки зору їх суті, їх існування. Роман «Пирогои і пиво» присвячений питанню співвідношення творчої волі письменника і реального життя. До вказаних творів слід додати роман «Візерунчастий покрив» (1925), у якому мова йде про драму вченого, особистості не менш творчої, аніж художник, письменник та актриса.

Вже в романі С. Моема «Тягар пристрастей людських» згадується та трагічна історія митця, котру буде зображено в романі «Місяць і гріш». Філіп Кері почув від Клаттона про колишнього біржового маклера, який залишив усі блага життя задля того, аби стати художником. У самому цьому факті і ставленні до нього героїв роману «Тягар пристрастей людських» вже

окреслюються основні мотиви майбутнього роману: розрив справжнього художника з оточуючим середовищем. Його велич – в захопленні мистецтвом, заради якого він розриває з цивілізацією та їде на Таїті. Філіп Кері, і разом з ним автор, схильні виправдати індивідуалізм цього художника величиною його відданості мистецтву.

Назва роману «Місяць і гріш» також пов'язана з романом «Тягар пристрастей людських». Для назви свого нового твору Моем узяв слова з рецензії на роман «Тягар пристрастей людських», надрукований у «Таймсі». З приводу шукань Філіпа Кері автор рецензії сказав: «Як багато хто з молодих людей, він настільки захоплений тугою за місяцем, що ніколи не бачить і шеляга під ногами» [цит. за: Аникин 1966, с. 85]. Зі змісту роману «Місяць і гріш» видно, що Моем не погодився з рецензентом, який засуджував Філіпа Кері за його пошуки в житті. Герой роману, художник Чарльз Стрікленд, прагне до піднесеної мети, хоче зробити відкриття у мистецтві, він сумує за прекрасним «місяцем» і для нього не має значення сите благополуччя міщанського життя, у нього немає благоговіння перед «шестипенсовником», перед прозою грошових інтересів сучасників.

Стрікленд у мистецтві прагне виявити себе і знайти свободу. Тільки творчість спроможна надати можливість відчутти себе вільним. Моем, як письменник, відчував це. У книзі «Підбиваючи підсумки» він так говорить про роботу письменника: «Вона дає духовну свободу. Життя для письменника – трагедія, і в процесі творчості він переживає катарсис – очищення стражданням і жахом, в якому Аристотель бачив сенс мистецтва. Всі свої гріхи... він здатен обернути в матеріал і подолати, написавши про це. Немає того, що б йому не годилося, – від обличчя, мигцем побаченого на вулиці, до війни, що стрясає увесь цивілізований світ, від аромату троянди до смерті друга. Все недобре, що з ним може трапитися, він владний зжити, переплавивши в строфу, в пісню або в повість. З усіх людей тільки художнику надана свобода» [Моем 1957, с. 142-143].

Те, що С. Моем порушує в романі «Місяць і гріш» питання про свободу художника, є закономірним, оскільки воно неминуче пов'язане з проблемою свободи і необхідності. Оповідач говорить Стрікленду: “You seem to walk with your head among the stars. And then, all of a sudden you can't stand it any more, and you notice that all the time your feet have been walking in the mud. And you want to roll yourself in it” [Maugham 1999, с. 88]. Стрікленду здається, що він вільний, що він позбавився усього, що обмежувало його. Однак свобода героя виявляється уявною. Художник відчуває справжні муки від такої свободи. Коли оповідач висловив Стрікленду свої думки з цього приводу, в останнього був дивний вираз обличчя. Оповідач подумав: “I thought that so might a man look when he had died under the torture” [Maugham 1999, с. 88].

Цікавим у романі є і вирішення проблеми «геній і злочин». Моем зазначає: «Так, Стрікленд був поганою людиною, але й великою також» [Моем 1983, с. 145]. Моем звертається до вічного питання, що хвилювало і продовжувало хвилювати письменників, художників, артистів, людей творчої думки і творчого темпераменту, а також критиків і дослідників, які про цих людей пишуть, – до питання про взаємовідносини між етикою та естетикою, між мораллю творця і плодами його мистецтва. Про це писали Аристотель, Гете, Пушкін. У «Моцарті і Сальєрі» Пушкін писав про те, що «геній и злодейство – две вещи несовместные» [Пушкін 1979, с. 105]. Моем вважає, що ці «речі» поєднуються. Про те, як вони поєднуються і що є більш важливим, про результат такого поєднання і говориться в романі «Місяць і гріш».

Стрікленд служить мистецтву, але, як слуга мистецтва, він вбиває у собі людину. Моем розуміє, чому і як герой стає поганою людиною. Але чому це нерозривно пов'язано з його геніальністю, Моем не пояснює. Він констатує, що так може бути. У цьому випадку людина опиняється нижче своєї творчої долі. Геній і людина розведені у Моема по різних полюсах. Потрапляючи на Таїті, у царство первісної краси, де в ізоляції від цивілізованого світу творча доля Стрікленда звершується і закінчується без

перешкод, митець досягає не гармонії, а якоїсь рівноваги між людиною і художником. Здається, у роздвоєнні винна цивілізація. Але ж ні. Стрікленд не стає кращим – просто нові обставини не примушують його до жорстокості.

«Геній і злочин» поєднані у Стрікленді статично. Звичайно, Стрікленд-художник у трактовці Моема найбільш важливий і значущий з усіх точок зору, аніж Стрікленд-людина. Людину Моем не прощає, але звеличує справу життя митця. Те, що залишилось з картин Стрікленда, виправдовує муки і біль, яких Стрікленд-людина завдавав оточуючим, хоча і не виправдовує його морального здичавіння.

Мистецтво Стрікленда потрібне людям. Протиставляючи Стрікленда і Дірка Стрева, Моем недвозначно принижує «хлібну доброту» останнього, зобразивши його не тільки комічним, але й до гидливості жалюгідним і нікчемним бургером-мазійкою. «Хлібна доброта» буржуа неспроможна, і в сюжеті роману вона закономірно обертається на зло: злий Стрікленд и добрий Стрев несуть однакову відповідальність за загибель Бланш. Один убиває її егоцентричною жорстокістю, інший допомагає йому в цьому своєю егоїстичною добротою. Добро Стрева – добро без Краси, добро тваринне, порожнє. У Стрікленда – Краса без добра. Тільки служіння Красі звільнює художника від багато чого, полегшує втілення генія. Але заводить людину у безвихідь, як завело Стрікленда. В романі засуджено людину, яка зайшла у глухий кут. Трагедія Стрікленда полягає не тільки в його надмірному егоцентризмі і жахливому характері. Найбільша його трагедія була в тому, що він творив для людства, не знаючи і принципово не бажаючи знати про це.

Стрікленд – індивідуаліст, він зневажає не тільки оточуюче його суспільство, але і людей взагалі. Б. Шоу в п'єсі «Дилема доктора» порушує питання: скільки суспільство має терпіти від художника, аби потім насолоджуватися його видатними творіннями? Це саме питання порушено і в

романі «Місяць і гріш». Для Моема людина багатолика, тому його герої часто поєднують у собі добро і зло.

Дослідниця Т. Д. Кирилова вважає, що письменник у романі «Місяць і гріш» «формулює тезу про те, що геній в творчості може бути лиходієм в житті, який зневажав закони загальнолюдської моралі, доводить можливість несумісності етики і естетики творця» [Кириллова 1985, с. 9]. Дозволимо собі не погодитись з цим. Дійсно, Моем розділяє Стрікленда-людину і Стрікленда-художника, але він не оспівує і не возвеличує злочин навіть і геніального Стрікленда, навпаки, письменник показує, що найкращий твір Стрікленда, фреска на стінах дерев'яної хижі, гине в полум'ї. Деталь, безумовно, символічна, яку не можна оминати, оскільки символіка у Моема взагалі з'являється не часто.

Ми вважаємо, що епізод знищення найгеніальнішого твору Стрікленда уведений до роману не випадково. Цей твір називається «страшним», «ужасаючим» [Моем 1983, с. 19]. Вже самі епітети вказують на те, що можуть існувати інші, більш високі форми прекрасного, що поєднують красу, істину і добро.

Аналогічний мотив естетизації жахливого присутній і в наступному романі мистецької трилогії «Пирогі і пиво, або Скелет у шафі». Хоча в цілому твір написаний у оптимістично-іронічному дусі, в ньому розробляються серйозні питання природи, призначення і осмислення творчості. Назва відразу залучає читача до письменницького задуму: у ньому є і гумор, і пародійність. Перша половина назви запозичена з шекспірівської «Дванадцятій ночі» (слова сера Тобі, звернені до Мальволіо: «Думаєш, якщо ти такий вже святий, так на світі не буде більше ані пирогів, ані хмільного пива?»). Цей вислів увійшов у англійську мову як визначення земних радощів, що засуджуються пуританами та святенниками. Друга половина назви – загальноповживаний англійський ідіом, що означає скандальну фамільну таємницю.

Задум, як це нерідко бувало у Моєма, спочатку призначався для оповідання. Ранній запис в щоденнику містить нарис сюжету: «...мене просять написати спогади про знаменитого романіста, друга мого дитинства, що живе в У. з дружиною, рядовою жінкою, яка зовсім не зберігає йому вірність. Там він пише свої великі твори. Пізніше він одружується зі своєю секретаркою, яка поступово робить з нього видатну особистість» [Урнов 1976, с. 12]. Оповідання так і не було написане, а фігура літератора стала у пригоді в «Пирогах і пиві» – з неї був частково «списаний» Едуард Дріффілд за часів своєї невідомості.

С. Моєм рідко зображував літературне середовище в своїй прозі, «Пирог і пиво» – і в цьому сенсі незвичайна книга: окрім того, що значна частина оповіді присвячена сценам з побуту літературного Лондона кінця ХІХ – початку ХХ ст., три головних його персонажа – письменники. Це – Едуард Дріффілд, Елрой Кір і сам розповідач Уїллі Ешенден – літературна маска Сомерсета Моєма. Тут він постає у власному своєму віці, у вигляді сухуватого, саркастичного, проникливого джентльмена, автора з міцною, хоча і не сенсаційною репутацією. В Елрой Кірі – модному і пробивному белетристі, снобі, і кар'єристі (всі ці якості з успіхом замінюють йому талант) з жахом упізнав себе Х'ю Уолпол, дуже популярний свого часу романіст. Якщо Елрой Кір був зустрінутий в літературних колах з веселою добродушністю, то Едуард Дріффілд став джерелом великих неприємностей для Моєма. У 1928 році – за два роки до виходу роману – помер Томас Гарді, на той час письменник вже уславлений, сучасний класик, хоча шлях його до цього звання був досить довгий і тернистий. У Дріффілді і критики, і читацька аудиторія «впізнала» Томаса Гарді, що викликало загальне і галасливе обурення. Шокуючи аналогії багато в чому були обґрунтовані: зовнішність Дріффілда – і в зрілі роки, і в глибокій старості, репутація письменника-патріарха, що прийшла лише на схилі віку, два шлюби, нарешті, жорсткий реалізм його пізніх «сільських» романів, свого часу засуджений як «надмірний», – все це дійсно асоціювалося з автором «Тесс» і

«Джуда Непомітного». З іншого боку, між літературним образом і реальною особистістю були корінні відмінності: плебейське походження Дріффілда, його минуле матроса, його схильність до простих розваг, відсутність педантичності в грошових справах, та і обидві його дружини — все це з життям і характером Гарді не мало нічого спільного. Цього разу категоричні твердження Моема, що Едуард Дріффілд — особа узагальнена і вигадана, відповідали дійсності.

З лінією Дріффілда – Ешендена пов'язана друга частина назви книги: «...або Скелет у шафі». Йдеться про чарівну, життєлюбну Розі. Саме вона, колишня барменша з матроського трактира, а потім дружина Дріффілда, що пізніше від нього втекла, і виявляється тим самим «скелетом в шафі», з яким не знають, як бути і біограф, і друга дружина знаменитого письменника. Адже з цією «вульгарною бабою» пов'язана пора творчого розквіту Дріффілда – після того, як вона залишила чоловіка заради торговця вугіллям з Блекстебла, Дріффілд не написав вже нічого визначного – він тільки перетворювався на «живий монумент» під егідою літературних пані типу місіс Бартон Траффорд і критиків типу Елроя Кіра.

Сам розповідач ставиться до старшого побратима з повагою, але цінує в ньому достоїнства реальні, нехай і не дуже, з його точки зору, значні, проте, вже в усякому разі, не ті, що роздуті рекламним поклонінням. Фактично від цього визнання старий письменник страждає так само, як в молодості страждав від невизнання. Едуард Дріффілд зводиться з п'єдесталу заради того, щоб показати його людиною живою, чуйною і обдарованою. В результаті «великий письменник» стає менш величним, але набагато цікавішим. Краще жива кішка, аніж мертвий лев, – звучить на сторінках книги приказка, і за цим принципом зображується літературний «лев», якого хочуть зробити з доживаючого свій вік Дріффілда.

Не вийшла затія з «левом», але Дріффілд, як людина, яка жила, страждала, творила, залишається сама собою. На першій же сторінці, де «великий письменник» з'являється, він весело, хоч і ледве помітно, підморгує

герою-розповідачу [Моем 1981, с. 61]. Адже хоча кожне слово «великого» Дріффілда ловиться прихильниками на льоту, але, по суті, окрім кинутих нишком сигналів нічого собі і не може дозволити Дріффілд колишній, який створив вистраждані, правдиві книги. Під виглядом «визнання» він похований живцем, і вже тим більше після смерті ховають і фальсифікують його справжню зовнішність. Едуард Дріффілд – автор нехай не безсмертних, але все таки неабияких творінь. Їх колись безжально критикували, тепер їх нестримно захвалюють. Але чи можна вважати це здійсненням критичної справедливості. Дріффілда звеличили мінливо, безглуздо, не помічаючи як і раніше, про що ж його книги, що в них насправді хорошого. Перетворивши письменника невизнаного в уславленого, організатори слави готові поставити його поряд з самим Шекспіром, але лише заради того, щоб не визнати реальних його достоїнств і щоб, вже звичайно, обійти «хворі» питання, які колись були ним підняті.

Свого часу, коли Дріффілд заговорив про те, про що в «хорошому суспільстві» говорити було не прийнято, проти нього спрямували жорсткі звинувачення. Тепер, оскільки зробився він «великий», просто не згадують, в чому ж полягала гострота його слів. Справа життя письменника залишається осторонь по відношенню до всього галасу, що розвернувся навколо нього. Але є розповідач-очевидець, він не дозволяє вислизнути сполучній ланці.

Докори в неповазі до пам'яті знаменитого письменника, почуті згодом Моемом, вже чує і сам розповідач. Йому роз'яснюють, що він не правий в оцінці Дріффілда, а якщо і правий, то все одно думати про нього так і тим більше так говорити не слід, бо можна зашкодити. Розповідач судить про Дріффілда спокійніше, ніж інші. Часом говорить про нього речі різкі, справді неприємні. Проте він говорить неприємні речі різні – різним людям. Зображаючи Дріффілда в ситуаціях принизливих (адже сам це бачив), він не принижує його таланту. Ні на секунду не береться під сумнів, що Дріффілд – письменник. Не великий, не новий Шекспір, але гідний письменник.

Провідна думка цього твору – це утвердження мистецтва як засобу досягнення абсолютної волі. Вона окреслюється в епізоді, коли розповідач згадує найсильніший твір Дріффілда, вражаючу книгу «Чаша життя»: «У ній є якась холоднокрровна безжальність. У ній є свіжість і терпкість. Вона як кисле яблуко – від неї зводить скули, але в той же час в ній відчувається якийсь ледве помітний і дуже приємний гіркувато-солодкий присмак. ... Кожному, хто її читав, надовго запам'ятається страшна, несамовита, але описана без жодної слинявості і надмірної чутливості сцена смерті дитини і наступний дивний епізод» [Моем 1981, с. 157-158]. Звинувачений в аморалізмі, жорстокості, розпусті, письменник не намагається виправдати себе. І тим ще більше обурює філістерське оточення.

Згодом виявляється, що все зображене Дріффілдом – правда: і жахлива картина смерті дівчинки, і вражаюча сцена поведінки матері дитини, котра того ж вечора віддається першому перехожому. С. Моем знову, як і в романі «Місяць і гріш», зображує як в душі митця поєднуються геній і низький інстинкт.

Роман завершується глибоким внутрішнім монологом розповідача, в якому концентрується концепція творчості С. Моема: «Я... занурився в роздуми про життя письменника. Воно повне випробувань. Спочатку йому доводиться терпіти бідність і байдужість; потім, досягнувши деякого успіху, він повинен покірливо приймати всі примхи долі, які з цим пов'язані. Він цілком залежить від легковажної публіки. Він відданий на милість журналістів, які хочуть брати у нього інтерв'ю, і фотографів, які хочуть його фотографувати; на милість редакторів, які вибивають з нього рукописи, і збирачів податків, які вибивають з нього прибутковий податок; на милість високопоставлених персон... і секретарів всіляких товариств; на милість жінок...; молодиків, які норовлять одержати у нього роль, і незнайомців, які норовлять ухопити у нього грошей у борг...; на милість агентів, видавців, антрепренерів, зануд, шанувальників, критиків і своєї власної совісті. Але є у нього одне відшкодування. Що б не лежало у нього на серці – тривожні

думки, скорбота про смерть друга, нерозділене кохання, уражена самолюбність..., коротше – яке б відчуття або яка б думка його не бентежили – йому досить лише записати це відчуття або цю думку чорним по білому, використати як тему для оповідання..., щоб про них забути. Письменник – єдина на світі вільна людина» [Моем 1981, с. 197]. Таким чином, для С. Моєма найвища воля художника – це здатність переплавити власний досвід, відтворивши нову художню реальність. Творчість і людина неподільні. Складний процес взаємопроникнення творчого і людського письменник досліджує в наступному романі мистецької трилогії – «Театр».

Головна героїня твору Джулія Лемберт – втілення акторського генія. Вона живе на сцені органічно, сцена кличе її, і вона відгукується на цей поклик. Джулія творить своє життя свідомо, вільно обираючи найприйнятнішу життєву роль, завжди має на поготові усмішку, сльозу чи належну позу. Саме акторська сутність повсякчас підтримує її, дає наснагу і сили жити.

Джулія-актриса завжди відчувала в собі друге «я», котре давало їй можливість панувати над залом, наповненим глядачами, хоча довгий час не могла зрозуміти, що це. Це «щось» концентрувалось у фразі: «Beginners, please», котра діяла на неї, як гіпноз. Життя щораз набувало сенсу: «Life acquired significance. She was about to step from of make-believe into the world of reality» [Maugham 1979, с. 86].

Та суспільні стереотипи міцно тримають її в своїх тенетах. І вивільнитися з пут, які дратували і пригнічували, Джулії важко. Власне, весь твір С. Моєма і присвячено оспівуванню «шляху до волі» митця, який болісно, поступово, але невпинно усвідомлює своє призначення й приймає його.

Спершу всі суспільні обмеження, всі химери буденного життя спадають з героїні лише в театрі. Лише в «магічному колі» гримерної вона звільняється, перетворюючись на саму себе. А в світі реалій – повсякчас грає одну з ролей, визначених життєвою ситуацією. І якщо жодні життєві

розчарування не могли принизити в ній актрису, то жінці вони завдавали нестерпних страждань.

Поступово Джулія остаточно переконується в тому, що як людина вона має сенс не лише на підмостках, а й в житті. Адже саме завдяки її таланту процвітає Майкл, лише і тільки її талантом захоплений Чарлз, завдяки своєму талантові вона може дозволити собі кохання Тома і навіть обвинувачення сина поступаються її обдарованості на вагах істини. Трагічна для обох дилема: що важливіше – «ефемерний» обов'язок перед мистецтвом, чи «природний» материнський обов'язок перед дитиною, – розв'язується на користь першого.

Лише пройшовши складний життєвий шлях, Джулія зрозуміла, що ця істота, в якій не було ні зовнішньої форми, ні віку, називається «her mastery over the medium» [Maugham 1979, с. 131], котре дається не кожному і перед яким згасає все: і любовні інтриги, і шляхетні прийоми, і навіть любов до власного сина.

Всі її кроки обумовлені «невідомою істотою», яка жила в ній і яку Джулія ніколи не зраджувала: “She had often felt that her talent, genius the critics called it... was not really herself, not even part of her, but something outside that used her, Julia Lambert the woman, in order to express itself... She was an ordinary woman” [Maugham 1979, с. 170-171]. Джулія-жінка була «схожа на швачку», в неї було широке простонародне обличчя і здорова селянська кров. Ця жінка була неосвіченою і вульгарною, любила добряче попоїсти і випити пива. Але саме в неї при народженні вселилося це «щось».

Про існування цієї невидимої істоти знав тільки «старий театральний вовк» Джиммі Ленгтон, і він навчив Джулію жертвувати заради творчого духу всім земним, а якщо доведеться — і власною жіночою долею. Натомість Джулія мала інше: “Thrusting her private emotion into the background..., she managed once more to play with her accustomed virtuosity. Her acting ceased to be a means by which she gave release to her feelings and was again the manifestation of her creative instinct. She got a quiet exhilaration out of thus recovering mastery

over her medium. It gave her a sense of power and of liberation” [Maugham 1979, с. 205].

Бути «актором» в театрі життя за Моемом – означає усвідомлювати сенс всього, що з тобою відбувається, «панувати над матеріалом» в ім'я виконання свого високого духовного призначення, бути скрипкою в руках Духу.

Перемога Джулії-актриси над Джулією-жінкою перегукується з висловлюванням С. Моема: «Художник працює, щоб звільнити свою душу... Всі свої гріхи і божевілля, нещастя, які випали на його долю, самотність, власне каліцтво, хвороби, жебрацтво, розбиті мрії, горе, приниження – все це він здатен перетворити на матеріал і перемогти... з усіх людей тільки митцю надана творча воля» [Моем 1989, с. 369].

Виконання високого духовного призначення можливе не лише в сфері мистецтва. Для С. Моема творча особистість – це, насамперед, та людина, яка сама творить своє життя. Головний герой роману «Візерунковий покрив» бактеріолог Волтер Фейн дізнається про невірність своєї дружини і вирішує їхати в район, де лютує епідемія холери. Він шукає смерті для себе і дружини, знаходячись в стані відчаю. Трагедія в житті головних персонажів супроводжується трагічними мотивами: становище вченого у ворожому середовищі; зіткнення людини із стихійним лихом; жахлива ситуація в колонії (епідемія холери).

Волтер Фейн – людина науки, а за його гріким зауваженням, «з соціальної точки зору людина науки не існує» [Моем 1993, с. 17]. Він володіє чудовими людськими якостями. Це – людина великого розуму і великого характеру. У нього є воля, йому властиві сильні емоції. У цій звичайній людині Моем виявляє здібність до глибоких переживань і великих трагічних пристрастей. Волтер Фейн, ця сором`язлива, малопомітна людина, переживає велике почуття любові до своєї дружини Кітті. Його любов виявилася нещасною, позбавленою взаємності. У мотивуванні рішення Волтера Фейна їхати в район епідемії, безумовно, позначився мелодраматизм. Відчай

обдуреного чоловіка не підноситься тут до трагізму. Трагічне в іншому: у нещасній любові героя і в його боротьбі за життя людей, коли він ризикував власним життям щодня.

Волтер Фейн – активний персонаж Моема. Він влаштовує лабораторію, веде наукові дослідження і навіть експериментує на самому собі. Йому властиві «чарівна доброта», гуманне ставлення до людей. Волтер Фейн мужньо поводить, рятуючи людей від холери, роблячи все, щоб допомогти нещасним. Тому загибель його справді трагічна. Рішення Фейна приїхати в район холери письменник розглядає як дію за власними мотивами: воно визначається відчаєм обдуреного чоловіка і інтересом бактеріолога, а не тільки прагненням рятувати людей. Ця тенденція дегуманізувати героїзм Волтера Фейна дещо збіднює образ. «У результаті цей персонаж одержує суперечливе трактування, його подвиг обертається жертовністю, його трагічна доля набуває присмаку мелодрами», – вважає Г. В. Анікін. Це власне відповідало уявленням Моема про життя. У «записнику письменника» ним була висловлена така думка: «Який жаль, що життя і трагічне і тривіальне: мелодрама» [Моем 1999, с. 105]. В результаті Волтер Фейн постає мучеником науки, жертвою свого обов'язку і розбитого серця.

Проте він був справжньою особистістю. Вся його діяльність, все його життя було наповнене певним сенсом. Він не умів і не вважав потрібним бути таким, як всі інші. І говорив тільки тоді, коли йому було що сказати. Саме в образі Волтера Фейна з повною силою виявився мотив фатальної зумовленості долі творчої людини трагічним обставинам життя.

Таким чином, у романах мистецької трилогії С. Моем підтверджує центральне положення своєї естетичної програми: лише творчість сприяє духовному звільненню особистості. Проте осмислення цього феномену на прикладі конкретних життєвих історій Стрікленда («Місяць і гріш»), Дріффілда («Пирого і пиво»), Джулії Лемберт («Театр»), Волтера Фейна («Візерунчастий покрив») набуває особливого драматизму. Оскільки свобода творчого самовираження у героїв Моема завжди вимагає складного

життєвого вибору, що має фатальні наслідки. Духовна рівновага між людиною і митцем найчастіше виявляється недосяжною.

## 2.2 Антитеза правди життя і правди мистецтва в художньому світі письменника

Проблема співвідношення життєвої і художньої правди – одна з ключових в естетиці С. Моема. Його концепція творчої особистості ґрунтується на постійному зіткненні двох світів – реального і художнього.

Герой роману «Місяць і гріш» Стрікленд – особистість діяльна, творча; прагнення до творчості – найкраща риса митця. Його творчість – це бунт романтики проти посередності життя, він хоче зробити революцію в мистецтві. Життя Стрікленда складалося з мрії та титанічної праці, але його мрія була відірвана від реальності. “He lived in a dream, and the reality meant nothing to him” [Maugham 1999, с. 85]. Сомерсет Моем не погоджується з такою втечею від життя, від реальності, яка була характерна для модерністського мистецтва. У книзі «Підбиваючи підсумки» письменник зазначає: «Мрії – це основа творчої фантазії...мрії – не відхід від дійсності, а засіб наближення до неї» [Моэм 1957, с. 69]. Про Стрікленда він скаже: «He did not seem quite sane” [Maugham 1999, с. 85]. Сомерсет Моем в образі Стрікленда підкреслює думку про те, що геніальність, яка заперечує реальну дійсність, – не що інше, як відхилення від нормальної людяності. У книзі «Підбиваючи підсумки» він висловлює і своє розуміння геніальності: «геній звертається до всього людства...Він є абсолютно нормальним» [Моэм 1957, с. 65].

У романі «Місяць і гріш» С. Моем зображує не тільки причини трагедії Стрікленда, але і його «трагічну провину». Самотня, зовні посередня людина

зважилася на зухвалу спробу створити мистецтво, і вона досягає своєї мети. Проте, діючи егоїстично, він загубив самого себе.

У загибелі Стрікленда винні не лише соціальні обставини, що прирекли його на тяжкі умови існування, і невизнання його таланту за життя, але також і він сам. Він цурався людей, а мистецтву потрібні люди. Краще, що створив Стрікленд, пов'язано все-таки з людьми: портрет Бланш, багаточисельні портрети Ати й інших мешканців Таїті, зображення людей на фоні природи. Проте Стрікленд цурався людей, свої твори малював не для людей, а для того, аби задовольнити свою пристрасть до мистецтва. Це призвело його до загибелі, і проказа – жахливий символ його трагічного кінця. Оповідач говорить Стрікленду: “It’s a preposterous attempt to try to live only for yourself ana by yourself” [Maugham 1999, с. 159].

Пояснюючи індивідуалізм цього персонажа, С. Моєм пов’язує його з бісівським початком: щось диявольське оволоділо художником. Цей «диявол» у душі Стрікленда провокував трагічні наслідки як у його власному житті, так і в житті тих людей, які були пов’язані з ним. Оповідач говорить про боа-констриктора, маючи на увазі Стрікленда: “I don't disapprove of the boa-constrictor; on the contrary, I'm interested in his mental processes” [Maugham 1999, с. 87].

Автор розуміє, що егоїзм Стрікленда, його холодність до людей жорстокі. В романі не один раз йдеться про нелюдскість учинків Стрікленда. Проте автор схильний вважати це цікавим явищем психіки художника, і безглуздо, на його думку, засуджувати за те, що природа наділила його певними якостями.

Віддавшись «інстинкту творчості», Стрікленд «безпорадний, як муха в павутинні» [Моэм 1983, с. 57]. «Інстинкт творчості» зростав у ньому: “It was this: I asked myself whether there was not in his soul some deep-rooted instinct of creation, which the circumstances of his life had obscured, but which grew relentlessly, as a cancer may grow in the living issues, till at last it took possession of his whole being and forced him irresistibly to action” [Maugham 1999, с. 57].

Щось жорстоке і нездоланне, попри його волю, володіло ним. Душевна боротьба художника, його “a fiery, tortured spirit” [Maugham 1999, с. 159] представлені у вигляді постійної боротьби плоті і духу. Не випадково естетичне почуття порівнюється в романі зі статевим інстинктом. Чуттєвість Стрікленда й естетичне споглядання тіла Бланш зливаються воедино. Поклик плоті й «інстинкт творчості» притягають Стрікленда до Бланш. Це була трагічна пристрасть, якої він прагнув позбутися. Після зближення з Бланш і закінчення роботи над її портретом Стрікленд звільняється від пристрасті, що завдавала йому мук. Він задовольняє свої інстинкти, і його вже більше не цікавить ані Бланш, ані її портрет.

У мистецтві відчутна особистість самого художника. Саме так вважає Моем, говорячи про картини Стрікленда. В його картинах відчувається хвороблива фантазія; гіркота неминуче закладена у красі, створеній ним. Стрікленд висловив свою особистість, свої почуття в картинах. Лише в цьому була його мета. Але оскільки він зобразив людські почуття, картини стають близькими людям, а ім'я Стрікленда безсмертним. Автор досить наполегливо твердить про безсмертя героя, пояснюючи це тим, що художник створив красу. Ідея безсмертя пов'язується з творчістю. Безсмертя творів Стрікленда освітлює його долю трагічним світлом, підкреслює величне в його житті. Це величне полягає в тому, що Стрікленд побачив прекрасне в простих людях Таїті і відобразив трагізм своєї особистості. Величне тут подане в абстрактно-гуманістичному висвітленні. У Стрікленда був один ідеал – краса. Це ідеал і самого автора. У цьому – загальний характер мистецтва Стрікленда. Його фіналом стала краса, а ім'я художника стає легендою, його витвори здобули безсмертя. Здається, є всі підстави для того, щоб вважати трагедію оптимістичною. Але це зовсім не так.

Песимізм відчувається в тому, що автор взагалі уявляє собі життя людини як боротьбу за існування, наслідуючи ідеї Герберта Спенсера. А в розділі про смертельну хворобу Стрікленда проступає думка про жорстокість

життя і навіть його безглуздість: “Life is hard, and Nature takes sometimes a terrible delight in torturing her children” [Maugham 1999, с. 223].

Отже, у романі «Місяць і гріш» зображується трагічний розрив між життям і мистецтвом. І, на наш погляд, має рацію В. Скороденко, який зазначає: «Трагедія Стрікленда полягала не лише в його непомірному егоцентризмі і жахливому характері. Найбільша його трагедія була в тому, що він творив для людства, не знаючи і принципово не бажаючи знати про це» [Скороденко 1969, с. 17].

Герой роману «Пирогі і пиво» так само творив для людей, але людство не потребує справжнього Едуарда Дріффілда. Саме тому після його смерті поціновувачі таланту «останнього з вікторіанців» [Моем 1981, с. 44] прагнуть створити зовсім іншу його біографію. В романі перехрещуються два плани оповіді: перший стосується Дріффілда вигаданого, який асоціюється з музейною затхлістю. У створенні літературного міфу найактивнішу участь беруть критик Елрой Кір та друга дружина Дріффілда, Емі. До нього намагаються залучити й розповідача Уїллі Ешендена, котрий разом з першою дружиною Дріффілда, Розі, розповідає про справжнього, живого письменника. У спогадах розповідача молодий Дріффілд постає цікавою, енергійною людиною, що мала на все свій оригінальний погляд. Юного Ешендена вражала простота і відвертість поведінки Дріффілда і Розі: «Вони неначе не розуміли, що можна робити, а чого просто не можна. Мене завжди дивувало, як це вони говорять про такі епізоди з свого минулого, про яких, здається, і заїкатися не повинні. ... Розповіді Теда Дріффілда про те, як він працював офіціантом в холборнському ресторані, що звучали так, ніби тут немає нічого особливого, мене шокували» [Моем 1981, с. 80-81]. Маловідомий письменник ще не відчуває потреби відгороджувати себе від життя.

Поступово, отримуючи славу і визнання, Дріффілд замикався у світі своїх творів. Проникливий розповідач відчуває «невидимий бар`єр» між письменником і тими, хто його оточує: «Схоже було, що він живе якимсь

уявним життям, поруч з яким буденність здається примарною» [Моем 1981, с. 157]. Відчуженість зростає по мірі того, як оточуючий світ втручається в життя митця, прагне визначати його поведінку і спосіб існування. Він до кінця залишається самим собою, зумівши ввести в оману своїх сучасників. Розглядаючи фотографії Дріффілда в його музеї і намагаючись досягнути глибини письменницької душі, розповідач приходять до майже парадоксального висновку: «Його обличчя було просто маскою. Мені подумалося, що справжня душа його, до самої смерті не розпізнана і самотня, безмовною тінню супроводжувала видимі всім фігури – автора, що написав його книги, і людини, що прожила його життя, – сміючись з іронічною байдужістю над цими двома маріонетками, яких світ приймав за Едуарда Дріффілда» [Моем 1981, с. 184]. Таким чином, в романі з'являється мотив маски, за якою рятується від життя творча особистість.

До мотиву маски С. Моем повертається і в романі «Театр», де він знову досліджує трагічне співіснування митця в реальному і художньому світі.

Буття Джулії Лемберт проходить між театром життя і життям у театрі. Читач, як і героїня, постійно перебуває на межі цих світів і разом із нею вчиться цієї межі триматися, бо лише тут вона й може бути щасливою.

У невимушеній формі зображуючи побут Джулії, Моем дає уявлення про еволюцію душі цієї жінки. Так, характеротворче значення має опис будуару Джулії: “The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and armchair in Nattier blue; over the bed there were fat little gilt cherubs who dangled a lamp with a pink shade, and fat little gilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table. On satinwood tables were signed photographs, richly framed, of actors and actresses and members of the royal family. The decorator had raised his supercilious eyebrows, but it was the only room in the house in which Julia felt completely at home” [Maugham 1979, с. 17-18]. «Найелегантніша жінка Лондона» писала листи “at a satinwood desk, seated on a gilt Hamlet stool» [Maugham 1979, с. 18]. Ці просторові деталі – згадки про віддалений острів Джерсі, де селяни живуть

випасом овець і де батько Джулії працював ветеринаром. Власна кімната в рожево-блакитних шовках із позолоченими херувимами та полірованими меблями – ознака поганого смаку, але це – мрія сільської дівчинки, яка втілилася, коли Джулія стала актрисою.

Джулія-актриса і Джулія-людина суттєво відрізняються. Моем навмисно дає можливість спочатку познайомитися з Джулією-людиною, постійно порівнюючи її з Майклом. Між ними є і подібність (вихідці з провінції), але головне – їх протиставлення, приховане, багатолітнє і настільки звичне, що вже давно перестало бути трагедією.

Моем, докладно зобразивши взаємини Джулії Лемберт з оточенням, художньо доводить, що вона ніколи не зазнавала «простого» жіночого щастя (та й не прагла його): чоловіка вона не кохає, коханця утримує, сина не розуміє, обожнювачем не переймається. Це самодостатня особистість, здатна свідомо розпоряджатися власною долею, достойно грати роль, відведену їй у певній ситуації.

Але за суспільними стандартами це аморально: жінка, навіть обдарована, має залежати від батьків, чоловіка, роботодавця. І, само собою, просто не може бути сильнішою, мудрішою, досконалішою за них, визначати суть і сенс їхнього життя. Та, згідно авторської концепції, Джулія, в силу своєї винятковості, одержала неписане право на власне, не обмежене суспільними умовностями, розуміння добра, правди, справедливості. Але бути вільним творцем і почуватися ним – не одне й те саме. Героїня проходить важкий, сповнений трагічних суперечностей шлях звільнення від умовностей, нав'язаних їй суспільством, прийняття дарованої їй свободи як щастя, а не покари за талант.

Спершу героїня чесно грає роль «правильної» жінки з примітивними поглядами на життя, ідеалізацією оточуючих чоловіків та виконанням усіх їхніх забаганок. Вона повсякчас свідомо стає засобом здійснення прагнень інших, служить їм, але лише гірко розчаровується в кожному такому вчинку, бо втрачає себе, не набуваючи нічого навзамін і нічого не змінюючи в

оточуючих. Чим «правильніше» за логікою суспільної думки чинить героїня, тим погіршується ситуація. І це закономірно, адже «She was a born actress and it was an understood thing for as long as she could remember that she was to go on the stage» [Maugham 1979, с. 29]. То навіщо ж дурити саму себе і людей? Адже ніхто ніколи не очікував, що вона вийде заміж, чи стане коханкою, чи присвятить себе вихованню дітей.

Але жінка живе не лише на сцені, де жоден глядач в силу свого статусу не має права й змоги втрутитися в її буття, а в житті, детермінованому суспільною мораллю. Джулія щиро страждає, вимушена, дотримуючись узвичаєних правил, таїтися й прикидатися. Але час іде, і героїня зрештою розуміє, що межа між дійсністю життя і театру майже невидима, й вона так само легко, як на сцені, може виборювати право бути собою й у житті, що не громадська думка керує нею, а вона, законодавиця мод і звичок, може керувати громадською думкою. Переборовши в собі сумніви й емоції, позбувшись страху «несправжності» своєї життєвої гри, актриса перемагає «правильну», але нікчемну Долі де Фріз та зухвалу Евіс Крайтон.

Проблема правди життя й правди мистецтва, повноцінності акту мистецького творення порівняно з природнім найповніше звучить у зіткненні Джулії з сином Роджером. Ще будучи підлітком, Роджер, позбавлений акторського хисту, був глибоко вражений майстерністю перевтілень матері, коли, приголомшений її виконанням ролі, раптом почув її ж репліку, непомітно для залу кинути за куліси: “What the bloody hell is that electrician doing with the lights?” [Maugham 1979, с. 244]. Конгломерат образу і людини, художнього і життєвого, існуючого в повсякденному житті кожного актора, привів Роджера до висновку: матері «немає», навіть у випадку його смерті вона просто продемонструє «You would have given a beautiful performance of a bereaved mother at the bier of her only child» [Maugham 1979, с. 246]. Роджер настільки категорично розділяє в своїй уяві ці дві іпостасі матері, що заперечує її реальне існування поза грою.

Якщо для Роджера мистецтво – гра, а мати, відповідно, – боговідступниця, що природній, даний їй Богом, обов'язок перед родиною проміняла на непутящу забавку, то для Джулії мистецтво – акт творення, що не поступається, а вагоміший фізичного народження. Й він так само освячений і сповнений духу.

Роджер не приймає суб'єктивної реальності і намагається пояснити всі явища виключно життєвою, фізичною, правдою. А мистецтво, зокрема театр, не є тією правдою, що об'єктивно відбиває життя. Якщо так, то цей світ не існує, а разом із ним не існують і актори. Він прямо зауважує матері: “When I've seen you go into an empty room I've sometimes wanted to open the door suddenly, but I've been afraid to in case I found nobody there” [Maugham 1979, с. 244].

Філософія Роджера більш матеріалістична і пряма, він, як і митці минулого, хоче мати користь з мистецтва, поставити його «на службу» людям, а отже ув'язнити, обмежити, в даному разі на догоду своїм забаганкам. Звісно, тієї Джулії, до котрої син звик з дитинства, немає: “You don't exist, you're only the innumerable parts you've played” [Maugham 1979, с. 244]. Але нової Джулії, великої актриси, Роджер не помічає, це йому просто не дано, для нього це не суттєво. Водночас юнак впевнено ставить «експеримент» по з'ясуванню, чи правду люди кажуть про кохання, просить «неіснуючу» матір дати роль його приятельці у своєму спектаклі.

Зрештою, ціла низка вчинків та рис характеру Роджера ставлять під сумнів його умовиводи та заяви, адже син явно не послідовний, на відміну від матері. Отже, питання Роджера до Джулії: “I might if I could find you. But where are you?” [Maugham 1979, с. 246] – можна повернути й до нього самого, бо його сфера і місце в житті зовсім не визначені. Він таки «глядач» в театрі життя, якому відведено роль лише констатувати та поціновувати все, що відбувається з «акторами».

Роджер не сприймає матір такою, як вона є, не розуміє і не хоче зрозуміти. Вигадана ним жінка, яку б він хотів мати за матір, справді не

існує. А реальна Джулія – актриса й людина – його абсолютно не цікавить і не влаштовує. Роджер кидає матері як присуд: “You don`t know the difference between truth and make-believe” [Maugham 1979, с. 244].

Але має рацію, безумовно, Джулія: її гра не вдавання, не шарлатанство, а високе узагальнення правди життя: “All the world`s a stage... it`s we, the actors, who are the reality”, – заявляє вона синові [Maugham 1979, с. 272].

За Моемом, мистецтво, хоч і відтворює життя, завжди одухотворює його, підносить до вищої субстанції. І вся справа в тому, як розуміти правду в мистецтві: чи як сліпе відтворення дійсності, чи як відбиток духовної субстанції. Тут кожен, і митець, і звичайна людина, вільний у своєму виборі. Але й реальність його буття буде відповідною: сповненою щоденних реальних клопотів і проблем, чи духовно значимою, сповненою вищих прагнень і краси. Ми не обираємо світ. Але ніхто не забирав у нас права обрати кут зору на нього.

Умовиводи Джулії чимось схожі до платонівських, коли вона твердить: “Roger says we don`t exist. Why, it`s only we who do exist. They are the shadows and we give them substance” [Maugham 1979, с. 272]. Але тоді слід визнати, що реальність існує лише суб'єктивно і її повсякчас потрібно наповнювати «тілесним змістом» (ця місія покладається на акторське мистецтво). На думку Джулії, реальне життя тільки тоді стає правдою, коли в нього вкладається цей «тілесний зміст». Не лише форма (акторська гра), а насамперед зміст – пережиті почуття, враження, плин настроїв – стає символом життя, «а тільки символ є реальним». Під символом Джулія розуміє весь театр життя, в якому кожен свідомо чи ні, а таки грає свою роль: “We are the symbols of all this confused, aimless struggling that they call life...” [Maugham 1979, с. 272].

Проблема морального самовдосконалення людини визначає характер конфлікту в романі С. Моема «Візерунковий покрив». Різні варіанти перекладу назви романа – візерунковий, розмальований, розписаний засвідчують красу витонченість, досконалість. Що приховується за цією

досконалістю? Покрив, занавіс, завісу можна зняти, відсунути, і за ними знаходиться таємниця, щось загадкове, що прагне пізнати людина, але це не завжди їй під силу. За нереальним обрисом візерункового покриву – таємниці життя – ховаються Страх і Надія. Вони упродовж всього роману супроводжують головну героїню Кітті. Візерунковий покрив постійно присутній в її уяві як загадка, таємниця, щось прекрасне, але швидкоплинне.

Розглянемо кілька епізодів, де обігруються слова «занавіс», «покрив». Уоддінгтон і Кітті дивляться на річку. Спека нависла над містом: “The heart hung over it like a pall” [Maugham 1981, с. 146]. Моем, очевидно, використовує цей вираз, щоб нагадати читачеві, що в місті епідемія холери. Річка тече, герої думають про швидкоплинність життя: “Everything passed, and what trace of its passage remained? It seemed to Kitty that they were all, the human race, like the drops of water in that river and they flowed on, each so close to the other and yet so far apart, a nameless flood, to the sea. When all things lasted so short a time and nothing mattered very much, it seemed pitiful that men, attaching an absurd importance to trivial objects, should make themselves and one another so unhappy?” [Maugham 1981, с. 146-147]. Героїня думає про сенс життя. Природа завжди є тим поштовхом, який примушує її думати. До поїздки у Китай вона була дуже зверхньою, а ця екзотична країна, з її природою, мистецтвом, філософією багато в чому змінила Кітті: “...Kitty had never heard the Chinese spoken of as anything but decadent, dirty, and unspeakable. It was as though the corner of a curtain were lifted for a moment, and she caught a glimpse of a world rich with a colour and significance she had not dreamt of” [Maugham 1981, с. 103]. Коли Кітті покине Китай, вона довго його згадуватиме: “The vivid scenes with their elegant colour, their unexpected distinction, and their strangeness, were like an arras before which, like mysterious, shadowy shapes, played the phantoms of Kitty's fancy. They seemed wholly unreal. Mei-tan-fu with its crenellated walls was like the painted canvas placed on the stage in an old play to represent a city...” [Maugham 1981, с. 201]. Вона сама, як і Волтер, і черниці, та інші, була учасницею цієї п'єси, намагалася

розгадати таємницю життя, але всі персонажі залишилися для неї у минулому, саме тому вони здаються оновленій Кітті примарними.

Серед китайських вражень Кітті одне з найяскравіших – ворота. Їх героїня побачила, коли вони з чоловіком наближалися до міста. Ворота ці були споруджені на честь добродісної вдови. Таких архітектурних пам'яток у Китаї було багато. Моем пише: “...she had passed many of them since they left the river; but this one, silhouetted against the westering sun, was more fantastic and beautiful than any she had seen. Yet, she knew not why, it made her uneasy; it had a significance which she felt but could not put into words: was it a menace that she vaguely discerned or was it derision?” [Maugham 1981, с. 89]; або: “It was a symbol, but of what she scarcely knew; she could not tell why it bore a note of so sardonic irony” [Maugham 1981, с. 189]. У іншому місці Моем назве ворота «орієнтиром і іронічним символом» [Maugham 1981, с. 80].

Можливо, цей символ є іронічним в тому сенсі, що Кітті не можна назвати невтішною вдовою, як ту, на честь якої були споруджені ворота. “She was sorry that Walter had died in that tragic manner, but she was sorry with a purely human sorrow such as she might have felt if it had been an acquaintance... They would never have been happy together and yet to part would have been terribly difficult” [Maugham 1981, с. 203]. Волтер помер, Кітті попросилася з ним і «in her gay and coloured shawl» [Maugham 1981, с. 187]. Г. В. Анікін в своїй роботі не випадково перекладає назву роману як «розфарбована вуаль» [Анікін 1985, с. 77]. Очевидно, саме в цьому епізоді шаль або вуаль символізують життя. Саме ця деталь протистоїть смерті.

Візерунковими, химерними, загадковими в сприйнятті Кітті виступають не тільки ворота. Її відвідує щось подібне до видіння. У ту ніч їй наснився сон. Його можна вважати передвістям. Кітті наснилося, що носильники несли її в паланкіні: “Then she came to the memorial arch and its fantastic outline seemed on a sudden to gain a monstrous life; its capricious contours were like the waving arms of a Hindu god, and, as she passed under it, she heard the echo of mocking laughter” [Maugham 1981, с. 95]. Уві сні

Чарлі визнав свою провину. Кітті бачить, що між нею і Чарлі пронесли труну. Вона прокинулася від страху. Саме у цей момент її відвідало видіння. З цієї білої хмари виступила висока, похмура фортеця: "... This was no fortress, nor a temple, but the magic palace of some emperor of the gods where no man might enter" [Maugham 1981, с. 96]. Кітті відчуває легкість, тому що перед нею – Краса. Моем знову звертається до визначення «візерунок».

Кітті розуміє, що життя – мінливе, але прекрасне, що всі люди різні, що збагнути сутність чогось дуже важко. Мало побачити тільки покрив, оболонку, потрібно розгадати, що за нею. Кітті не змогла вчасно зрозуміти і оцінити свого чоловіка. Вона пройшла через біль, розчарування і страждання. Наприкінці роману Моем скаже: "She hoped with all her heart that she had learnt compassion and charity" [Maugham 1981, с. 237]. Тим самим письменник доведе, що сенс життя людини в етичному вдосконаленні.

Таким чином, в своїх романах С. Моем художньо тонко й прозоро розкриває найважливіший мистецький конфлікт між реальністю духовною та фізичною в межах свідомості однієї творчої особистості – Стрікленда («Місяць і гріш»), Дріффілда («Пирого і пиво»), Джулії Лемберт («Театр»). Письменник, змалювавши трагічний шлях вивільнення від пут традиції обдарованої особистості, показав водночас перипетії духовних шукань цілого покоління, обґрунтував і утвердив пріоритет високого духу над здоровим глуздом.

### 2.3 Проблема трагічного непорозуміння митця і суспільства в романах С. Моема

Середовище зберігає у творах С. Моема своє значення як якась нездоланна сила, що грає роль долі, року, фатуму. Не випадково, говорячи про основу свого світогляду, письменник відзначав: «Я повірив, що ми –

жалюгідні маріонетки у владі нещадної долі; що, підкорюючись неблаганним законам природи, ми приречені брати участь в безперервній боротьбі за існування і що попереду – неминуча поразка і більше нічого» [Моем 1957, с. 62-63]. Ця особливість сприйняття світу виразно простежується у зверненні Моема до мотиву одвічного нерозуміння художника оточенням.

В романі «Місяць і гріш» складний характер Чарльза Стрікленда розкривається в конфлікті мистецтва з буржуазною низькопробністю. Критик Річард Корделл зауважив, що «твір представляє своєрідний досвід роману-парадоксу про людський характер» [цит. по: Аникин 1966, с. 88]. Моем насправді вважав, що людина наповнена несподіванками. Проте головне в образі Стрікленда – не ілюстрація цього положення, а справжня пристрасть до мистецтва, в ім'я якої він несподівано розриває зі своєю «буржуазною сім'єю». Стрікленд наділений надзвичайною силою характеру: “There was much in his life which was strange and terrible, in his character something outrageous, and in his fate not a little that was pathetic” [Maugham 1999, с. 7].

Стрікленд – дієвий герой, активний у ставленні до обставин. Він захищає свій талант і своє мистецтво від низькопробності буржуазної моралі, але він самотній у цій боротьбі, і тому не звільнений від індивідуалістичних ексцесів у своїх вчинках. Стрікленд виходить з-під влади лицемірства буржуазної моралі. Герой рішучий у своєму бунтарстві, він не спроможний досягти компромісу з суспільством.

Сила характеру Стрікленда, його спокійна непримиренність, наполегливість у боротьбі за досягнення своєї мети протистоять моралі покори. Незадовго до написання роману «Місяць і гріш», в 1917 році, С. Моем у «Записнику письменника» висловив таку думку: «Вважають, що через страждання приходять до упокорювання, а упокорювання вважають рішенням складних питань життя. Але змиритися – означає здатися на милість ворожих примх випадку. Упокорювання приймає стріли жорстокої долі і вважає їх добром. Упокорювання цілує палицю, яка карає його. Це –

чеснота зламаних. Дух хоробрості не матиме нічого спільного з упокорюванням; він буде невпинно боротися проти обставин і, навіть усвідомлюючи, що боротьба нерівна, продовжуватиме її. Поразка може бути неминучою, але це удвічі поразка, якщо її приймають. Є люди, які вважають Прометея, прикутого до скелі і стійкого в своїй непереможній мужності, більш надихаючим прикладом, аніж того, іншого, з ганьбою розіпнутого на хресті, того, який благав свого батька пробачити його ворогів, тому що вони не відали, що робили. Упокорювання для натхненного розуму здається занадто близьким до апатії. Упокорювання – це остання спроба рабів виправдати свою бездіяльність і нестачу мужності. І навіть якщо окупи, що зв'язують людину, не можуть бути розірвані, нехай вона все-таки залишається бунтарем. Хоча у неї немає сил продовжувати безнадійну боротьбу, нехай вона зберігає цю останню іскорку свободи в своєму серці» [цит. за: Аникин 1966, с. 90].

С. Моем порівнює героїчну трагедію Прометея і мученицьку трагедію Христа. Перевагу він надає Прометею. Хто ж Стрікленд у своїй трагедії – Прометей чи Христос? Оповідач у романі «Місяць і гріш» представляє трагедію Стрікленда близькою за духом до трагедії Прометея: “Perhaps it would have been possible to see in him a new Prometheus. There was here, maybe, the opportunity for a modern version of the hero who for the good of mankind exposes himself to the agonies of the damned. It is always a moving subject” [Maugham 1999, с. 165].

У характері Стрікленда окреслені риси, близькі до бунтарства грецьких героїв. У нього було якесь “there was something monumental in his ungainliness” [Maugham 1999, с. 107]. Історія життя Стрікленда викликає у оповідача асоціацію з грецьким міфом про Марсія, який нагадує міф про Прометея: «I thought of Marsyas, whom the god flayed because he had dared to rival him in song. Strickland seemed to bear in his heart strange harmonies and unadventured patterns, and I foresaw for him an end of torture and despair” [Maugham 1999, с. 107]. Стрікленд, як і Марсій, бунтував тільки заради свого мистецтва, а Прометей

кинув виклик богам в ім'я блага всіх людей. Стрікленд – непохитна людина, він ніколи не скаржиться на долю, ніколи не втрачає мужність, але його сміливість знайшла вияв тільки в боротьбі за його мистецтво, а не в боротьбі за щастя людей.

Поряд із мистецтвом Стрікленда-художника існує інший світ – всесвіт буржуа. Людина-митець у ньому зайва. Художника представлено на тлі колоритного натовпу багаточисельних ділків від мистецтва – антиподів того світу, до якого належить сам автор і до якого він сам відчуває огиду. В «Місяці і гроші» Моем зобразив протиріччя між духовними запитами художника і оточуючої його задушливої соціальної атмосфери. Моем показує агресивність суспільства, яке прагне нівелювати творчу особистість, звести її до вульгарного стандарту, трактувати її твори у вигідному для себе світлі. Через це сильного звучання набуває проблема обличчя і маски. В романі Стрікленд, який розірвав стосунки із суспільством, отримує маску посмертно – його родина намагається підігнати життя художника під норми буржуазної моралі.

Якщо світ Стрікленда проривається у вічність, якщо забуття і час не владні над його мистецтвом, то світ пані Стрікленд приречений на небуття. Перебіг часу майже фізично відчувається там, де життя суєтне та вульгарне. Моем підкреслює це точно віднайденим композиційним прийомом: описуючи інтер'єр у будинку Стріклендів ще тоді, коли його господар був гідним громадянином своєї країни (гл. 4), він зіставляє його з інтер'єром в особняку місіс Стрікленд через двадцять років (гл. 58). Гідний громадянин устиг обернутися на мерзотника і виродка, а потім – на великого майстра, гордість людства, а ось місіс Стрікленд постарішала, в іншому ж майже не змінилась. У її будинку візерунчасті тканини Морріса поступаються місцем дивним подушечкам за ескізами Бакста, що природно: моди змінюються, час йде, зникає. Але міщанство залишається неперебутнім.

«Іронія Моема сухувата, дошкульна і деколи риторична, коли він торкається вульгарного життя вульгарних людей. Презирство до різних форм

естетичної і етичної потворності – в традиціях класичної англійської літератури», – пише В. Скороденко [Скороденко 1969, с. 11].

Моем вважає снобізм явищем огидним. Це явище досить поширене, але за походженням суто британське. Сутність його полягає в оцінці людини не за її особистими якостями, а за місцем, яке вона посідає в суспільній ієрархії. Відповідною є поведінка: тих, хто хоча б на сходинку нижче, вже можна третирувати; тих, хто стоїть вище, належить поважати; сенс життя – самому зійти на стільки сходів, на скільки вийде, для чого, зрозуміло, треба когось топтати, а перед кимсь тягнутися. Снобізм як холуйський за природою стан душі знищував своїм пером, осміюючи його, ще Дж. Свіфт у «Подорожах Гулівера», снобізм засуджували У.М. Теккерей і Г. Філдінг.

Д. Жантієва цілком справедливо вважає, що Моему «вдаються іронічні замальовки представників привілейованих класів Англії з їх нікчемним самовдоволенням, манірністю, лицемірством, егоцентризмом» [Жантієва 1960, с. 191]. Таким є образ респектабельної міщанки місіс Стрікленд – дружини художника, такими можна вважати образи місіс Уотерфорд, полковника Мак-Ендрю та його дружини, місіс Мак-Ендрю. “She had the effecient air, as though she carried the British Empire in her pocket, which the wives of senior officers acquire from the consciousness of belonging to a superior caste” [Maugham 1999, с. 60].

Моему достатньо двох-трьох, а іноді і однієї, фрази, аби повідомити своїм портретам-характеристикам соціальну завершеність і випуклу чіткість. Знущається Моем розумно й зі злістю, проте не над людиною, як такою, а над збоченням людської природи і соціального ества. Наприклад, “Miss Waterford, torn between the aestheticism of her early youth, when she used to go to parties in sage green, holding a daffodil, and the flippancy of her maturer years, which tended to high heels and Paris frocks, wore a new hat. It put her in high spirits. I had never heard her more malicious about our common friends” [Maugham 1999, с. 17 ].

У романі «Місяць і гріш» Моем показав, як мистецтво конфліктує з буржуазною низькопробністю. Міщанське середовище роману змальовано реалістично, це місіс Стрікленд – міщанка, що претендує на роль цінителя мистецтв. Вона влаштовує прийоми для письменників, і навіть не підозрює, що її чоловік єдиний серед усієї компанії, хто по-справжньому розуміє мистецтво: “He's a perfect philistine” [Maugham 1999, с. 21], – говорить місіс Стрікленд про нього. Але насправді, обивателем можна було назвати будь-кого з гостей, у тому числі і її саму, але аж ніяк не Стрікленда. Автор висловлює своє презирливе ставлення до суспільства філістерів на чолі з місіс Стрікленд.

В основі пошуків етичних ідеалів письменника – осмислення соціальних протиріч суспільства. Діалектика поведінки художника в романі «Місяць і гріш» показана на фоні застиглої картини лондонського побуту.

Дослідження суперечностей між митцем і оточенням триває і в романі С. Моема «Пирого і пиво». Суспільство прагне зтерти з пам'яті сучасників того Едуарда Дріффілда, котрий любив гострий жарт, охоче долучався до веселої компанії своїх односельців у місцевому барі, голосно реготав, роз'їжджав на своєму велосипеді. Тепер він «один із значних романістів нашого часу. Останній з вікторіанців. Велетень» [Моем 1981, с. 44]. Моем уважно простежує способи фальсифікації особистості художника, котрі використовуються у суспільстві. Показовим є образ Емі, другої дружини Дріффілда, котра багато років поклала на створення образу зразкового письменника: «той значний і гідний образ, який весь світ знав останні двадцять п'ять років, створила вона. У старого Дріффілда були різні дивні звички, і від неї був потрібен великий такт, щоб примусити його поводитися пристойно» [Моем 1981, с. 114]. Важлива деталь – за часів свого другого шлюбу Дріффілд не створив жодного значного твору.

З літературного оточення Дріффілда найбільше значення має образ Елроя Кіра. Авторське ставлення до цього літературного ділка висловлене досить однозначно: «Ніхто не може краще за Роя виявити найщирішу сердечність по відношенню до побратима письменника, чиє ім'я у всіх на

вустах; і ніхто не може так само добродушно відвернутися від нього, коли бездіяльність, невдача або чужий успіх тьмарять його славу» [Моем 1981, с. 27].

Кір – письменник за родом занять, пише, друкується, одержує відому порцію «краси» (готують його в другі Діккенси), але в тому, що пише він і публікує, справжньої літератури немає: «Талант Роя, як помірна доза ліків міг би вміститися в одній столовій ложці» [Моем 1981, с. 28]. Елрой Кір займається не літературою, а літературним життям. Він організує літературу як справу, в якій кожному місце знайдеться, якщо тільки все правильно організувати. І Елрой Кір починає по-своєму правильно, починає з початку, з точки відліку, зі встановлення такої шкали письменницьких достоїнств, за якою він зможе потрапити в другі Діккенси або щонайменше в заступники Едуарда Дріффілда. «А кому ж ще?» — запитує Кір-претендент. Він все обчислив, він вже розрахував.

Ремесло і бездарність одвічно шукали собі місце в творчій сфері. Заради цього безталанність старалася всіма силами бути схожою на талант. Проте в часи, порівняно нові, коли всі види діяльності, не виключаючи творчої, потрапляють в «коло виробництва і обміну», література дійсно стає «справою», організованою за всіма правилами купівлі-продажу, конвейера і т.п. І організаторам цієї «справи» ясно, що набагато реальніше, враховуючи масштаби стандартизації, талант пристосувати до бездарності, аніж навпаки. Безпосередньо цього не зробиш, реклами не створиш, якщо сказати: «Читайте – це бездарно! « Так «справа» не піде, тому проводиться операція подвійна, за неї і береться Елрой Кір, приступаючи до біографії Дріффілда. У книзі, яку він напише, цей страждаючий, непокірний, справжній, нехай і не дуже великий, талант набуде зовнішності згладженої, загальноновживаної. Це і буде точка відліку, початок шкали, за якою потім літератор середньої руки пройде в «таланти». Тоді Кір насправді замінить Дріффілда – того, якого сам створив. От чому оберігає він «великого небіжчика» від нападів розповідача, таких, в яких бачить загрозу перш за все самому собі.

Важко складаються стосунки з оточенням і в головної героїні роману «Театр» Джулії Лемберт. Талановита актриса, опинившись на вершині вищого товариства, змушена ховати своє «я» за масками театральних ролей. Вищому товариству потрібен був лише її талант, котрий грав десь усередині її душі, як скрипаль на скрипці. Справжня Джулія Лемберт, звичайна, досить приваблива жінка, яка вже починає старіти, нікому не потрібна. «Найелегантніша жінка Лондона» так і не зазнала жіночого щастя.

Чоловіки, що оточують Джулію, облудні кожен по-своєму. Єднає їх лише те, що насправді жоден не потребує Джулії-людини, водночас вимагаючи від актриси саме «людської», а не акторської поведінки. Так, Майкл, посередній актор, але хвацький діловий чоловік, свідомо одружується саме з талановитою акторкою, а не зі щиро закоханою в себе гарненькою донькою ветеринара. Чарльз Темерлі просто не знає і знати не хоче Джулію «не-актрису», щиро обожнюючи Примадонну. Юний Том взагалі не здатен оцінити ані актриси, ані людини.

Історія з Томом — один з «життєвих обманів», який презентувала доля Джулії Лемберт. Те загальне, що об'єднувало її з Томом на початку їхнього кохання, виявилось міражем, котрий розтанув під впливом жагучого бажання Тома будь-що перетворитися на джентльмена. Джулія знову стала засобом, на цей раз як емблема шляхетності та респектабельності.

Романтичній натурі Джулії завжди була притаманна ідеалізація своїх обранців. У закоренілому кар'єристі Майклі вона довго бачила втілення лицарства, в аналогічних прагненнях Тома — пристрасне бажання бути поряд із нею. Усім своїм обранцям Джулія допомогла реалізувати їхні прагнення, але сама не отримала нічого, окрім чергового розчарування.

Душа Джулії розривається від прихованих пристрасстей, яким вона ніколи не дасть волі, тому що тоді газети почнуть кричати про «підстаркувату зірку», яка ганяється за молодим бухгалтером, і це призведе до руйнування іміджу актриси і бездоганної матері родини. А зовнішній

імідж відомої людини в тогочасному суспільстві — річ, від якої залежить не тільки кар'єра, а й усе життя.

А щодо Майкла Госеліна, то слід згадати, що в талановитій актриси ніколи не було і краплі ділового хисту. Незаміжня Джулія навіть неспроможна була розрахуватися вчасно за квартиру. Театральний ділок не дав їй жіночого щастя, але надав можливість не займатися нічим, окрім мистецтва. А без грошей «старої відьми» Доллі де Фріз ніколи б не відкрився театр Джулії.

Джулія відмовляється від свого «я», вона робить це просто і зовсім не драматично. І тут ми бачимо ту сторону героїні Моема, яка піднімає її над оточенням, дає їй силу та захист від усього злого, що є в її житті. Цю сторону, яку вона вважала «іншою істотою», котра жила в театрі на дні «скляночки із гримом», котра була абсолютно вільною істотою, яку не зачіпали ніякі потрясіння долі.

Моем стверджує подолання мистецтвом життя. Показовою є фраза, яка певною мірою характеризує внутрішній світ «найкращої актриси Англії». Заключний акорд твору, репліка Джулії: “I'm a rare one for steaks” [Maugham 1979, с. 273]. Саме цією реплікою закінчується роман, і не випадково.

Протиставлення акторської кар'єри і багатолітньої мрії про смажену картоплю з пивом, місця першої леді Лондона і бажання наїстися коли-небудь досхочу вбирає в себе основну лінію роману: протиставлення правди мистецтва, пов'язаного з естетичними сторонами життя, і неправди вищого товариства, де кожен раб зовнішньої респектабельності.

Таким чином, у кожному з романів С. Моем намагається дослідити причини складних протиріч між духовними потребами художника і вимогами соціуму. Суспільство найчастіше прагне нівелювати творчу особистість, звести її до вульгарного стандарту, трактувати її твори у вигідному для себе світлі. Зіткнення між двома світами – індивідуальним художнім та буденним ускладнює драматичну колізію романів письменника.

### РОЗДІЛ 3

## СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В РОМАНАХ «МІСЯЦЬ І ГРІШ», «ПИРОГИ І ПИВО», «ТЕАТР», «ВІЗЕРУНЧАСТИЙ ПОКРИВ»

### 3.1 Своєрідність психологізму письменника

У книзі «Десять романістів і їхні романи» С. Моем називає ті якості, якими має бути наділений роман. Це не лише цікава тема, ясний і переконливий сюжет. «У романістів має бути свій погляд на героїв, – зазначає письменник, – породжених його вигадкою, і дії їх мають витікати з характерів, їм відпущених ... Так само як поведінка, і мова персонажа має визначатися характером ... Діалог не повинен бути випадковим, і автор не повинен ним користуватися для висловлювання відповідних поглядів; він має служити для характеристики героїв і розвитку сюжету» [Моем 1966, с. 149-150]. Розглянемо як реалізуються авторські принципи в романах «Місяць і гріш», «Візерунковий покрив», «Пирог і пиво», «Театр».

Своєрідним і багатофункціональним є використання Моемом діалогу. В.О. Скороденко назвав його діалоги «природними, як дихання» [Скороденко 1980, с. 8]. Гострі діалоги Моема наближають його романи до драматичного роду літератури. Роман «Місяць і гріш» драматичний не тільки за життєвим матеріалом, але і за засобами його художнього відтворення. Дія твору напружена, пафос трагічний.

Важливої ролі в розкритті психології персонажа набуває опис зовнішності (портрет, деталі одягу). Моем так змальовує зовнішній вигляд Стрікленда, якого в перший раз побачив оповідач: “In point of fact he was broad and heavy, with large hands and feet, and he wore his evening clothes clumsily.... He was clean shaven, and his large face looked uncomfortably naked” [Maugham 1999, с. 24-25].

У книзі «Підбиваючи підсумки» Моем зазначає: «Фізична зовнішність людини відбивається на її характері, і з іншого боку, характер, хоча б в найзагальніших рисах, виявляється в зовнішності» [Моем 1957, с. 161]. У «Матеріалах романіста» письменник пояснює, як потрібно описувати зовнішність героїв: «Описати зовнішність героїв – непросте завдання для романіста. Звичайно, можна, не мудруючи, перерахувати всі прикмети персонажа – зріст, фігуру, овал обличчя, форму носа і колір очей. Це можна зробити відразу, а можна поступово, в міру необхідності, привертаючи увагу читача до якої-небудь характерної риси свого героя при нових поворотах сюжету, і добитися потрібного ефекту» [Моем 1966, с. 665].

Письменник має на увазі художню деталь. Добір їх у нього завжди обмежений задумом. Деталі у Моема – ємкі, яскраві. Наприклад, за допомогою деталей Моем так передає стан дружини Стрікленда після того, як її залишив чоловік: “Even in the darkened room, I could not help seeing that Mrs Strickland's face was all swollen with tears. Her skin, never very good, was earthy” [Maugham 1999, с. 30].

Моем дає малюнок зовнішньої поведінки героїв (мимовільні рухи, міміка, вираз очей) для більш повного розкриття їхнього внутрішнього стану. Часто письменник використовує «посмішку». Наприклад, оповідач говорить про Стрікленда: “He was perfectly cool, and his eyes kept that mocking smill which made all I said seem rather foolish” [Maugham 1999, с. 50 ]. Або: “He smiled dryly, but said nothing. I wish I knew how to describe his smile. I do not know that it was attractive, but it lit up his face, changing the expression, which was generally sombre, and gave it a look of not ill-natured malice. It was a slow smile, starting and sometimes ending in the eyes; it was very sensual, neither cruel nor kindly, but suggested rather the inhuman glee of the satyr” [Maugham 1999, с. 87].

Несвідомі рухи, що описує Моем, теж можна вважати прийомами розкриття внутрішнього стану персонажів. Наприклад, місіс Стрікленд не знайшла цигарки для гостя, це їй нагадало про те, що її залишив чоловік:

“Suddenly she burst into tears, and hurried from the room” [Maugham 1999, с. 31]. Або: “I saw her hands clench and unclench spasmodically” [Maugham 1999, с. 39]. Зміни: у виразі обличчя, голоса, рухів, настрою завжди свідчать про якісь внутрішні «поруки душі», вони певним чином характеризують стан і характер людини. Наприклад, оповідач здивований поведінкою місіс Стрікленд, він починає здогадуватися, що вона нещира людина: “She began to cry, poor thing, and I felt very sorry for her. But in a little while she grew calmer” [Maugham 1999, с. 37]. “I was puzzled by the contradictions that I saw in her behaviour. She was very unhappy, but to excite my sympathy she was able to make a show of her unhappiness. It was evident that she had been prepared to weep, for she had provided herself with a sufficiency of handkerchiefs” [Maugham 1999, с. 42]. Оповідач так зображує стан Бланш, коли вона благає чоловіка Дірка не запрошувати Стрікленда до них додому: “I faint colour came into her cheeks, and then her face became white – more than white, ghastly; you felt that the blood had shrunk away from the whole surface of her body; and even her hands were pale. A shiver passed through her” [Maugham 1999, с. 104]. Героїня передчуває лихо, вона усвідомлює, що Стрікленд може принести горе.

Поведінка, вчинки героїв характеризують їх. Оповідач так описує поведінку Дірка, який дуже зрадів його появі: “He could not leave me alone. He was heart-broken because he had no whisky, wanted to make coffee for me, racked his brain for something he could possibly do for me, and beamed and laughed, and in the exuberance of his delight sweated at every pore” [Maugham 1999, с. 73-74].

Для Моема важливо не тільки те, що говорять герої, але й те, як вони говорять. Наприклад, Стрікленд на запитання оповідача відповідав однозначно, оскільки він вирішив залишити все і всіх, з ким був раніше пов’язаний: “The matter was immensely serious for all the parties concerned, but there was in the manner of his answers such a cheerful effrontery that I had to bite my lips in order not to laugh” [Maugham 1999, с. 48]. Моем пише: “Strickland was not a fluent talker. He seemed to express himself with difficulty, as though words were not the medium with which his mind worked; and you had to guess the

intentions of his soul by hackneyed phrases, slang, and vague, unfinished gestures” [Maugham 1999, с. 54].

Оволодіваючи майстерністю, Стрікленд намагається розгадати таємниці світла, композиції, техніки живопису. С. Моем досягає особливої майстерності при описі картин митця. Він використовує цілі каскади колоритних метафор, епітетів, створює картини, залиті сонцем, сповнені радості життя. Наприклад: “The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. There were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life; there were purples, horrible like raw and putrid flesh, and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus, there were reds, shrill like the berries of holly – one thought of Christmas in England, and the snow, the good cheer, and the pleasure of children – and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove's breast” [Maugham 1999, с. 232].

В романі «Театр» Моем акцентує одну особливість буденної поведінки Джулії Лемберт – акторство в житті. Джулія не просто посміхається, а “Julia`s warm, ready smile” [Maugham 1979, с. 13], не просто розмовляє з чоловіком, а “with the experienced actress`s instinct to fit the gesture to the word” [Maugham 1979, с. 3].

Автор підкреслює цю рису постійним перехрещенням зовнішнього і внутрішнього мовлення. Так, ми бачимо, що внутрішнє мовлення Джулії дуже відрізняється від зовнішнього. Ось, наприклад, сцена, після якої лорд Чарлз розлучився з жінкою і став відданим васалом Джулії: “She turned her tear-stained face to him (‘God, what a sight I must look now’)... He kissed her tenderly. It was the first time her.

- I don`t want to lose you, – she muttered huskily.
- Darling, darling!
- It`ll be just as it was before?
- Just.

She gave a deep sigh of contentment and for a minute or two rested in his arms. When he went away she got up and looked in the glass. “You rotten bitch», – she said herself” [Maugham 1979, с. 92].

Внутрішнє мовлення Джулії не таке вишукане, сповнене навіть брутальних зворотів типу: «стара корова», «придурок», «сучий син», «чорти вас забирай» тощо. Але зовнішньо вона спроможна у витонченій манері розмовляти і з графами, і з лордами, і з членами королівської родини. Вона завжди інтуїтивно відчуває, як треба себе поводити в кожній конкретній ситуації. Поєднання зовнішнього і внутрішнього мовлення служить у Моєма одним із засобів характеротворення. Використовуючи цей прийом, автор вводить мотив маски, котрий є одним з визначальних у романі. Героїня зображується як така, що існує одночасно у двох станах – дійсності і вигаданої для себе реальності.

“The last but not the least”, – так говорять англійці про мову С. Моєма. «Після довгих роздумів я вирішив, що мені слід прагнути до ясності, простоти й благозвуччя» [Моэм 1957, с. 33], – так сам письменник визначив специфічні риси своєї манери письма і з цим важко не погодитись. У С. Моєма рідкісна (і не тільки в англійській літературі) відповідність між смисловим змістом, звучанням і графічним «оформленням» фрази і навіть окремого слова. Ось чому його проза така виразна при повній відсутності стильових екстравагантностей. Мову його книг можна назвати еталоном живої англійської літературної мови.

У романі «Візерунковий покрив» Кітті є учасницею й свідком того, що відбувається, діалог сфокусований в часовому плані навколо неї (героїня або бере участь в діалозі або персонажі говорять в її присутності). Увага читача зафіксована на найбільш важливих нюансах ситуації. Виникає своєрідний «макроконтекст, що сприяє реалізації підтексту. Ремарка розшифровує репліки героїв в їх подвійному значенні – для вираження душевного стану дійових осіб у момент розмови і в контексті всієї ситуації» [Maugham 1981, с. 140]. Описуючи стан героїв, їх справжні думки і відчуття у момент вимови

репліки, що не виражає цих відчуттів, ремарка підсилює психологізм оповіді. Наприклад, Чарлі говорить Кітті про те, що не залишить свою дружину, а значить не одружиться з нею. Кітті відповідає: “Don't you think it would have been better to leave me alone then?” She found it strange that with terror catching her breath she could speak so calmly” [Maugham 1981, с. 76].

Важливої ролі в розкритті психологічної зовнішності персонажа набуває опис зовнішності. Моем так описує зовнішність Кітті: “she had large, dark eyes, liquid and vivacious, brown, curling hair in which there was a reddish tint, exquisite teeth and a lovely skin... When she came out she was dazzling: her skin was still her greatest beauty, but her eyes with their long lashes were so starry and yet so melting that it gave you a catch at the heart to look into them” [Maugham 1981, с. 26]. Слід сказати, що добір деталей у письменника завжди був суворо обмежений задумом. Наприклад, письменник тричі згадує, що Волтер блідне. Перший раз він блідне, коли робить пропозицію Кітті. Другий раз, коли дізнається про зраду своєї дружини. І, нарешті, втретє, коли дізнається, що Кітті чекає дитину не від нього: “He was ghastly pale. She had seen that pallor on him once, twice before” [Maugham 1981, с. 156]. Волтер блідне в «переломні» моменти свого життя, коли дуже хвилюється і переживає.

Інший приклад використання художньої деталі. Основною деталлю в описі маньчжурки і настоятельки монастиря є опис рук. “Kitty noticed her hands; they were preternaturally long, very slender, of the colour of ivory; and the exquisite nails were painted. Kitty thought she had never seen anything so lovely as those languid and elegant hands. They suggested the breeding of uncounted centuries” [Maugham 1981, с. 165]. “The most beautiful hands” настоятельки монастиря теж говорять про її аристократизм. Але красиві вони ще тому, що вона їх не жаліє, “She is not afraid of work” [Maugham 1981, с. 141].

Моем дає малюнок зовнішньої поведінки героїв (жести, міміка, вираз обличчя): “He was staring straight in front of him, forgetful of the party, and his eyes were filled with a mortal sadness. It gave Kitty a shock” [Maugham 1981, с.

61]. Герой оголошує своїй дружині, що вони їдуть до Китаю, де вирує холера. На питання Кітті, чи небезпечно це, він відповідає: “Awfully” He smiled. It was a derisive grimace. She learned her forehead on her hand. Suicide” [Maugham 1981, с. 63]. Вже в Китаї, заразившись холерою, він помер. Моем так описує героя перед смертю: “He spoke; his voice, low and weak, had the hint of a smile in it. 'This is a pretty kettle of fish,' he said. Kitty dared not breathe. He made no further sound, no beginning of a gesture, but his eyes, those dark, cold eyes of his (seeing now what mysteries?) stared at the whitewashed wall” [Maugham 1981, с. 183].

Опис очей і посмішки – найчастіше використовувані Моемом прийоми. Наведемо ще кілька прикладів. Письменник так говорить про красу маньчжурки: “From this mask her black, slightly slanting, large eyes burned like lakes of liquid jet” [Maugham 1981, с. 165]; “... She was impressive as she sat, without embarrassment, in her beautiful clothes; and from the painted face the eyes looked out wary, self-possessed, and unfathomable” [Maugham 1981, с. 166]. Моем так описує Чарлі, коханця Кітті, що дізнався про те, що чоловік повідомлений про їх стосунки: “He was smiling still, but his smile was a little set and unnatural. She thought there was a shade of anxiety in his eyes... 'What makes you think he knows?' 'Everything. His look. The way he talked at dinner.'...For the first time since we married he didn't kiss me good night” [Maugham 1981, с. 54-55]. Як дивився і як говорив Волтер – це важливо для Кітті. Чоловік перестав дивитися в її бік, він просто опускав очі. Він не дивитиметься на неї дуже довго. До того моменту, доки вона не знепритомніє в монастирі, і він як лікар надаватиме допомогу: “He did now what he did seldom; he looked her full in the face; his professional instincts were stronger than his personal. She hesitated. Then she forced herself to meet his eyes. 'I'm going to have a baby,' she said” [Maugham 1981, с. 155].

Мимовільні рухи, які описує Моем, також можна вважати прийомами розкриття внутрішнього стану персонажів. Кітті боїться розмови з чоловіком: “Her lips trembled so that she could hardly frame the words. She was terrified. She

was afraid she would faint» [Maugham 1981, с. 50-51]. Мимовільним рухом можна вважати і сміх Волтера, який дізнався, що у Китті буде дитина, але не від нього: “He gave the ghost of a chuckle. It made Kitty shudder” [Maugham 1981, с. 157].

Зміна виразу обличчя, голосу, рухів Чарлі, що дізнався про те, що Волтер вимагає розлучення, свідчить про його нещирість і непорядність. Тут виникає своєрідний підтекст: “She felt the pressure of his arm on her shoulder cease. His body stiffened. There was a moment's silence, then Townsend rose from her chair and sat down once more in his... She looked at him quickly, for his voice was hoarse, and she saw that his face was dully red” [Maugham 1981, с. 71].

Отже, С. Моема використовує самооцінку персонажів, оцінку їх іншими героями. Авторська оцінка використовується опосередковано, через жести, гримаси, міміку, мимовільні рухи тощо. Малюнок зовнішньої поведінки героя використовується письменником для розкриття його внутрішнього світу. Тому своєрідність психологізму Моема полягає в тому, що через зовнішнє зображується внутрішнє. Наявний в романі підтекст свідчить про психологічну майстерність автора.

### 3.2 Метод «точок зору» як спосіб вираження авторської позиції

У романах С. Моема відсутні прямі авторські характеристики і оцінки. «Позиція автора оповіді, – пише І. О. Влодавська, – виражалася не тільки в доборі матеріалу, розміщенні характерів, в уподобаній ним формі розповіді від третьої особи або крізь призму сприйняття особливо близького йому героя. Вона виражалася логікою розвитку та кінцем конфлікту, нечастими, але через це не менш переконливими авторськими коментарями, портретними характеристиками дійових осіб» [Влодавська 1983, с. 164]. Психологічний аналіз здійснюється «опосередковано» [Гинзбург 1971, с. 347] – в зображенні героїв, їхніх жестів, вчинків, які повинен аналітично розтлумачити підготований автором читач.

Загальною прикметою сучасної прози є тенденція до зламу чіткого протиставлення двох епічних планів – плану автора і плану персонажів – і введення до твору оповідача, що знімає або пом'якшує це протиставлення. Значення оповідача-посередника між автором і читачем по-різному оцінювалося дослідниками. Звернення до медіалізованої оповіді пояснювали прагненням створити образ живий і безпосередньо сприйнятий, активізувати сприйняття читача, змусити його виявити особисте відношення до подій, що демонструються. Ряд дослідників вбачає в такій формі викладу «зникнення об'єкту за суб'єктивізмом розповідача» [Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков 1985, с. 135]. В психологічному романі звернення до медіалізованої оповіді є засобом розкриття душевного стану центрального персонажа в його різноманітності, засобом усунення однозначності в тлумаченні конфлікту роману.

В романах «Місяць і гріш» та «Пирого і пиво» оповідь ведеться від особи професійного літератора. Він виконує дві функції – діючої особи і оповідача, який виступає в ролі своєрідного режисера: розпоряджається ходом оповіді, пропонує свої композиційні рішення, звертається до читача з роз'ясненням художніх засобів і сюжету. Особисте знайомство оповідача зі Стріклендом («Місяць і гріш») та Дріфффілдом («Пирого і пиво») дозволяє Моему в одних випадках скористуватися його враженнями, а в інших – інформувати читача про життя митця в формі спогадів людей, які знали його і передали свої враження оповідачу. На думку Т. Д. Кирилової, це робить композицію роману «вільною і пластичною» [Кириллова 1985, с. 8].

Письменник доручає оповідь персонажу, який має такий самий соціальний статус, як і він сам. У них схожі біографії, вони – письменники. Недаремно в уста Ешендена Моем вкладає висловлювання, близькі його власним поглядам, викладеним в літературно-критичних працях (наприклад, про роль мистецтва, природу творчості, техніку літературної майстерності). Через нього, очима розповідача бачимо ми все що відбувається.

Значне місце в романах займає образ автора, який вимальовується не тільки в його відношенні до зображувальних подій та людей. Його свідомістю насичена вся канва твору – він всюдисущий. Він моделює свій художній світ, являючись то іронічним спостерігачем, то мрійником, то гнівним викривачем. Він постійно розмірковує. Позиція стороннього спостерігача – зручна для автора форма надання читачу свободи суджень про діючих осіб і події. Вигадана відстороненість письменника виявляється в деталях. Іронічний спостерігач то словом, то окремою фразою видає себе. У С. Моема іронія – засіб неприйняття життєвих норм і моралі ворожого суспільства.

Оповідач роману «Місяць і гріш» грає значну роль в рішенні проблеми трагічного. Сам письменник так визначає роль оповідача в своїй книзі «Десять романів і їхні автори»: «Як хор в грецькій трагедії, він (розповідач) роздумує з приводу обставин, які спостерігає; він може горювати, може радити, та в нього немає влади впливати на хід подій» [цит. за: Анікин 1966, с. 100]. В романі «Місяць і гріш» оповідач дає точний перелік своїх зустрічей з митцем Стріклендом і з людьми, що знали його, викладає факти в тій послідовності, в якій вони стали відомі йому. Трагедія Стрікленда розглядається ним з боку, як цікава історія. Драматична напруга, як зазначає Г. В. Анікін, «ослаблюється тому, що життя Стрікленда показане не «зсередини», не засобами психологічного аналізу, а з боку, очима спостерігача, що знаходиться ззовні» [цит. за: Анікин 1985, с. 359].

Оповідач лише зіставляє факти, будує здогадки, пропонує висновки. Він відмовляється від героїзації Стрікленда, не розповідає докладно про ті причини, що спонукали героя стати митцем. Оповідач вважає нецікавими роки, проведені героєм в боротьбі за оволодіння тяжким мистецтвом. Оповідач навіть не ставить за мету викликати симпатії читача до Стрікленда. Сам він ставиться до митця подвійно. Оповідач не прибічник життя монотонного, нудного. Особистість Стрікленда – нестандартна, поведінка його неприйнятна для оточуючих. Вже це цікаво для оповідача, оскільки він

письменник і знайомиться з людьми найчастіше заради спостереження. Він міркує: “I was not unprepared for jagged rocks and treacherous shoals if I could only have change-change and the excitement of the unforeseen” [Maugham 1999, с. 27]. Оповідач був здивований і схвилюваний, коли його приятель Дірк став стверджувати, що Стрікленд – геній: “In a hundred years, if you and I are remembered at all, it will be because we knew Charles Strickland” [Maugham 1999, с. 78].

Оповідач усвідомлює, що Стрікленд – геніальний митець, але дурна людина. Він в очі говорить Стрікленду: “I think you’re detestable. You’re the most loathsome beast that it's ever been my misfortune to meet” [Maugham 1999, с. 150]. Але в душі він Стрікленда, якщо і не підтримує, то, у всякому разі, ненавидіти його не здатний: “I began to feel that my abhorrence for Strickland could only be sustained by an effort on my part” [Maugham 1999, с. 151]. Оповідач дотримується такої думки: “The writer is more concerned to know than to judge. There was in my soul a perfectly genuine horror of Strickland, and side by side with it a cold curiosity to discover his motives” [Maugham 1999, с. 152].

Капітан Брюно, який посадив на незаселеному острові плантацію кокосових пальм, і цим створив красоту, розумів Стрікленда. Капітан говорить оповідачу про Стрікленда: “And the passion that held Strickland was a passion to create beauty. I could only feel for him a profound compassion” [Maugham 1999, с. 214].

Дірк, якого Стрікленд жорстоко образив (він був винен у зраді і смерті Бланш, дружини Дірка) теж почував до Стрікленда жалість. Оповідач усвідомлює, що капітан Брюно і Дірк Стрьов знайшли пояснення людині, яка здавалася йому незбагненною, загадковою. Вони перші вгадали геніальність Стрікленда.

Таким чином, звернення Моема до медіалізованої оповіді свідчить про його прагнення до психологізму. Уявивши все, що відбувається через сприймання одного оповідача, письменник досяг єдності сюжету. Сюжетні

лінії, що не мали безпосереднього відношення до розвитку дії, письменник не вводив до канви твору. Наявність вставних новел у романі «Місяць і гріш» надає тексту поліфонічності, що є своєрідним втіленням різноманіття і складності життя. Особи, діючі в цих вставних епізодах, прямо або побічно мають відношення до Стрікленда.

Стрікленд – центральний, стрижневий образ роману «Місяць і гріш». Всі інші персонажі служать окресленню саме його характеру. В романі Стрікленду протиставлені «оптимістичні» герої. Це – капітан Брюно, що оселився на незаселеному острові і зробив його квітучим садом. Він теж створив красу. Іншою паралеллю до образу Стрікленда можна вважати образ лікаря Абрагама, який відмовився від кар'єри в буржуазній Англії і поїхав до Олександрії.

Поряд з образами Брюно і Абрагама своєрідними паралелями Стрікленду можна вважати митця Дірка Стр'ова і його дружину Бланш. Дірк – трагікомічний персонаж. “His life was a tragedy written in the terms of knock-about farce” [Maugham 1999, с. 72]. Мистецтво Дірка зводиться до натуралістичного копіювання. Незважаючи на те, що творчому методу самого Моема в певній мірі був властивий натуралізм, письменник завжди був проти принципу фотографічно точного копіювання природи. Дірк мав успіх, а Стрікленд вважався невдахою. Дірк робить бізнес на своїх картинах, а Стрікленд занурюється в творчі пошуки краси в мистецтві, яка далека від світу буржуазного блюзнірства. Дірк йшов шляхами попередників, Стрікленд – ще невідомими шляхами. Дірк йде по життю спокійно, а Стрікленд бунтує, заперечуючи спокій.

Долю Бланш оповідач визнає трагічною. Однак, її трагедія не йде ні в яке порівняння з трагедією головного персонажа. Оповідач не відчуває співчуття до Бланш, тоді як Стрікленду він співчуває. Трагедія митця, трагедія мистецтва в сучасному світі уявляється йому більш значною, ніж трагедія кохання. Автор говорить: “For in men, as a rule, love is but an episode which takes its place among the other affairs of the day, and the emphasis laid on it

in novels gives it an importance which is untrue to life” [Maugham 1999, c. 169 ]. У романі «Місяць і гріш» трагедії кохання відводиться другорядне місце. Життя Бланш, на думку оповідача, минуло безслідно, нічого не змінилося в світі після її смерті, а ім'я Стрікленда набуває безсмертя.

Таким чином, Стрікленда ми бачимо очима оповідача і тих людей, що його знали. Всі герої протиставлені Стрікленду. Образи лікаря Абрагама, капітана Брюно, Дірка, Бланш і інші потрібні письменнику для того, щоб повніше дати характеристику Стрікленда.

У романі «Пирого і пиво» письменник так само доручає оповідь Уільяму Ешендену. Автор не змальовує його зовнішності. Відомо, що він був молодий, згодом змужнів і підводить деякі підсумки життя. В ретроспективній розповіді Ешендена виникає смішний, недоладний, просочений снобізмом підліток, якого приручили і пригріли «підозрілі» в очах добродішних громадян Дріффільди. Прямо про себе розповідач говорить менше, ніж про кого-небудь іншого, і все-таки це його історія. Історія молодого сучасника як свідка. Ось пройшло перед ним життя письменника з талантом, ось молодший, майже одноліток, пробився в літературу, а він сам? Що з ним самим відбулося за той же час – цілу епоху, – коли невизнаний Дріффільд перетворився на прославленого, а Елрой Кір сам себе провів в його заступники? Сьогоднішній Ешенден – літератор, досвідчений в життєвих справах і секретах кар'єри, – виявляє дійсну вірність пам'яті і абсолютно не має наміру «підкинути» Елрою Кіру відповідний матеріал для біографії «Дріффільда-монумента».

С. Моем знову відступає від традиційних рамок біографії митця, покладаючи ініціативу організації сюжетного простору і часу на оповідача, пам'ять якого вільно переборює десятиріччя. Внаслідок цього, хід сюжетного часу мотивується не логікою розвитку подій, а психологією пригадування. Введення в роман іншого оповідача (використання системи багатосуб'єктної оповіді), який події викладає в своїй інтерпретації, ускладнює зображену

картину. Такий прийом дозволяє автору істотно сконцентрувати власний час дії, а також, в певній мірі, відсторонитися від своїх персонажів.

Постійний перехід від теперішнього до минулого в романі визначається «точкою зору» розповідача. Смысл того, про що оповідається, розкривається через сприйняття когось з героїв (дядька та тітки Уїльяма, односельців, Розі, Емі, Елроя), тобто за допомогою введення додаткових «точок зору», які потім поєднуються у свідомості основного розповідача – Ешендена. Оповідь, таким чином, рухається навколо однієї і тієї ж ситуації. У С. Моема вона має швидше лінійну спрямованість: передається з вуст у вуста різними розповідачами. Майстерне переплетення часових планів, їх асоціативні зв'язки, зсув, вростання один в одного створюють відчуття руху, розвитку, життєвості.

У принципі побудови образу в «Місяці і гроші» та «Пирогам і пиві» позначається відчуженість автора – герой показаний ззовні. На відміну від цих романів Джулія («Театр») знаходиться в центрі твору. Оповідь від третьої особи дає можливість не тільки описувати дії, але і стежити за ходом думок. Автор часто переміщує точку спостереження ззовні всередину персонажа і назад. Джулія перетворюється з об'єкту оповіді в її суб'єкт, чому сприяє постійне перехрещення зовнішнього і внутрішнього мовлення, а також широке використання Моемом невластивої прямої мови, яка створює злагоджену єдність автора і героя. Тут спостерігається перетин «зони» авторського голосу з «зоною» персонажа, а у перших двох романах – із «зоною» розповідача.

В «Пирогам і пиві» образ письменника будується Моемом на опозиції: зіставленні живої людини, яку колись знав розповідач, і «нового» Дріффілда – легенди, створеної його другою дружиною і їй подібними згідно з їх уявленням про видатного діяча літератури. Образ Джулії в «Театрі» теж створений на зіставленні життя і сцени, на різкому контрасті між відчуттями героїні і їх зовнішнім проявом. Антитеза тут багатоплоскова, паралельно тексту «на публіку» автор вводить репліки Джулії «про себе», створюючи

внутрішній пласт діалогу. Це знову дійсність і видимість, повторені в іншому ключі.

У «Візерунковому покриві» все зображується крізь призму душевних переживань Кітті. Вона є своєрідним «посередником» між автором і читачем. Але Кітті досить поверхнево сприймає людей і події (у всякому разі такою вона показана на початку роману). Її сприйняття Волтера суб'єктивне, і під впливом життєвих обставин воно змінюється. Моем пише: “She had never cared for Walter and since she had loved Charlie Townsend it had irked and bored her to submit to her husband's caresses” [Maugham 1981, с. 21]. Або “He was dull. Oh, how he'd bored her, bored her, bored her! he had no sense of humour; she hated his supercilious air, his coldness, and his self-control. He was repulsive to her. She hated to let him kiss her” [Maugham 1981, с. 49-50] і т.д.

Моем зіставляє різні точки зору, показує, що решта героїв оцінює його по-іншому. Батько дівчини, побачивши Волтера, говорить: “He seems an usually intelligent young man» [Maugham 1981, с. 31]. У Китаї до Волтера люди ставилися з великою вдячністю і пошаною, тому що він приїхав рятувати людей від епідемії холери. Уоддінгтон дає таку характеристику чоловіку Кітті: “I respect him. He has brains and character; and that, I may tell you, is a very unusual combination. If any man single-handed can put a stop to this frightful epidemic he's going to do it. He's doctoring the sick cleaning the city up, trying to get the drinking water pure. He doesn't mind where he goes nor what he does. He's risking his life twenty times a day” [Maugham 1981, с. 107]. “Our good and brave doctor” називають Волтера черниці [Maugham 1981, с. 113], а настоятелька говорить про нього, що “he is a saint» [Maugham 1981, с. 170]. Кітті бачить, що оточуючі люблять Волтера. Жінку вражає розповідь черниць про те, що Волтер піклується про маленьких дітей: “It was strange that this moody, cold, and shy man should have such a natural affection for very little babies” [Maugham 1981, с. 158].

Поступово Кітті починає по-іншому дивитися на Волтера. На нього, на відміну від Чарлі, можна покластися. Кітті роздумує: “It was a pity that with

his great qualities, his unselfishness and honour, his intelligence and sensibility, he should be so unlovable” [Maugham 1981, с. 176-177]. Навіть після смерті Волтера Кітті ловить себе на думці, що вони із чоловіком – чужі, що смерть принесе їй лише полегшення. Саме тому їй важко бачити сльози в очах полковника Ю.: “He was looking at Walter and she saw that his eyes were wet with tears. It gave her a pang. Why should that man with his yellow, flat face have tears in his eyes? It exasperated her” [Maugham 1981, с. 183-184].

Заміна автора розповідачем вносить значні зміни у всі аспекти існування художнього твору, і перш за все в часовий аспект перспективи оповіді. Особливості часового зіставлення або розташування явищ зображеного світу є вираженням позиції автора по відношенню до описуваних персонажів і подій, що відбуваються. Часовий аспект перспективи оповіді визначає характер переплетення різних подієвих пластів між собою. Динамічне взаємопроникнення елементів минулого, теперішнього та майбутнього, як типова часова структура свідомості, присутнє і в романі «Візерунковий покрив». Зміна часового порядку оповіді – своєрідний регулятор напруги дії, засіб створення внутрішньої часової перспективи. У зв'язку з цим дослідники вводять поняття «психологічного часу», розуміючи під цим своєрідність сприйняття часової перспективи людиною.

Роман «Візерунковий покрив» починається зі сцени, де оповідається про зраду Кітті свого чоловіка. Чоловік застає її з коханцем, після чого відбувається неприємна розмова. Саме ця стресова ситуація примусила молоду жінку пригадати минуле – історію свого заміжжя, перші негативні емоції, які викликав її чоловік. Минуле Кітті згадує і в Китаї. Минуле і сьогодення переплетені в романі. Автор показує лише ті моменти в житті героїні, які характеризують її певним чином. Пройшовши через страждання, Кітті мріє про майбутнє: “I've been foolish and wicked and hateful. I've been terribly punished. I'm determined to save my daughter from all that. I want her to be fearless and frank. I want her to be a person, independent of others because she

is possessed to herself, and I want her to take life like a free man and make a better job of it than I have” [Maugham 1981, с. 237]. Відмова від хронологічної послідовності у викладі подій дозволяє виявити в них схожість і тим самим – прямо або побічно – дати їм оцінку. Зигзагоподібний розвиток подій відтворює стан глибокого сум'яття головної героїні, є засобом аналізу її психології. Часова динаміка оповіді, зіткнення різних часових планів сприяє виразу внутрішнього стану героїні, демонструє дію цілої системи обставин і причин на особистість, на формування характеру.

Отже, авторська оцінка в романах С. Моема найчастіше спирається на свідомість оповідача («Місяць і гріш», «Пирог і пиво») або головного героя («Театр», «Візерунковий покрив»). Зображуваний світ виявляється пропущеним через призму їхнього сприйняття – описується тільки те, що вони бачать, відчувають, знають. Звернення Моема до методу «точок зору» свідчить про його прагнення до психологізму, єдності сюжету, а також максимальної вірогідності зображуваних подій.

## ВИСНОВКИ

Людина-митець у художньому світі С. Моема знаходиться на межі правди життя (здорового глузду) і правди вищої (мистецької). Тому, зазвичай, конфлікт творів побудовано на змалюванні «аморальної моральності» неординарної особистості. Письменник прагне збагнути, як в душі митця низькі інстинкти поєднуються з геніальністю. Вічне питання про співвідношення мистецтва і життя, краси і моралі досліджується в романах «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр».

Порівняльне дослідження романів показало, що трактування питання про природу творчості С. Моемом залишається незмінним, хоча принцип створення характеру Стрікленда («Місяць і гріш») – романтичний, а Дріффілда («Пирого і пиво») – реалістичний. Стрікленд-художник наділений силою неусвідомленого, інстинктивного прагнення утілити видіння своєї душі, для нього акт творчості – звільнення від руйнівної сили диявола, для Дріффілда – від тих переживань, ідей, які володіли ним. Цю думку про несвідомий характер творчого процесу С. Моем повторює і в романі «Театр».

Концепція творчої особистості письменника ґрунтується на основі поєднання в людині творчого генія з красою, істиною і добром. У характерах митців – Дріффілда («Пирого і пиво») та Джулії Лемберт («Театр») – творче і людське не роз'єднані, автор досліджує їх взаємопроникнення. Геніальність для Моема, в першу чергу, означає не феєричне самовираження, а можливість неповторно перевідтворювати життя. Ступінь свободи митця визначається здатністю втілювати власний духовний досвід у художньому світі творів. З цією здатністю пов'язані творчі злети Дріффілда («Пирого і пиво») та сутність акторського генія Джулії Лемберт («Театр»). Моем наголошує, наскільки митці у творчості несхожі на самих себе в житті, але настільки ж творчість сприяє вираженню їх особистості в усьому комплексі індивідуальних рис, в тому числі і негативних.

Письменник розкриває унікальну можливість творчої особистості перетворювати на прекрасне навіть негативні якості своєї натури. В цьому її найвище виправдання. В романах мистецької трилогії «Місяць і гріш», «Пирого і пиво», «Театр» втілюється думка про абсолютне виправдання людини-митця створеною нею красою, адже прекрасне необхідне іншим. Духовна користь – найважливіша для Моема. Вона пов'язується письменником зі здатністю викликати моральні переживання.

Один з важливих аспектів творчості, досліджений С. Моемом – протиріччя між духовними запитами митця і оточенням. Центральні фігури творів – художник, письменник, актриса, вчений – зображені на тлі колоритного натовпу численних ділків від мистецтва, багатих ледарів – антиподів того світу, до якого належить сам автор, і до якого він відчуває відразу. Якщо у романі «Місяць і гріш» Стрікленд знайшов у собі сили розірвати з середовищем, а Дріффілд («Пирого і пиво») примирюється з ним, тільки іноді дозволяючи собі вислизнути з респектабельного Ферн-Корту, то героїня «Театру» вимушена «підігравати» смакам оточуючих. Багато уваги приділяється в романах розкриттю агресивності оточення до художника. Суспільство прагне нівелювати творчу особистість, звести її до стандарту посередності. У зв'язку із цим в романах письменника з'являється мотив маски. У «Місяці і гроші» Стрікленд здобуває маску посмертно – його родина намагається підігнати життя художника під суспільні норми того часу. У романі «Пирого і пиво» Дріффілд отримує маску метра англійської літератури за життя, але ставиться до неї з байдужістю, не приймаючи і не відкидаючи її. Джулія («Театр») також довершено володіє мистецтвом носити маски. Категорія маски стає ефективним засобом драматизації не лише образу митця, але й усієї замаскованої реальності.

У досліджуваних романах С. Моема яскраво відобразилася авторська концепція мистецтва: зображати світ таким, яким він видається у процесі безпосереднього бачення. Нове трактування образу митця знайшло своє вираження у специфіці образів художників С. Моема, кожен з яких

наполегливо працює задля досягнення конкретної мети. Так, для Джулії Ламберт («Театр») – це фінансове забезпечення родини та постійне підтвердження звання найкращої актриси Англії. Стрікленд заробляє на хліб та приладдя для малювання власною працею. Письменник Едуард Дріффілд своєю творчістю здобув і визнання, і матеріальний добробут. Для митців Моєма характерним є те, що розкриваються вони не завдяки статичній описовості, а безпосередньо через візуальне сприйняття. Наочність досягається за допомогою різних, часто конфліктуючих між собою «точок зору». Адже контрастність різних за соціальними цінностями носіїв «точок зору», їхні часові та просторові неспівпадання сприяють об'ємному, багатовимірному та різнорівневому зображенню творчої особистості.

Це нове, модерне світовідчуття, в основі якого превалювання особистісного, позасуспільного, позаколективного, – на той час лише формувалося. І цінність творів полягає, насамперед, у тонкому психологічному дослідженні, змалюванні та вмотивуванні появи у мистецькому середовищі цих нових умонастроїв, що, власне, й породили епоху модерну.

Сприйняття життя як обов'язку (громадського, родинного, релігійного тощо), як обмеженої потребами громади праці над вдосконаленням світу чи себе відходить в минуле. Натомість світ постає як гра, правила якої кожен визначає для себе сам. Відповідно й сенс людського існування змінюється: якомога більше пізнати «правила гри» й своє місце в ній – ось що стає найважливішим. Адже, якщо світ-театр, то вагу в ньому має лише той актор, що найдосконаліше втілює задуми Творця-режисера, позбуваючись всього «власного»: обов'язків, почуттів, жестів. А той, хто не спромігся на «відчуження» в ім'я гри життя, вічно залишається серед глядацького загалу, співпереживаючи чи обурюючись життям, але, по суті, не беручи в ньому участі, не впливаючи на нього.

Драматизація реалізується у виході на багатоплощинне зображення образу художника за допомогою численних «точок зору», а також у розкритті характерів головних героїв за допомогою діалогу, що прирівнюється до вчинку. Усі герої-митці в романах письменника – сильні, незалежні люди, внутрішня воля й характер яких зумовлюють динаміку сюжетного руху. Виразним засобом драматизації образу художника є гіперболізація або афектована поведінка персонажів, що водночас справляє сильне враження на читача та створює потужну за своїм художнім впливом дистанцію. Суттєво, що застосувавши на практиці нову модель художника, С. Моем, з одного боку, наблизив митця до читача, а, з іншого, завдяки театралізовано-експресивній поведінці віддалив героя, для того, щоб читач мав нагоду побачити та оцінити величну особистість на відстані. Наближаючи та віддаляючи «об'єktiv камери», письменник реалізує вихід з однієї закріпленої площини, а відтак – драматизує.

Для Моема найвагомішою була узагальнююча, символічна, філософська сутність твору, а не зображення перипетій долі героїв. Тому в творах письменник зосередився на розкритті найважливішого мистецького конфлікту між реальністю духовною та фізичною в межах однієї творчої особистості. Змалювавши трагічний шлях вивільнення митця від пут традиції, автор показав водночас перипетії духовних шукань цілого покоління, обґрунтував і утвердив пріоритет високого духу над здоровим глуздом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 199-249.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234-457.
3. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика : на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв. : дис. ... д-ра. филол. наук : 10.01.03. Пермь, 2001. 350 с.
4. Бурцев А. А. Проблема характера в рассказах С. Моэма. *Филологические науки*. 1991. № 3. С. 80-86.
5. Влодавская И. А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Типология жанра. Киев : Высшая школа, 1983. 182 с.
6. Гагаев А. А. Художественный текст как культурно-исторический феномен. Теория и практика прочтения : Учебное пособие. Москва : Флинта : Наука, 2002. 184 с.
7. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Ленинград : Советский писатель, 1971. 464 с.
8. Дитькова С. Ю. «Я маю про що розповісти...» : Дещо про життя й творчу спадщину Уільяма Сомерсета Моэма. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1997. № 3. С. 35-37.
9. Дитькова С. Ю. «Щастя абсолютної волі» Долі акторок у п'єсі А. Чехова «Чайка» і романі У.-С. Моэма «Театр». *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2000. № 10. С. 51-55.

10. Дітькова С. Ю. «Я обожаю біфштекс...» До аналізу роману В.С. Моєма «Театр». *Всесвітня література та культура*. 2004. № 1. С. 15-17.
11. Емельянов Ю. Писатель, который чуть не остановил Октябрьскую революцию. *Слово*. 2001. № 12. С. 99-102.
12. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков / Под ред. М. П. Мудесити. Киев : Высшая школа, 1985. 148 с.
13. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. Киев : Высшая школа, 1988. 160 с.
14. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. Москва : Художественная литература, 1973. 536 с.
15. Иевлева И. Ю. Образный мир авторских отступлений в романе С. Моэма «Луна и грош». *Вестник Брянского государственного университета*. 2017. № 3. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznyy-mir-avtorskih-otstupleniy-v-romane-s-moema-luna-i-grosh> (Дата звернення 23.09. 2019)
16. Кухаренко В. А. Индивидуально-художественный стиль и его исследование. Киев : Высшая школа, 1980. 168 с.
17. Ионкис Г. Э. Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования. *Моэм У.С. Подводя итоги : эссе, очерки*. Москва : Искусство, 1991. С. 7-25.
18. Ириолова А. Д. Лингвистическая реализация эмоций и чувств, связанных с любовью (на материале произведений У.С. Моэма). *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2 : Филология и искусствоведение. Майкоп, 2012. Вып. 1. С. 188-191. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskaya-realizatsiya-emotsiy-i-chuvstv-svyazannyh-s-lyubovyu-na-materiale-proizvedeniy-u-s-moema> (Дата звернення 28.08. 2019)
19. Калинина С. А. Образная репрезентация театра в английском прозаическом дискурсе конца XIX – начала XX века. *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2013. №6 (22). С. 235-241. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznaya-reprezentatsiya-teatra-v->

- angliyskom-prozaicheskom-diskurse-kontsa-xix-nachala-xx-v-v (Дата звернення 28.08. 2019)
20. Калинина Е. А. Поль Гоген и Чарльз Стрикленд : от прототипа к герою романа С. Моэма «Луна и грош». *Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых. Ч. 2.* Екатеринбург : УрФУ, 2013. С. 247-252. URL : [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/25406/1/avfn2\\_2013\\_46.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/25406/1/avfn2_2013_46.pdf) (Дата звернення 21.10. 2019)
21. Картузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2006. URL : [www.Dissercat.Com/content/problemy-iskusstva-i-obraz-khudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza](http://www.Dissercat.Com/content/problemy-iskusstva-i-obraz-khudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza) (Дата звернення 18. 09. 2019)
22. Кириллова Т. Д. Творческая личность в романах Сомерсета Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 1985. 16 с.
23. Комолова М. О. Літературно-естетичні погляди С. Моэма. *Іноземна філологія.* Львів, 1981. Вип. 62. С. 119-128.
24. Комолова М. А. Вопросы поэтики художественной прозы Уильяма Сомерсета Моэма : (К проблеме специфики критического реализма 20 века) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04. Киев, 1984. 23 с.
25. Леонова Н. И. William S. Maugham. Английская литература 1890-1960. Москва : Флинта, Наука, 1997. С. 26-31.
26. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як , Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
27. Логвин Г. П. «...Тільки символ є реальним...» До текстуального вивчення роману С. Моэма «Театр». *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.* 2000. № 5. С. 45-47.
28. Михальская Н. У. Сомерсет Моэм : Очерк жизни. Новый взгляд. *Диалог.* 1991. № 4. С. 18-22.

29. Павлоцкий В. W. S. Maugham. *Павлоцкий В. Read learn discuss (New version)*. СПб. : Базис, Каро, 2000. С. 80-81.
30. Седова Е. С. Место романа С. Моэма «Театр» в «трилогии о творцах искусства». *Шадринские чтения : Материалы второй межрегиональной научно-практической конференции. Литературоведение. Культурология.* / Отв. редактор С. Б. Борисов. Шадринск : ПО «Исеть», 2006. URL : <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/sedova-mesto-romana-moema.htm> (Дата звернення 12. 09. 2019)
31. Скороденко В. Достигнутая гармония. *Моэм У. С. Собрание сочинений в пяти томах.* Т.1. Москва : Художественная литература, 1991. С. 5-26.
32. Супрун Л. А. Somerset Maugham. *Супрун Л. А. История английской и американской литературы.* Донецк : Центр подготовки абитуриентов, 1999. С. 50-52.
33. Трикозенко И. В. Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы XIX – начала XX века : Слагаемые успеха : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2003. 13 с.
34. Тумбина О. В. Lectures on English literature. Санкт-Петербург : КАРО, 2003. 304 с.
35. Тюпа В. И. Характер. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова. Москва : Советская энциклопедия, 1987. С. 481-482.
36. Урнов Д. Судьба обычного работника империи. Somerset Maugham. *The painted veil.* Москва : Международные отношения, 1981. С. 3-10.
37. Фридендер Г. М. У. Сомерсет Моэм и мир русской литературы. *Известия Академии наук. Сер. литературы и языка,* 1994. Т. 53. № 5. С. 3-14.
38. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.
39. Хутыз Ф. А. Концепция художественной прозы С. Моэма в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04. Майкоп, 2001. 22 с.

40. Чайковська О. В. Специфіка деталі в романах В. С. Моема. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного ун-ту ім. І. Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2012. Вип. 30. С. 350-353.
41. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва : МГУ, 1982. 190 с.
42. Чорній Р. П. Творчість В. С. Моема в українській та російській рецепції і перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2006. 217 с.
43. Bobyleva L. K. Three essays on style S. Maugham, J. Galsworthy, A. Cronin. Vladivostok, 1969. 63 p.
44. Calder R. Willie. The life of W. Somerset Maugham. Lnd., Heinemann, 1989. 256 p.
45. Curtis A. W. Somerset Maugham: The critical heritage / A. Curtis, J. Whitehead. London : Routledge, 2003. 489 p.
46. Meyers J. Somerset Maugham: a life. New York : Knopf, 2004. 432 p.
47. Rogal S. J. A William Somerset Maugham encyclopedia. Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1997. 376 p.

#### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

48. Моэм В. Сомерсет Заметки о творчестве. *Вопросы литературы*. 1966. №4. С. 137-151.
49. Моэм С. Луна и грош. Москва : Правда, 1983. 576 с.
50. Моэм С. Пирог и пиво, или Скелет в шкафу; Острие бритвы. Москва : Художественная литература, 1981. 499 с.
51. Моэм С. Театр. Москва : АСТ, 2006. 317 с.
52. Моэм С. Узорный покров. Уильям Сомерсет Моэм Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Москва : Художественная литература, 1993. 671 с.
53. Моэм В. Сомерсет Подводя итоги. Москва : Иностранная литература, 1957. 228 с.

54. Моэм У. С. Жизнь и искусство романиста. *Литературная Россия*. 1991. № 6 мая (№ 18). С. 14-15.
55. Моэм У. С. Искусство слова : О себе и о других. Литературные очерки и портреты. Москва : Художественная литература, 1989. 399 с.
56. Моэм С. Записные книжки. Москва : Захаров, 1999. 383 с.
57. Maugham Somerset W. *The Moon and Sixpence*. Moscow : Менеджер, 1999. 320 p.
58. Maugham Somerset W. *Of human bondage*. Lnd. Etc. : Penguin books, 1963. 607 p.
59. Maugham Somerset W. *Theatre : A novel*. Moscow : Международные отношения, 1979. 288 p.
60. Maugham Somerset W. *The painted veil : A novel*. Moscow : Международные отношения, 1981. 248 с.
61. Maugham W. Somerset *A writer`s notebook*. London : Penguin books, 1984. 333 p.
62. Morgan T. *Somerset Maugham : [A biography]*. Granada : Published by Triad, 1981. 755 p.

## SUMMARY

The purpose of our work is definition of the concept of the creative person in S. Maugham's novels "Theatre», "The Moon and Sixpence", "Cakes and Ale", "The Painted Veil", the analysis of creative tools by means of which the writer displays specificity of creative process and creative person.

During the research we came to the following conclusions:

A man-creator at Maugham always stands on the verge of the vital truth (common sense) and the supreme truth (the truth of art). That is why the conflict of novels is usually built on the description of "immoral morality" of non-ordinary personality. The writer aspired to understand, how in the creator's soul low instincts and physiology incorporate to genius. The eternal question on parity of art and life, beauty and morals is investigated in novels "The Moon and Sixpence", "Cakes and Ale", "Theatre".

Comparative research of novels has shown, that the treatment of a question on the nature of creativity by S. Maugham remains constant, though a principle of creation of Stricland's character ("The Moon and Sixpence") – romantic, and Driffield ("Cakes and Ale") – realistic. Stricland – an artist – is allocated by the force of unconscious instinctive aspiration to embody of his soul creative images, for him the act of creativity is a clearing from a tormenting devil, for Driffield – from all the experiences, ideas which owned him. This idea about unconscious character of creative process S. Maugham will repeat in "Theatre".

The concept of the creative personality of a writer is based on connection of the creative genius with beauty, true and goods in a person. Maugham emphasizes that artists in creativity are not similar on themselves in a life, but creativity promotes expression of their person in a complex of individual features, including negative ones.

Key words: creative activities, concept of personality, the antithesis of the truth of life and art, realism, modernism, psychology, "point of view method".