



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЧГУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Традиции Г. Ибсена в драматургии У.С. Моэма

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Профиль: Русский язык. Литература

Выполнила: студентка 502 группы
Дегтярёва Анастасия Юрьевна

Научный руководитель:
к. филол. наук, доцент Седова Е.С.

Работа рекомендована к защите
«__» _____ 2016 г.
Зав. кафедрой литературы и МОЛ
Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. _____

Челябинск
2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. «Новая драма» в европейском театре рубежа XIX – XX вв.....	16
1.1 «Новая драма» рубежа XIX – XX вв.: теоретический аспект.....	16
1.2 Г. Ибсен как родоначальник европейской «новой драмы».....	23
Глава 2. «Ибсеновские» пьесы У.С. Моэма.....	30
2.1 Драма «Земля обетованная».....	31
2.2 Комедия «Круг».....	42
2.3 Комедия «Верная жена».....	55
2.4 Драма «Кормилец».....	59
Глава 3. Методическая разработка факультативного урока по творчеству У.С. Моэма «Я не родился писателем, я им стал».....	65
Заключение.....	75
Список литературы.....	78

Введение

Уильям Сомерсет Моэм (William Somerset Maugham, 25 января 1874 г. – 16 декабря 1965 г.) – один из самых популярных английских писателей двадцатого столетия. Его литературная деятельность охватывает период более 60 лет, в течение которого было создано 20 романов, 32 пьесы, около сотни рассказов; он писал и так называемые «travel books» – путевые книги, воссоздававшие впечатления о разных странах. Писатель также выпустил две полные книги эссе и статей, собрания собственных заметок из записной книжки, лекции, вступления к известным литературным шедеврам как на английском, так и на французском языках. К 1940 г. Моэм считал себя «экспертом в области художественной литературы» [10, P. vi].

Известно, что многие произведения С. Моэма имели успех, однако именно пьесы были очень популярны и принесли автору материальное благосостояние. Первые драматические произведения С. Моэм пишет в конце XIX – начале XX вв. – «Потерпевшие крушение» (1897), «Человек чести» (*A Man of Honour*, 1899), «Хлебы и рыбы» (*Loaves and Fishes*, 1903). Это серьезные пьесы драматурга, которые отказывались ставить режиссеры, а если и предпринимались такие попытки, то драмы не пользовались успехом у публики. В начале XX в. писатель обращается к развлекательной драматургии как к средству завоевания широкой аудитории и неплохому заработку (салонные комедии «Леди Фредерик» (*Lady Frederick*, 1903), «Миссис Дот» (*Mrs Dot*, 1904), «Джек Строу» (*Jack Straw*, 1905) и др.), чтобы со временем сказать «кое-что другое»: «было во мне и кое-что другое, но это я до времени приберегал, а в комедии вкладывал только те свойства, которые могли послужить моей цели» [7, С. 210-211]. Об этом «другом», в котором скрыто «отвращение к

эгоистической, потребительской морали» [24, С. 39], Моэм будет писать в своих поздних драматических произведениях.

Пьесы английского драматурга составляют репертуар известных зарубежных и отечественных театров: «*The Circle*» (The South Coast Repertory, Costa Mesa, California, US – 2001 г.; The Chichester Festival Theatre, England, UK – 2008 г.), «*The Constant Wife*» (The Old Globe Theatre, San-Diego, California, US – 2008 г.; The Gate Theatre, Dublin, Ireland – 2010 г.; The Asolo Repertory Theatre, Sarasota, Florida, US – 2007-2008 гг.; The Arts club Theatre Company, Vancouver, Canada – 2009 г.); «*Home and Beauty*» (The Lyric Theatre, London, UK – 2002 г.) и т.д.; «Любовный круг» (Государственный академический малый театр; режиссер – А. Житинкин; с 15 ноября 2007 г. по настоящее время), «Круг» (Московский академический театр им. В. В. Маяковского; реж. – Т. Ахрамкова; с 11 июня 1988 г. по настоящее время); «*Земля обетованная*» (Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова; пост. С. Евлахишвили; премьера – 2 апреля 2000 г.), «*Недосягаемая*» (Театр им. А. С. Пушкина; режиссер – А. Говорухо; премьера – 14 декабря 2001, последний спектакль – 21 марта 2012 г.), «*Пенелопа на все времена*» (Московский драматический театр «Сфера»; режиссер – Е. Ланская; постановка 2013 г.), «*Уловки Дороти Дот*» (Санкт-Петербургский академический театр имени Н.П. Акимова; режиссер – В. Данцигер; с 6 ноября 2013 г. по настоящее время), «*Красота и семья*» (Московский драматический театр «Сфера»; режиссер – Е. Ланская; с 15 октября 2015 г. по настоящее время) и т.д.

Успех популярности С. Моэма – усердный труд. Долгие часы он просиживал в зале, глядя на репетиции, с особым чувством следил за игрой актеров на сцене и за ее пределами. Моэм выработал свои драматургические принципы, как создавать пьесу. Так, задача любой пьесы заключается в том, чтобы она приносила удовольствие. Необходимо писать так, чтобы заинтересовать, увлечь и удивить. Акцент, таким

образом, делается на игровой, зрелищной стороне пьесы, поэтика которой – это поэтика эффектности, своего рода «антижизнеподобия», развлекательности. Цель драматурга – «не изображать жизнь такой, как она есть (невеселая картина!), но давать к ней свои примечания, сатирические и веселые. Нельзя допускать, чтобы зритель спрашивал: «А так бывает в жизни?» Нужно, чтобы он смеялся, и больше ничего» [7, С. 225]. Однако одним смехом не исчерпывается авторская установка. В предисловии к первому тому полного собрания пьес (1952 г.) находим следующее: «Основой современной драмы является окружающая действительность. Драма должна быть, прежде всего, естественной. Достигнуть иллюзии правдоподобия можно посредством настолько точного воспроизведения современных нравов и обычаев, насколько это позволяют условности театра» [8, Р. xviii]. В этом суждении есть противоречие, которое в эстетике Моэма свидетельствует о том, что драматург не стремится делать театр трибуной общественно-политической борьбы, а героев – рупорами собственных идей. Писатель не обсуждает в своих пьесах политические проблемы, так как политика непостоянна. Отрицая драму идей, он пишет ряд пьес, в которых, тем не менее, отражены идеи и размышления драматурга о Первой мировой войне, об изменении человека («Невидимый», 1920, «За особые заслуги», 1932), о «маленьком человеке» («Шеппи», 1933), о религии («Невидимый»), об эвтаназии («Священный огонь», 1933) и т.д.

В эссе «Подводя итоги» Моэм раскрывает секреты драматургической техники: во-первых, «секрет писания пьес <...> укладывается в две заповеди: не отклоняйтесь от главного и сокращайте где только возможно» [7, С. 213], «диалог должен быть чем-то вроде устной стенографии. Нужно сокращать и сокращать, пока не будет достигнута максимальная концентрация» [Там же, С. 215]. Примеры воплощения этих заповедей – словесные поединки в домах Эдда Марша и Фрэнка Тейлора в комедии

«Земля обетованная», дискуссия между Джоном и отцом, Джоном и викарием Пулом на тему религии в драме «Невидимый» и т.д.

Во-вторых, драматург должен направлять интерес публики, потому что «публика – один из важных актеров в пьесе < ... > Превыше всего она хочет, чтобы ее убедили, будто иллюзия есть действительность» [7, С. 215], «ибо драматургия – это вымысел. Для нее важна не правда, а впечатление» [Там же, С. 223].

Мюэ исходит из того, что главным предметом изображения является человек: «Единственный, неистощимый предмет – это человек. О нем можно писать всю жизнь и все равно сказать ничтожно мало» [Там же, С. 278]. Драматургу интересен маленький (не великий) человек, ибо «это клубок противоречивых элементов» [Там же, С. 150].

Писатель полагает, что создавая, определенный персонаж, не следует копировать людей, ибо они зыбки и расплывчаты, а с другой стороны – слишком непоследовательны и противоречивы; «писатель не копирует все свои оригиналы; он берет от них то, что ему нужно, – отдельную черту, привлекающую его внимание, склад ума, поразивший его воображение, – и из этого строит характер» [Там же, С. 262], опираясь на свое знание человеческой природы, личный жизненный опыт и интуицию художника. Ситуации – трагические или комические – автор выдумывает для того, чтобы показать, как будет действовать в них герой, сообразно своему характеру, «другими словами, герой должен делать то, чего на основании своих знаний о нем ждет от него публика» [Там же, С. 229]. Например, Нора Марш («Земля обетованная») – персонаж, близкий ибсеновской Норе из «Кукольного дома».

При создании образа героя автор обращает внимание читателя на внешние детали портрета, которые служат средством раскрытия психологии персонажа. Также внимание уделяется речевым характеристикам героев.

Мозэм неоднократно утверждал, что человек интересуется его сам по себе, однако писатель старается проследить взаимосвязь характера и обстоятельств, большое внимание уделяя описанию среды, как бытовой, так и духовной, в которой действуют его герои. Приметы быта несут на себе отпечаток характера их владельца (например, изысканная, выдержанная в едином стиле меблировка виллы Астон-Эйди Чампьюн-Чини в пьесе «Круг» свидетельствует о педантизме эстетствующего аристократа и т.д.).

Учителями для Мозэма были Г. Ибсен и Б. Шоу, величие идейных драм которых всегда признавал драматург. «В наше время, – пишет Мозэм в «Подводя итоги», – среди драматургов есть только два выдающихся мыслителя – Ибсен и Шоу. Они оба творили в подходящее время. Появление Ибсена совпало с движением за освобождение женщин от домашнего рабства, в котором они так долго пребывали; появление Шоу – с бунтом молодежи против сковывающих ее условностей викторианской эпохи» [7, С. 218]. У обоих драматургов была масса сюжетов, новых для театра. Пьесы Шоу отличали «живость, бесшабашный юмор, остроумие, выдумка» [Там же, С. 218], в то время как пьесы Ибсена, с точки зрения Мозэма, несколько однообразны – одни и те же персонажи появляются в разных пьесах под разными именами, интрига лишь слегка варьируется от пьесы к пьесе, единственный сюжетный ход, используемый норвежским драматургом, – неожиданное появление незнакомца, который заинтригует всех [Там же, С. 218]. Тем не менее, театр и Ибсена, и Шоу был интересен Мозэму с точки зрения обсуждаемых драматургами-новаторами проблем, глубокого психологизма в обрисовке характеров и изображении конфликтов.

В своих пьесах Мозэм будет творчески переосмысливать опыт этих писателей. Нас интересует диалог С. Мозэма и Г. Ибсена, который проявляется на разных уровнях: тематики и проблематики, системы образов, поэтики. Писателей роднит обращение к проблеме

самоопределения личности, поиска героями внутренней свободы и независимости, а также постановка и обсуждение в драмах актуальных вопросов социального, морально-этического, психологического и философского толка.

Исследованию творчества писателя посвящено большое количество работ, как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. В различное время фигура Мозма и созданные им произведения неоднозначно оценивались критикой. В основном в поле зрения научной мысли попадало прозаическое наследие Мозма, а не его драматургия, которая охватывает период более тридцати лет – с 1897 по 1933 гг. – и хронологически совпадает с коммерческим театром Г.А. Джонса и А.У. Пинеро, западноевропейской «новой драмой» Г. Ибсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана, А. Стриндберга и других и социальной драмой Дж. Голсуорси. Мозм-драматург более известен критике как автор коммерческой пьесы «Леди Фредерик», комедий «Круг» и «Верная жена», антивоенной драмы «За особые заслуги» и драмы «Шеппи», последней в списке пьес, принадлежащих его перу. Мы сосредоточим свое внимание на источниках, которые имеют непосредственное отношение к теме нашей квалификационной работы.

На типологическое сходство между У.С. Мозмом и Г. Ибсеном указывают исследователи, занимающиеся вопросами драмы: среди зарубежных – это Р. Барнс [28], П. Дотен [31], Р.Б. Паркер [36], Дж.С. Филден [33]; среди отечественных – Ю.И. Кагарлицкий [19], В.М. Паверман [24], Е.С. Седова [26], Д. П. Шестаков [27].

К настоящему времени в западном литературоведении существует достаточно большое количество работ, посвященных изучению жизни и творчества С. Мозма, а также его драматургии. Солидной монографией стала работа французского театроведа П. Доттена [31. 264 p.], в которой ученый пытается разрушить стереотипное мнение о Мозме как представителе коммерческого театра. П. Доттен показывает тесную

взаимосвязь пьес драматурга с общественно-политической жизнью Англии, намечает эволюцию характеров и конфликтов в его драматургии, классифицирует пьесы С. Моэма как «приятные» (развлекательные), «неприятные» (обличительные), «экзотические» и социальные (сближающиеся по своей тональности с драмами Г. Ибсена). Такое деление, резюмирует П. Доттен, отражает постепенный отход писателя от коммерческого театра в сторону проблемной драматургии.

Творческая эволюция драматурга показана в статье английского критика Д. Трюина «У. Сомерсет Моэм. Обзор его деятельности в театре» (1955) [39], в которой представлен путь Моэма от легкой комедии «Леди Фредерик» к пьесам «Земля обетованная», «Сливки общества» и итоговой драме «Шеппи». Однако пьесы анализируются вне общественного и культурного контекста времени. Трюина больше интересует развитие авторского замысла, а не изменения, произошедшие в самой структуре пьес.

В статье английского критика С.Д. Эрвина «Моэм-драматург» (1959) [32. Р. 142-162.] предлагается классификация пьес драматурга, исходя из их тематического многообразия. Все пьесы писателя Эрвин делит на три группы: первую составляют развлекательные комедии («Леди Фредерик», «Миссис Дот» и другие), особенностью которых является умело построенная интрига; во вторую входят произведения, объединенные семейной тематикой и проблематикой («Супруга Цезаря», «Круг», «Верная жена»); в третью Эрвин включает драмы с «тяжкой горечью» мысли («За особые заслуги», «Шеппи»).

Дж. Филден в своей статье «The Ibsenite Maugham» [33] делает акцент на пристальном внимании обоих драматургов к женской теме и указывает на то, что Моэм словно переписывает драмы Ибсена «адаптируя» их для XX в.

В работе Р. Барнса «Драматическая комедия С. Моэма» (1968) [28] Моэм представлен как создатель комедий, писатель-гуманист, обличитель

современного общества, драматург, опирающийся в своем творчестве на ряд традиций – О. Уайльда, Г. Ибсена, Б. Шоу, но создающий свое, особенное искусство.

В работах 90-х годов мы находим обзорный материал о творчестве драматурга, где в назывном порядке перечисляются пьесы С. Моэма [30; 34; 35]. Это книги справочного характера, в задачу которых входило дать краткое представление о писателе.

Особый интерес представляет «Моэмовская энциклопедия» (1997) [37], которая является своеобразным путеводителем по жизни и творчеству Моэма и включает достаточно подробные сведения почти обо всех аспектах жизни и творчества писателя.

Таким образом, зарубежное литературоведение активно обращается к проблеме развития театра С. Моэма. Анализируются тематика и проблематика театра писателя, делается попытка на основании этих признаков классифицировать пьесы, чтобы показать движение драматургии мастера от развлекательных тенденций к проблемной драме (П. Доттен, Д. Эрвин, Д. Трюин, Р. Барнс). Исследователями накоплен большой фактический материал, касающийся истории создания, постановки пьес, восприятия произведений современной Моэму театроведческой и литературоведческой критикой.

Исследование наследия С. Моэма в России уже имеет собственную историю. Есть примеры отрицательного отношения к английскому писателю (очерк Д. Жантиевой о Моэме-«декаденте») и положительного (докторская диссертация И. Б. Канторовича «Бернард Шоу в борьбе за новую драму (проблема творческого метода и жанра)», где есть отступление о драматургии Моэма – о творческой эволюции драматурга от развлекательной к серьезной драме). Существует немало работ о жизни и творчестве У.С. Моэма.

А.А. Гозенпуд в работе «Пути и перепутья. Английская и французская драма XX века» (1967) [13, С. 328] в главе, посвященной

С. Моэму, пытается проследить эволюцию театра Моэма: ранние развлекательные комедии («Леди Фредерик»), психологические проблемные драмы («Смит», «Земля обетованная»), пьесы, написанные в послевоенные годы, в которых меняется тональность и отражаются существенные изменения. Также ученый подчеркивает связь между С. Моэмом и Г. Ибсеном. Ученый отмечает, что «ибсенизм» Моэма заключается в пристальном внимании драматурга к женской теме, использовании элементов ретроспективной композиции, наличие подтекста.

В статье Д.П. Шестакова «Круг» (1978) [27], посвященной анализу одноименной комедии, подчеркивается связь драматургии Моэма и Ибсена. Так, исследователь указывает на использование английским драматургом приема ретроспективной композиции, что отсылает нас к «новой драме» Г. Ибсена. Затрагивая тему женской эмансипации, Д.П. Шестаков утверждает, что «у Ибсена эмансипация чувств требовала эмансипации социальной. У Моэма мысль движется по кругу: проснувшееся чувство требует социальной эмансипации <...> для своего удовлетворения. Социальная эмансипация – не более чем средство и моральное оправдание для переходящего чувства» [27, С. 227].

Ю.И. Кагарлицкий в своем очерке «Моэм» (1985) [81] анализирует творчество драматурга в тесной связи с его биографией, отмечает особенности ранних пьес и драм, написанных в послевоенный период, пытаясь тем самым проследить эволюцию драматургии мастера. При оценке пьес Моэма исследователь делает акцент на проблематике, характерологии и особенностях конфликта. Также ученый рассматривает проблему традиции и новаторства в контексте театра Моэма, анализирует, в чем заключается связь драматургии писателя с проблемными пьесами Ибсена (тематика, проблематика, прием дискуссии, роль ремарок). В целом в очерке Ю.И. Кагарлицкого представлен достаточно полный материал о драматургии С. Моэма.

Огромный вклад в исследование театра С. Моэма внес В.М. Паверман. В своей книге «Драматургия В. Сомерсета Моэма» (1997) [24] ученый подробно рассматривает эволюцию драматургии писателя: от салонной комедиографии к социальным пьесам 20-30-х годов, затем к произведениям военных и послевоенных лет и, наконец, к психологической драме 30-х годов. Исследователь анализирует пьесы Моэма с точки зрения преемственности влияние проблемной драмы Г. Ибсена. Ученый акцентирует внимание на том, что С. Моэма и Г. Ибсена сближает пристальное внимание к человеку, постановка и обсуждение в драмах социальных, нравственных, этических и философских проблем, глубокий психологизм в обрисовке характеров и изображении конфликтов. Подробно рассматриваются пьесы «Земля обетованная», «Невидимый», «Круг», «За особые заслуги» и «Шеппи» в литературоведческом и театроведческом аспектах (анализ постановок драм Моэма в российских театрах). Остальные пьесы более или менее подробно комментируются.

Другой исследователь творчества С. Моэма А.Я. Ливергант в книге «Сомерсет Моэм» из серии «Жизнь замечательных людей» [21] проводит анализ драматургии С. Моэма в контексте его творчества в целом. Также ученый обращает внимание на влияние Г. Ибсена на драматургию С. Моэма, но подробного комментария или анализа в его книге нет.

Аналізу драматургии С. Моэма посвящено большое количество работ Е.С. Седовой (статьи, монография). Так, в своей монографии [26] исследовательница обращает внимание на традиции Г. Ибсена в драматургии С. Моэма (этому посвящена отдельная глава). Рассматривая различные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии С. Моэма, Е.С. Седова отмечает, как они соотносятся с прообразом и между собой.

В целом анализ как отечественных, так и зарубежных научных и литературно-критических источников разных лет показал: С. Моэм трактуется как автор пьес с глубоким социальным и философским

содержанием (работы П. Доттена, Р. Барнса, А.А. Гозенпуда, Ю.И. Кагарлицкого, В.М. Павермана, Е.С. Седовой и др.). Большая часть трудов отечественных и зарубежных теоретиков и историков литературы посвящено исследованию прозы писателя, вместе с тем его драматургическое творчество остается до конца не исследованным. Ученых волнует проблема традиции и новаторства театра С. Моэма. Большинство исследователей (Дж.С. Филден, А.А. Гозенпуд, Ю. И. Кагарлицкий, В.М. Паверман, Е.С. Седова) сходятся в суждении о том, что «ибсенизм» Моэма заключается в пристальном внимании драматурга к женской теме – будь то борьба женщины за свои права или обретение ею личной свободы. Классическим образцом стремящейся к независимости личности стала героиня драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» Нора Хельмер. Моэм находит данный характер привлекательным и занимается тем, чтобы углубить и разработать его в двадцатом столетии. Отсюда возникают разные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии английского писателя: Нора Марш («Земля обетованная»), Элизабет Чампьюн-Чини («Круг»), Констанс Миддлтон («Верная жена»), Чарлз Баттл («Кормилец»). Персонаж-мужчина попадает в этот список не случайно: по замечанию Дж. С. Филдена, в пьесе «Кормилец» Моэм переписывает драму «Кукольный дом», «адаптируя» ее для XX века и «звонит в освободительный звонок для мужей, которые стали в своих семьях ломовыми лошадьми» [33, Р. 149].

Есть в критических работах указание и на типологическое сходство между Моэмом и Ибсеном, однако целостного сравнительно-типологического анализа ни одна работа не предлагает, поэтому нам представляется интересным проанализировать моэмовскую интерпретацию ибсеновских традиций, разработку темы ибсеновской Норы в пьесах английского драматурга.

Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью ибсеновских традиций в драматургии У.С. Моэма и необходимостью восполнить данный пробел.

Объектом исследования является драматургия У.С. Моэма.

Предметом работы являются ибсеновские традиции в драматургии У.С. Моэма.

Методологической основой исследования является системный подход, заключающийся в изучении произведения как сложного образования, в котором выявляются различные семантические уровни взаимодействия компонентов единой системы. Мы опираемся также на биографический, культурно-исторический, компаративный методы исследования.

Материалом исследования послужили пьесы У.С. Моэма «Земля обетованная» (1913), «Круг» (1919), «Верная жена» (1926), «Кормилец» (1930); драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), «Женщина с моря» (1888).

Цель квалификационного исследования – проследить процесс переосмысления традиций Г. Ибсена в драматургии С. Моэма.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. дать характеристику «новой драмы» рубежа XIX – XX вв.;
2. выяснить, в чем заключается новаторство Г. Ибсена как родоначальника «новой драмы»;
3. проанализировать ибсеновские традиции в драматургии С. Моэма;
4. рассмотреть разные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии писателя, проследить, как они соотносятся с прообразом и между собой;
5. предложить методические рекомендации по использованию материала данной работы в школьной практике.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка.

Материал данной работы апробирован на IV Международной научной конференции молодых ученых в УрФУ им. Первого президента России Б.Н. Ельцина (февраль, 2014 г.). Имеется публикация [16]. Также имеется публикация в сборнике по итогам VIII Международной научно-практической конференции-фестиваля ARTсессия (ЧГПУ, ноябрь 2015 г.) [15].

Глава 1

«Новая драма» в европейском театре рубежа XIX – XX вв.

1.1. «Новая драма» рубежа XIX – XX вв.: теоретический аспект

Рубеж двадцатого столетия в истории западноевропейской литературы отмечен мощным подъемом драматического искусства. Драматургию этого периода современники назвали «новой драмой», подчеркивая радикальный характер свершившихся в ней перемен. «Новая драма» возникла в атмосфере культа науки, вызванного необычайно бурным развитием естествознания, философии и психологии, и, открывая для себя новые сферы жизни, впитала в себя дух всемогущего и всепроникающего научного анализа. Она восприняла множество разнообразных художественных явлений, испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ – от натурализма до символизма. «Новая драма» появилась во время господства «хорошо сделанных пьес» и с самого начала обратилась к актуальным проблемам времени.

В отечественном и зарубежном литературоведении под «новой драмой» подразумевается комплекс новаций в тематике, проблематике, методологии и поэтике, которые заявили о себе в европейском театре 1860-90-х гг. в творчестве таких драматургов, как Г. Ибсен, Б. Бьернсон, А. Стриндберг, Г. Гауптман, Э. Золя, Б. Шоу, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов и др. На определенной национальной почве «новая драма» формировалась в свой национальный или авторский театр с характерным направлением, стилем (символистский театр М. Метерлинка; Камерный театр, сочетающий натурализм и символизм, А. Стриндберга; «синтетический театр», включающий в сценическое действие музыку и танец, Р. Вагнера;

модернизированная античная драма Г. фон Гофмансталя; интеллектуальные драмы-дискуссии Б. Шоу и др.).

Новизна драмы рубежа XIX – XX вв. заключается в открытии нового объекта и метода исследования. В эпоху глобальных перемен, под натиском хаоса имперских величин меняется и сам человек. Широта его познаний о мире и о самом себе оказывается иллюзорной и только выявляет всё больше внутренних противоречий, обостряет чувство незащищенности, зыбкости бытия, одиночества. Кризис философии позитивизма ведёт к поиску нового подхода к действительности и новой художественной методологии – отказу от правды факта в пользу объективного наблюдения. Внимание новых драматургов сосредоточено на человеке в круге повседневности, на деталях его частной жизни. Это социально-психологическая драматургия, определившая своей задачей воссоздание подлинной жизни для изучения сложных феноменов сознания индивидуальных характеров, их взаимоотношений [14].

Понятие «новая драма» неоднозначна и требует определенных уточнений. Более подробно об этом в своей статье пишет М.Г. Меркулова, предлагая употреблять данный термин в двух основных значениях: в широком смысле «новая драма» – это «явление, обозначающее сходные художественные открытия в области европейской драматургии и театра конца XIX – начала XX века»¹ [22, С. 55]; в более узком – это «модификация жанра драмы» в порубежную эпоху, т.е. сложившийся в XIX в. неканонический жанр «драма» [См.: Там же, С. 55]. В обоих значениях акцентируется внимание на открытиях и изменениях, которые произошли в драме в целом на уровнях проблематики и поэтики.

¹ Соответственно, будучи явлением драматургии и театра, «новая драма» потребовала возникновения национальных театров во главе с режиссерами-постановщиками, каждый из которых совершал своего рода «театральный переворот»: А. Антуан (парижский «Свободный театр»), О. Брам и М. Рейнгардт («Свободная сцена», «Дейчес театр», «Новый театр», «Камерный театр»), Дж. Т. Грейн, Б. Шоу и Х. Гренвилл-Баркер («Независимый театр», «Сценическое общество», «Королевский театр»), К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко (МХТ).

На раннем этапе (60–80 – е гг. XIX в.) ведущим методом «новой драмы» был реалистический, сочетающий традиции натурализма и психологического романа (сценические версии романов и пьесы Э. Золя, пьесы А. Бека, «пьесы на современные темы» Б. Бьёрнсона; «Ткачи», «Перед восходом солнца», «Одинокие» Г. Гауптмана; философско-аналитическая «драма идей» Г. Ибсена и др.). «Новая драма» главным образом – это социально-психологическая драматургия, в момент своего развития ориентированная на натурализм в прозе, на обсуждение в театре актуальных для ее времени проблем. Однако, несмотря на важность натурализма и натуралистической литературной теории (Э. Золя «Натурализм в театре»), «новая драма» оказалась чуткой к различным литературным влияниям и предложила свое специфически театральное прочтение не только натурализма, но и импрессионизма, символизма, романтической драматургии (Р. Роллан, Э. Ростан) [18, С. 76]. Именно натуралистическая школа позволяла драматургам наиболее полно раскрыть взаимоотношения человека с окружающей его обстановкой. Так, **установка на «жизнеподобие»** привела к изменениям в декорациях (воспроизведение на сцене бытовых условий), игре актеров («вживание» в роль, т.е. актеру необходимо представить зрителям образ, который нес бы на себе отпечаток специфических, уникальных общественных и социальных условий той «среды», в которой, согласно замыслу драматурга, вырос и сформировался данный персонаж), сценографии и пр. Важное значение приобрела фигура постановщика, который одновременно стал и соавтором спектакля. Установка на «жизнеподобие» также включала воспроизведение точного колорита места и времени действия², наличие «четвертой стены»³, преобладание диалога над действием (при

² Например, действие пьесы А. Стриндберга «Фрекен Жюли» происходит в Иванову ночь на графской кухне, через стеклянные двери которой виднеется часть парка: фонтан с амуром, сирень в цвету, стройные пирамидальные тополя.

³ Данное понятие театральной эстетики было разработано еще драматургами XVII-XVIII вв. Ж.-Б. Мольером, Д. Дидро. Под «четвертой стеной» подразумевается воображаемая стена, отделяющая сцену от зрительного зала, которая становится непроницаемой: жизнь на сцене протекает совершенно независимо от присутствия в нескольких метрах от нее посторонних наблюдателей. Драматурги и

этом столкновение персонажей отодвигается на второй план, уступая место столкновению идей).

В сюжетном построении «новой драмы» особую роль играл **прием ретроспекции**, который на рубеже XIX – XX вв. становится концептуальным, что позволяет глубже раскрыть специфику основных компонентов «новой драмы»: проблематику, конфликт, композицию, дискуссию, психологизм. Основанное на ретроспекции действие (например, пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом», «Дикая утка», «Женщина с моря») вовлекает персонажей в новый круг отношений, способствует глубокому раскрытию их характеров [23, С. 8-9]. Чаще всего это происходит в форме **дискуссии**, подытоживающей в углубленном анализе все, что было пережито и постигнуто героями, их подлинное и до известной степени неожиданное переосмысление своей прежней жизни и себя самих. Так, Г. Ибсену принадлежит заслуга в области введения дискуссии в пьесу. Б. Шоу в работе «Квинтэссенция ибсенизма» подчеркнул новаторское достижение своего предшественника: «...во-первых, он (Ибсен) ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами. Во-вторых, сами зрители включились в число участников драмы, а случаи их жизни стали сценическими ситуациями. За этим последовал отказ от старых драматургических приемов, понуждавших зрителя интересоваться несуществующими людьми и невозможными обстоятельствами, отказ от заимствований из судебной практики, от техники достижения истины через знакомые идеалы; и, наконец, замена всего этого свободным использованием всех видов риторического и лирического искусства оратора, священника, адвоката и народного певца» [12, С. 296]. В качестве

режиссеры добивались такой естественности поведения персонажей на сцене, которая возможна только «в жизни». Зрители становились в позицию наблюдателей жизненного спектакля, проводили параллели между историей, представленной на сцене, и своей собственной. Подобная «жизнь» за глухой «стеной» меньше всего должна была напоминать собой произведение искусства, где все строится на искусном развитии сюжета.

примера можно привести диалог Норы с мужем в 3 действии, когда она расставляет все точки над *i* в их взаимоотношениях.

Содержанием пьес становятся вопросы и связанные с ними актуальные проблемы социальной действительности и нравственности (проблемы женской эмансипации, взаимоотношений личности и общества, взаимосвязи чести, долга и совести, смысла жизни, видимости и сущности и т.д.); возникает выраженный социально-критический пафос («Столпы общества» Г. Ибсена, «Неприятные пьесы» Б. Шоу). Уходя от развлекательности, мелодраматичности, интриг, характерных для предшествующего этапа развития драматургии, «новая драма» злободневна, выводит новые социальные типажи, подчеркивает драматизм человеческого существования. В условиях резкого расширения горизонтов познания, связанного с открытиями в области естественнонаучных знаний, «человек в общественном сознании терял былую самостоятельность активной и независимой «единицы», оказался без остатка связанным не только средой, но и самим собой, своими привычками, своим внутренним комфортом» [18, С. 77]. На сцену вышел представитель «среднего» класса, герой-мыслитель, герой-идеолог (например, Альфред Лот – герой пьесы Г. Гауптмана «Перед восходом солнца»).

В 80 – 90-е годы стал проявлять себя другой художественный метод – символизм (М. Метерлинк «Слепые», «Синяя птица»; Г. Гауптман «Потонувший колокол», «Вознесение Ганнеле»; А. Стринберг «На пути в Дамаск», «Пляска смерти», «Игры сны» и т.д.).

Итак, в целом данные жанрово-стилистические направления в «новой драме» отличает трагизм, заключенный во внутреннем конфликте. «Подводное течение» (Вл. Немирович-Данченко) или «подтекст» – одно из главных средств выражения скрытого психологического смысла драмы: чем напряженней внутренний конфликт, чем глубже, философичнее смысл драмы и значительнее роль подтекста. Например, в пьесе М. Метерлинка «Слепые» через определенные знаки (шорох листьев, бой часов, хлопанье

птичьих крыльев) открывается внутренний смысл, заключающийся в предчувствии смерти, ее приближении. Подтекст также скрыт во «внутреннем диалоге», который слушает напряженная душа. Внешняя сторона такого диалога, построенная по принципу «qui pro quo» («кто про что»), поражает своей бессодержательностью, а внутренняя сторона, напротив, отличается многозначительностью. В драмах Г. Гауптмана важен психологический портрет персонажей: их внешность, манера держаться, говорить, носить одежду и т.д.; у Б. Шоу – предыстория героя: происхождение, воспитание, образование, привычки и черты характера; у Ибсена – полупаметки (например, намеки Норы на какое-то страстно ожидаемое чудо, прощальный разговор доктора Ранка о маскараде в следующем году, на котором он появится в «шапке-невидимке» и т.д.).

С «подводным течением» тесно связаны паузы, ставшие в «новой драме» объемными и насыщенными даже тогда, когда герои внешне пассивны. Например, герои Гауптмана часто переживают, как отмечает автор, «борьбу с собой», после чего решаются на какие-то важные поступки. Стриндберг также создает психологически насыщенные паузы, которые, с точки зрения драматурга, можно заполнить пантомимой или балетом.

Понять внутреннее состояние персонажей помогают и ремарки, которые в «новой драме» перестают играть чисто служебную роль: их функция – «в прямом авторском высказывании выразить настроение, чувства, обозначить лирический лейтмотив драмы, объяснить характеры и обстоятельства биографии героев, а иногда и самого автора < ... > ремарки ... становятся эпической или лирической частью драмы, своеобразным монологом автора» [17, С.14]. Например, сцена из драмы Ибсена «Кукольный дом»:

«Нора (после минутного раздумья, закидывая голову): Э, что там? Запугать меня хотел! Не так-то я проста. (Принимается прибирать детские вещи, но скоро бросает.) Но... Нет, этого все-таки не может быть!

Я же сделала это из любви... (*...садится на диван, берется за вышивание, но, сделав несколько стежков, останавливается.*) Нет! (*Бросает работу, встает, идет к дверям в переднюю и зовет.*) Элене! Давай сюда елку! (*Идет к столу налево и открывает ящик стола, снова останавливается.*) Нет, это же прямо невысказано» [2, С. 401].

Авторские ремарки в данном фрагменте указывают на душевное смятение героини, которая после разговора с Кругстадом не может сосредоточиться на определенном занятии, а незавершенные фразы, короткие реплики и замечания о бессмысленности и нелепости являются признаками напряженной и беспокойной работы мысли. При этом героиня не произносит полностью того, о чем думает, но о ходе ее мыслей можно догадаться по отдельным восклицаниям и из окружающего фрагмент контекста пьесы. Невысказанная мысль Норы практически полностью из текста ушла в подтекст.

Еще одним важным средством выражения скрытого смысла драмы являются символы: дом в драмах Шоу и Ибсена, слепые как символ духовно слепого человечества у Метерлинка и т.д., с помощью которых драматурги стремились дополнить изображенное, раскрыть невидимый смысл явлений и словно продолжить реальность намеками на ее глубинное значение. Символы – лейтмотивы образа, символы – материализация процессов, происходящих в бессознательно интуитивной сфере души, символы – знаки присутствия на земле «неизвестных сил», рока, – все эти смыслы были призваны создать глубокий второй план произведения, что было более характерно для фантастически – (или условно) символического направления драмы. Чаще всего, символ, понимаемый в самом широком смысле слова, выступал как образ, связывающий два мира: частный, бытовой, единичный и всеобщий, космический, вечностный (характерно для реалистически-символического направления драмы) [17, С. 7]. Например, в «Кукольном доме» Г. Ибсена – это кукольный дом (жизнь Норы в доме

мужа), обветшалая елка (параллель с жизнью героини), миндальное печенье (запрет, несвобода), крест (смерть) и т.д.

Итак, «новая драма» как всякое значительное явление в искусстве синтезировала в новой театральной форме различные художественные направления и методы. Она включает целый комплекс новаторских достижений в области проблематики, жанрового своеобразия, приемов изображения характера и конфликта, внутреннего психологического и философского смыслов произведения и т.д. В то же время способ разработки драматического материала у каждого автора индивидуален и исходит из его национальной литературной традиции, исторических и социальных условий. Формирование «новой драмы» обусловило в дальнейшем те художественные принципы, которые получили свое развитие в драме XX в., образуя такие явления, как «эпический театр» Б. Брехта, французская экзистенциальная драма, камерная драма, лирическая драма, театр абсурда и другие.

1.2. Генрих Ибсен как родоначальник европейской «новой драмы»

Конец XIX в. отмечен бурным взлетом в области драматургии. Рождался удивительный феномен в истории мирового театра, получивший название «новая драма». Родоначальником «новой драмы» считается Г. Ибсен. По художественной силе, глубине нравственно-этической и психологической проблематики его пьесы стоят в одном ряду с произведениями Э. Золя, Э. Верхарна, Т. Манна, А. Франса, К. Гамсуна. Творчество Г. Ибсена стимулировало реформу театра и обновление драматургии в целом. Его младшие современники А.П. Чехов, М. Горький, Г. Гауптман, Б. Шоу, М. Метерлинк, А. Стриндберг при всей их оригинальности и самобытности, нашли немало ценного в опыте Ибсена.

Г. Ибсен (1828 – 1906) – драматург, стоявший у истоков национального норвежского театра и новой норвежской литературы. Он

вошел в историю мировой литературы как драматург-новатор и по проблематике своих произведений, и по методам ее художественного воплощения. Совершенно по-новому выстраивая сюжеты пьес, смещая конфликт преимущественно в плоскость духовную, Ибсен, таким образом, воспроизводит стремительное развитие характеров.

Драматическое наследие Г. Ибсена можно условно разделить на два этапа:

1) 1850 – 1860-е гг. – историко-романтические драмы на темы римской истории и северной старины: «Каталина», «Пир в Сульхауге», «Воители в Хельгеланде» и эпически проблемные произведения «Бранд», «Пер Гюнт», «Кесарь и Галилеянин»;

2) 1870 – 1890-е гг. – социально-психологические драмы «Кукольный дом», «Приведения», «Дикая утка» и др. [14, С. 171-175].

Объектом историко-романтических драм является средневековая история, прошлое Норвегии. Ибсен обращается к фольклору, изучает легенды и саги древних скандинавов. Эти источники стали основой его драматургических произведений раннего периода. Ибсену было свойственно любоваться стариной, воспроизведение исторической действительности, его пленяли сильные, неординарные характеры, которые были своеобразным укором нравам современности. Обращаясь к национальной проблематике, Ибсен хотел помочь норвежскому театру избавиться от обилия салонно-развлекательной драматургии, приходящей из Европы [14, С. 171]. Пропагандируя патриотизм, Ибсен в то же время предупреждает об опасности национальной узости. В 1858 г. в статье «Еще к национальному вопросу» он писал: «Действовать за национальное развитие означает по духу и по существу служить великой европейской литературе». Исторические события и эпическая объемность пространства образуют лишь фон драмы. Сама же драма развивается в лучших традициях реалистической литературы. Обращаясь к мировой истории и скандинавскому эпосу, Ибсен выявляет предпосылки проблем

современности – взаимоотношений людей в буржуазном обществе, их разобщенности, подавления личной свободы.

Вторая половина 1870-х – 1880-е гг. – новый этап в творчестве Ибсена. Драматург переходит на почву реальных проблем и характеров, создает социально-психологические пьесы, обращенные к современности. Их называют «драмами идей». Сначала Г. Ибсенем создается серия из четырех социально-критических пьес: «Столпы общества», «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881), «Враг народа» (1882). Затем идут пьесы, в которых на передний план выступает сложная проблематика соотношения между внутренними душевными потенциями человека, его призванием и этическими требованиями: это «Дикая утка» (1883) и «Росмерсхольм» (1886). В последней пьесе снова актуализируется социально-политическая проблематика, но она имеет здесь подчиненное значение. За этими драмами последовали две пьесы, обращенные к углубленному анализу сложной противоречивой душевной жизни двух героинь – Элиды Вангель («Женщина с моря», 1888) и Гедды Габлер («Гедда Габлер», 1890).

В основе пьес лежит типичная ситуация. Перед нами – внешне благополучное общество, семья, упорядоченный быт, но за этим обманчивым фарсом таится «замаскированная пропасть».

Новые герои Ибсена неоднозначны – Нора («Кукольный дом»), фру Альвинг («Привидения»), доктор Стокман («Враг народа»). Они одинокие, переживают прозрение и бунтуют против царящих пороков общества. Неоднозначность этих героев проявляется, в частности, в том, что им обычно свойственны наряду с возвышенными и комические черты. Соединение напряженно-трагического и комического начал, характерно для «новой драмы» Ибсена. Например, такие персонажи, как пастор Мандерс в «Привидениях» или Тесман в «Гедде Габлер», по существу, смешны, хотя сами эти пьесы глубоко трагедийны [12].

В отличие от историко-романтических драм, в социально-психологической драме сужены границы художественного мира до бытовой среды: драма разыгрывается внутри семьи, исторический фон сменяется описанием быта провинциальных буржуа, их радостей и забот.

Завершается творческий путь Ибсена созданием серии из четырех пьес, в которых автор вновь затрагивает проблему соотношения между призванием человека и путями осуществления этого призвания и проблему нравственной ответственности человека перед другими людьми. Это пьесы драматурга 1890-х гг.: «Строитель Сольнес» (1892), «Маленький Эйолф» (1894), «Йун Габриель Боркман» (1896), «Когда мы мертвые пробуждаемся» (1899).

Драматург одним из первых сумел показать в своих произведениях трагедию самой жизни. Г. Ибсен пишет пьесы о человеческой душе, в которых говорится об отстаивании личностью своего «я». Г. Ибсен также существенно обогатил круг тем, которые охватывали различные социальные проблемы (положение женщины в обществе, семейные взаимоотношения, власть денег, проблемы наследственности и другие) [14]. Особенность искусства Ибсена состоит в том, что, оставаясь в пределах достоверной действительности, на фоне тщательно выверенной конкретной жизни, он создает образы типические, неразрывно связанные с окружающим их повседневным миром, и вместе с тем поистине своеобразные, выделяющиеся своей силой и многомерностью. Они не одномерны, как герои классицистической пьесы, потому что всегда подчеркнута индивидуализированы. Они не приподнято-условны, как романтические герои, потому что органически связаны с жизненной реальностью. Но их все же можно назвать героями, потому что они поистине значительны, являются «настоящими людьми» и доминируют над фабульной стороной пьесы [14].

Основная проблематика пьес Ибсена — это несоответствие между внешним благополучием изображаемого фрагмента жизни и его

внутренним неблагополучием. С точки зрения Ибсена, вся жизнь — «замаскированная пропасть». Самое необычное, что внесла в мировую драматургию «новая драма» Ибсена, была открытая, незавершенная концовка пьесы. Ибсен оставляет финал открытым: его пьесы кончаются там, где начинается настоящая борьба, где происходит испытание сил героя, т.е. там, где могла начаться новая пьеса. И такая открытость, вызвавшая сперва непонимание и даже осуждение, как у зрителей, так и у критиков, оказалась одним из замечательных приобретений не только мировой драматургии, но и мировой литературы в целом.

Драматургия Ибсена не несет в себе готовых рецептов поведения, она обращается к жизненно важным проблемам, поэтому пьесы драматурга для театра XIX в., привыкшего к штампам, были абсолютно новым явлением. Ибсену важно было «заразить» зрителя мыслью, заставить самостоятельно прийти к социально-нравственному выводу. Отсюда непривычные открытые финалы пьес, ретроспективный принцип их построения. Ретроспективно-аналитическая композиция показывает обратное движение интриги (через анализ последствий событий, раскрывая их психологический аспект). Развитие действия идет по восходящей, с нарастающим драматизмом, приводящим к срыву в финале. Действие пьесы строится на фабуле – распутывании сложного драматического узла (традиционный прием «хорошо сделанной пьесы»). При этом в структуре действия проступает элемент условности: события подчинены определенной логике, наиболее выгодно приводящей действие к развязке. Но развязки как разрешения конфликта не происходит. Самый знаменитый пример интеллектуально-аналитического построения пьесы — это развязка «Кукольного дома», длительное объяснение между Норой и ее мужем и в результате этого объяснения – ее уход из дома. Таким образом, все действие происходит на уровне сознания героев в виде столкновения идей и мировоззрений, развязка такого конфликта имеет форму дискуссии – откровенного и окончательного объяснения, без масок.

Б. Шоу впоследствии будет создавать целые драмы по принципу дискуссии.

Переход к ретроспективно-аналитическому построению пьесы имел огромное значение для языка ибсеновской «новой драмы». При всей ориентации на его жизненность и достоверность, язык становится еще и углубленнее. Та сложная, многослойная душевная атмосфера, в которой живут в этих пьесах персонажи, с необходимостью придает много дополнительных, неясных значений тому, что они говорят. Скрываемые ими или подозреваемые ими тайны, скрываемые ими состояния их души невольно проступают в их высказываниях и по-особому окрашивают их. Так, безумная, хотя и затаенная тревога Норы проступает во всех ее словах и поступках во втором и третьем действии «Кукольного дома», в ее неестественной веселости и т. д.

С именем Ибсена связано понятие «четвертой стены», когда между сценой и зрительным залом предполагается минимальное расстояние. Актер, находящийся на сцене, должен перестать играть и начать жить на сцене, жить жизнью пьесы, а зал, поверив в иллюзию правдоподобия, может наблюдать за легко узнаваемой жизнью персонажей пьесы.

В пьесах Ибсена центральное место отводится диалогам и монологам, насыщенными обобщенными рассуждениями, что помогает проследить решающее значение изменений в духовной жизни героев для развития действия. Ремарки, паузы и «внутренний диалог» в пьесах помогают понять внутреннее состояние персонажей. «В прямом авторском высказывании выразить настроение, чувства, обозначить лирический лейтмотив драмы, объяснить характеры и обстоятельства биографии героев, а иногда и самого автора < ... > ремарки ... становятся эпической и даже лирической частью драмы, своеобразным монологом автора» [7, С.14].

Театр Ибсена словно показывает, отражает повседневную жизнь в её привычных, узнаваемых формах. В действительности отражение жизни в пьесах Ибсена не самоценно, это только повод заставить зрителя задуматься. Эту тенденцию ибсеновского театра хорошо понял Б. Шоу, который продолжает традиции Ибсена и создает свой рационалистический театр, о чем уже было сказано выше.

Такова основа драматургической поэтики Г. Ибсена. Драма представляет собой динамическую картину столкновений и борьбы между реальными человеческими характерами. Уже под конец жизни, в 1898 г., Ибсен коротко и четко определил суть своего творчества: «Моей задачей было изображение людей» [12].

Таким образом, основные постулаты «новой драмы» Г. Ибсена сводятся к следующему:

1. «новая драма» уходит от развлекательности, мелодраматичности, изображения интриг. На первое место выходят актуальные вопросы времени;
2. установка на «жизнеподобие»;
3. наличие «четвертой стены»;
4. преобладание диалога над действием (при этом столкновение персонажей отодвигается на второй план, уступая место столкновению идей);
5. прием ретроспекции в построении драм;
6. наличие подтекста (паузы, ремарки и пр.).

Проблемная драматургия Г. Ибсена была интересна С. Моэму с точки зрения обсуждаемых драматургом-новатором проблем, глубокого психологизма в обрисовке характеров персонажей и изображении конфликтов. Нас интересует творческий диалог Г. Ибсен – С. Моэм. «Ибсенизм» С. Моэма, заключается в пристальном внимании драматурга к женской теме – будь то борьба женщины за свои права или обретение ею личной свободы.

Глава 2 «Ибсеновские» пьесы У.С. Моэма

Диалог двух драматургов – норвежца Г. Ибсена и англичанина С. Моэма – проявляется на разных уровнях: тематики и проблематики, системы образов, поэтики. Писателей роднит обращение к проблеме самоопределения личности, поиска героями внутренней свободы и независимости, а также постановка и обсуждение в драмах актуальных вопросов социального, морально-этического, психологического и философского толка. Именно пьесы Ибсена пробудили в Моэме желание стать драматургом.

Как уже отмечалось, «ибсенизм» Моэма заключается в пристальном внимании драматурга к женской теме. Моэма интересует стремящаяся к независимости личность. Образцом для него стала Нора Хельмер из драмы Ибсена «Кукольный дом». Английский драматург находит данный характер привлекательным и занимается тем, чтобы углубить и разработать его в двадцатом столетии. Отсюда возникают разные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии английского писателя: Нора Марш («Земля обетованная»), Элизабет Чампьон-Чини («Круг»), Констанс Миддлтон («Верная жена»), Чарлз Баттл («Кормилец»). Персонаж-мужчина попадает в этот список не случайно: по замечанию Филдена, в пьесе «Кормилец» Моэм переписывает драму «Кукольный дом», «адаптируя» ее для XX века и «звонит в освободительный звонок для мужей, которые стали в своих семьях ломовыми лошадьми» [33, Р. 149].

Нам представляется интересным посмотреть на разные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии Моэма; проследить, как они соотносятся с праобразом и между собой.

2.1. Драма «Земля Обетованная»

Написанная в 1913 г., драма «Земля обетованная» хронологически относится к раннему периоду драматургии С. Моэма, но в то же время значительно отличается от созданных в это время комедий.

Пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» и С. Моэма «Земля обетованная» посвящены проблеме самоопределения личности. Нора Хельмер и Нора Марш – героини, постигающие смысл собственной жизни. Неслучайно английский драматург дает своей героине имя Нора. Как отмечает Е.С. Седова, «Моэм находит данный характер привлекательным и занимается тем, чтобы углубить и разработать его в двадцатом столетии» [25, С. 136-137]. Кроме того, можно предположить, что С. Моэм на примере своей героини показывает возможное будущее ибсеновского персонажа, но в иных условиях – в канадских прериях. Таким образом, «Земля обетованная» явилась попыткой дать свое истолкование традиции Ибсена. В своей героине С. Моэм подчеркнул сильный духовный потенциал ее предшественницы Норы Крогстад. Характер Норы Марш мы видим в сложной внутренней динамике его становления: от поиска смысла жизни к его обретению.

Каждый акт пьесы – это новый этап в жизни Норы Марш. Необходимо обратить внимание на то, как это показано в ходе самого произведения. Контраст как основополагающий принцип построения драмы проявляется как на композиционном уровне (противопоставление первого акта остальным действиям пьесы), так и в системе образов (Викхемы – Нора, Викхемы – фермеры, Нора – фермеры⁴, Хорнби – фермеры). Конфликт пьесы определяется не прямым столкновением двух миров (к одному относятся Викхемы, к другому – канадские фермеры): он проявляется через «борьбу за Нору Марш» [24, С. 44], которая находится между двумя противоположными сторонами и несет в себе черты каждой

⁴ Противопоставление Хорнби – фермеры будет снято к концу пьесы.

из них. Ее промежуточное положение позволяет говорить о том, что героиня показана в ситуации нравственного выбора между легкой, скучной и однообразной жизнью в Англии и полной трудностей, лишений, но вместе с тем исполненной смысла жизнью в канадских прериях. Разработка конфликта идет с таким расчетом, чтобы представить изменения Нору.

В первом действии героиня показана в доме покойной мисс Викхем, у которой она проработала компаньонкой 10 лет. Детальное описание гостиной необходимо Моэму для более полной характеристики ее обитателей, а также с целью изображения той среды, порождением которой является Нора (дорогая мебель, посуда, фотографии в золоченых рамах и т.д.). Перед нами типичный салон обеспеченной леди. Со слов Нору и мисс Прингл вырисовывается отталкивающий образ мисс Викхем, которая « всю свою жизнь была холодной эгоисткой, и никто ее не любил» [Там же, С. 10]. Не менее отталкивающими показаны и внесценические персонажи: миссис Хорнби, сделавшая из церемонии похорон своего рода развлечение, племянник покойной Джеймс Викхем и его жена, обрадованные тем, что им досталась бóльшая часть наследства. Эти образы представлены схематично, без индивидуализации. Викхемы – олицетворение ханжества, их не трогает смерть родственницы. Их «актерство» на похоронах и в сцене чтения завещания выглядит комически, а поведение – нелепым: «Викхем ... постарайся выглядеть печальнее. Все-таки мы только что вернулись с похорон» [Там же, с. 16].

По контрасту с ними показана Нора, в портрете которой больше жизни и естественности, нежели в характеристике Викхемов: «Ей 28 лет. Приятное, открытое лицо, привлекательная улыбка, спокойные, благородные манеры. Она вспыльчива, но умеет держать себя в руках. Страстность ее натуры скрыта под спокойной внешностью. На ней простое черное платье» [Там же, С. 8]. При описании героини автор обращает внимание на скрытый духовный потенциал сильной личности, на

незаметную для окружающих волевою натуру героини. Ибсен своей Норе такой подробной характеристики не дает.

Отметим, что действие пьесы «Кукольный дом» с первых строк погружает зрителя в русло игры (параллель с наигранностью Викхэмов): кокетливый диалог Норы с мужем, который называет ее «белочкой», «птичкой», «жаворонком»; игра героини с детьми. Разговор Норы с фру Линне обнажает проблему непонимания ее как личности, способной на самостоятельные действия и поступки.

Ключевой сценой первого действия «Земли обетованной» становится чтение завещания, когда Нора узнает, что рухнули ее надежды на свободную и независимую жизнь. Конфликт в этой части драмы – «столкновение настроений» [24, С. 45] Норы и Дороти Викхем, которое дается через отношение обеих женщин к умершей: Нора искренне привязалась к чужому человеку, Дороти с нетерпением ждала смерти родственницы и наследства. Расходятся и цели Викхемов и Норы в случае получения денег: если у Викхемов – это удовлетворение материальных интересов (содержание автомобиля и прочее), то у Норы есть потребность быть независимой (параллель с ибсеновской Норой), а для этого нужны деньги («Теперь я буду независима... Поеду в Италию – во Флоренцию, в Рим» [4, С. 12]). В итоге – вознагражденный эгоизм Викхемов и обманутая преданность Норы, отдавшей 10 лет своей жизни покойной. Героиня начинает задумываться о двойственности своего положения покорной служанки, которой на время разрешили стать леди ценой унижений, отказа от личного счастья и утраты независимости.

Столкновение Норы и семейства Викхем является психологической завязкой действия: Нора решает уехать на ферму к брату. Это решение продиктовано обстоятельствами, а не осознанным желанием героини заняться сельским хозяйством.

Таким образом, уже в первом действии сделан акцент на положительных душевных качествах героини, найдена отправная точка

для изображения ее внутреннего изменения под воздействием внешних обстоятельств.

Второе действие – следующий этап на пути героини к новому пониманию себя и своей жизни. Начинается действие с описания гостиной в доме Эдда Марша на ферме Минитоба, где нет богатства и роскоши. Вместо старинных акварелей на стенах цветные вкладки из рождественских номеров газет в дешевых позолоченных рамках, вместо мебели XVIII века здесь некрашеный стол, накрытый не совсем чистой скатертью, глиняная посуда вместо фарфора и т.д.

Образы фермеров при всей одноплановости их изображения тем не менее представлены как индивидуальности: «Герти Марш – смуглая невысокая женщина, с иссохшим лицом и жестким взглядом, худая, нервная, работяга, с острым язычком, неласкового нрава < ... > Эд Марш – добродушный, покладистый мужчина с небольшими усиками и взлохмаченными волосами < ... > Френк Тэйлор – высокий, крепкий, с правильными чертами лица и открытым веселым взглядом < ... > Его движения медленны, он весьма уверен в себе» [4, С. 29-30]. Из описания можно сделать вывод о детерминированности характеров той средой, в которой они изображены, что напрямую соотносится с тенденцией «новой драмы».

Характер Норы в полной мере раскрывается в столкновении с Герти. На первый взгляд, казалось бы, бытовая ссора столкнула двух женщин (Нора отказалась убирать осколки разбитой кружки): Герти не нравятся светские манеры леди, Нора еще не приспособилась к быту фермеров, а потому постоянно слышит претензии в свой адрес. Внутренняя причина такого противостояния кроется в событиях четырехлетней давности, когда Герти узнала о написанном Норой письме, в котором та явно не одобряла решение брата жениться на официантке, а не леди. С. Моэм использует элементы аналитической композиции: известно, что конфликт произошел еще до начала действия пьесы. Так, в «Кукольном доме» появление

Крогстада и сообщение о подделке Норой подписи на векселе указывает на уже существовавший, но неосознанный внутренний конфликт естественных человеческих стремлений и догматических законов общества. Восемь лет назад, когда Нора стояла перед нравственным выбором, в ее душе уже шла глухая борьба между полуинтуитивными догадками об истине и нормами, которые принимают все. Шантаж Крогстада, явившийся завязкой интриги, помог обнажить уже существовавшие противоречия, а не создал их. У Мозма противостояние Герти и Норы принимает не столь масштабный характер, поскольку вражда двух женщин выглядит как конфликт мировоззрений (Нора – леди, Герти – труженица). Фраза Норы «хочется быть счастливой» [4, С. 32] звучит пока без аргументации: героиня лишь на пути к новому осознанию своей жизни; у Герти, напротив, есть четкий ответ на реплику Норы: «У тебя есть крыша над головой, удобная постель, трижды в день хорошая еда и много работы. Чего же еще нужно человеку для счастья?» [5, С. 32]. В этом суждении сформулирована жизненная философия миссис Марш.

Кульминацией конфликта между героинями является желание Герти «сбить спесь» с Норы, заставив ее публично извиниться перед батраками. В Норе происходит духовная борьба, она чувствует себя униженной, но все же приносит извинения. Примирение выглядит чисто формальным: Герти удовлетворена, Нора осознает, что она здесь лишняя. Драматизм ситуации заключается в неожиданном решении Норы уйти с Френком Тэйлором, который совсем недавно предлагал ей быть его женой.

Героиня совершенно искренне пытается начать новую жизнь, которая принесла пока только разочарование и утрату иллюзий. Второе действие – это логический переход к новому этапу в жизни Норы Марш, вынужденной жить по новым правилам – правилам супруги фермера. Формально она становится на одну ступень с Герти, внутренне – испытывает противоречия и дискомфорт.

Столкновение Норы и Кругстада в произведении Ибсена также исполнено внутреннего психологизма. Автор показывает, что по сути дела между представлениями о мире Норы и Кругстада конфликта нет: Кругстад – изгой в этом обществе, на его совести преступление, подобное тому, что было совершено Норой, – чтобы прокормить семью, ему приходилось браться за самую грязную работу, даже за ростовщичество, – но он хочет стать равноправным членом общества, в котором преуспевают Хельмеры, общества, где ему остается только одно средство – шантаж. Кругстад пугает Нору, но и сочувствует ей: он лучше, чем ее любящий муж, понимает душевное состояние несчастной, догадывается, что Нора думает о самоубийстве (диалог в конце второго действия). То, что они обсуждают, как страшно убить себя, ставит их в положение не противников, а одинаково гонимых людей, способных понимать друг друга. В «Земле обетованной» в отношениях Герти и Норы этого нет, поскольку в ситуации противостояния героинь основной акцент делается на разницу укладов жизни, а потому бытовая ссора лишь обнаружила данную проблему.

Третье действие раскрывает основной конфликт пьесы Моза в новом освещении: теперь он разрабатывается в сугубо личном плане, хотя социальное основание также присутствует. В «Земле обетованной» автор подводит читателя к мысли о возможности обретения счастья вне цивилизации, на что указывает и заглавие драмы, которое является аллюзией библейского образа Ханаана, земли обетованной, места, где человек найдет свое счастье. Вопрос о социальном неравенстве героев в комедии снимается. Даже по тональности весь третий акт отличается от предыдущих тем, что противостояние Норы и Френка, которое можно рассматривать как столкновение между двумя взглядами на жизнь, показано с элементами комического и выглядит как «укрощение строптивой». Как отмечает С.Г. Комаров, взаимоотношения Норы и Френка строятся в той же последовательности и по тем же принципам, что

и отношения Катарини и Петруччо в комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой» [20, С. 46]. По словам другого исследователя, П. Доттена, «между супругами будет сильный конфликт воли, затем штурм хитростью. В результате Нора побеждена, укрощена, как Катарина Шекспира. Она обнаружила, что у мужчины есть всегда последнее средство, против которого ум и хитрость ничего не могут, – физическая сила» [31, Р. 103].

Разница взглядов на жизнь Норы и Френка полнее раскрывается Моэмом через прием дискуссии, введенной в драму Г. Ибсенем. Однако герои Моэма, по мнению Ю.И. Кагарлицкого, за редким исключением, лишены способности с ораторским красноречием обсуждать ситуацию и защищать свою линию поведения. При этом некоторые из них (Гертруда Марш), как констатирует ученый, «настолько сложны, что разобраться в себе им удалось бы, обладай они незаурядным аналитическим даром, чего трудно ждать от них – простых фермеров ...» [19, С. 225]. Таким образом, новаторство Моэма заключается в «стремлении демократизировать героев пьесы» [Там же, С. 225]. Действительно, в диалоге Норы и Френка подробных, аргументированных реплик не звучит, а потому можно согласиться с суждением Кагарлицкого относительно снижения сути дискуссии, которая больше «мировоззренческая», а не интеллектуальная. Например:

«Нора. Здешняя жизнь для меня так непривычна. В Англии ее представляют совсем иначе. Я думала, что буду ездить верхом. Что будет теннис и танцы... < ... >

Тэйлор. Ты получила воспитание леди и провела свою жизнь в компаньонках у леди, в полном безделье < ... > Я нигде не учился. Написать письмо для меня – трудное дело. Но я сызмальства зарабатывал себе на жизнь. Я объехал всю страну. Был охотником, работал на железной дороге < ... > И тебе пора заняться настоящим делом, выкинув из головы все глупости, которыми она набита. Ты всего лишь невежественная женщина, а я твой хозяин. И я буду делать с тобой все, что захочу, а если

ты не будешь мне подчиняться по доброй воле, то, клянусь Богом, я стану обращаться с тобой так, как в прежние времена охотники обращались с индейскими женщинами» [4, С. 73].

Поведение Тэйлора не выглядит как стремление утвердить власть мужа в семье, применив физическую силу, а продиктовано желанием помочь Норе найти себя и раскрыть духовный потенциал. Френк тонко понимает Нору: все это время он наблюдал за ней и уже сделал некоторые выводы относительно их разного понимания жизни. Он укрощает строптивницу, пытаясь с ней договориться. В итоге Нора уступает Френку, хотя внутренне она еще не осознала справедливости его слов. Борьба героини за «независимость» будет иметь окончание в четвертом действии драмы.

Четвертый акт показывает Нору изменившейся и внешне, и внутренне. Меняется и обстановка в доме Тэйлоров: если в третьем действии жилище Френка показано грязным, запущенным и неудобным, то в заключительном акте уже ощущается присутствие женщины. Сама же Нора «выглядит более здоровой, чем прежде, лицо ее сильно загорело» [4, С. 76] – в этом комментарии прочитывается реализация мюллеровского тезиса о том, что труд облагораживает, духовно и физически оздоравливает личность. Контраст прежней Норы с нынешней очевиден из разговора героини с Реджинальдом Хорнби, который сбежал в Канаду после того, как проигрался в клубе, заслужив гнев отца, вынужденного заплатить за него по счетам. Нора же уехала в Канаду от безысходности. На первых порах оба считают, что жизнь на ферме – развлечение, но столкнувшись с реальностью, они разочаровываются в ней. И то, как жизнь на ферме повлияла на них обоих, подчеркивает глубину натуры Норы и пустоту Хорнби, который хочет найти богатую вдову, жениться на ней и жить беспечно. Справедливо звучит приговор, который выносит Нора Реджинальду: «У вас нет мужества... Стать перед дулом ружья и позволить в себя выстрелить – на это у вас, может быть, хватит мужества.

Но вести однообразную жизнь день за днем, выполняя простую тяжелую работу, – вот такого мужества у вас не оказалось. Вы неудачник, и самое скверное, что вы даже не стыдитесь этого. Вы даже готовы этим хвастаться» [4, С. 84] – в данном суждении есть и слова Норы о самой себе: когда-то совершенно импульсивно она встала перед дулом ружья, бросив таким образом вызов Френку, пытавшемуся ее укротить, но у нее, в отличие от Хорнби, хватило сил, чтобы трудиться, переносить однообразную будничную жизнь на ферме. Человеческий потенциал героини достойно реализовался в условиях суровой действительности. Его лишен Хорнби, выбирающий паразитическое существование.

Еще одну «проверку» характеру устраивает Моэм, когда возвращает действие пьесы к исходной точке: Нора получает письмо, в котором миссис Прингл сообщает о том, что освободилось место компаньонки в доме у богатой леди. У Норы появился шанс вернуться, но она уже никогда не покинет прерии – об этом свидетельствует и ее разговор с миссис Шарп и разговор с Френком в финале. В словах Норы, обращенных к миссис Шарп, звучит мысль о том, что жизнь на канадской земле для нее наполнена теперь смыслом, осознанием того, что все – результат труда человеческого. Героиня ощущает внутреннюю свободу и независимость, которую она обрела вне цивилизации.

Заключительный акт показывает измененное сознание героини, когда она выбирает жизнь в прерии. Выбор Норы – это выбор человека, внутреннего свободного от сковывающих его норм и условностей, это результат внутренней борьбы с самой собой, и, наконец, это осознание истинного смысла собственной жизни. Ее слова, обращенные к Френку, являются явным тому подтверждением: «То, что прежде казалось важным, теперь не представляет для меня никакой ценности. Ты очень многому меня научил» [4, С. 95], «На месте пустыни будет обработанная земля. И, может, какой-нибудь ослабевший от голода ребенок будет есть хлеб из пшеницы, которую ты вырастил. < ... > Теперь я знаю здешнюю жизнь.

Это не приключения и не веселье. Это тяжелый труд, труд мужчин и женщин, с утра до ночи, и я знаю теперь, что особенно тяжелое бремя ложится на плечи женщины. < ... > Мы тоже участвуем в освоении страны. Мы – матери, и в нас будущее. Мы создаем величие народа» [Там же, С. 97].

Здесь вновь возникает параллель с ибсеновской Норой. Сама решимость героини пойти на подлог, чтобы обеспечить излечение мужа и спасти его, последующее погашение долга, когда Нора вынуждена экономить на себе, чтобы отложить деньги, – все это свидетельствует о том, что Нора первого акта не бездумный «жаворонок», а человек, живущий глубокой внутренней жизнью. Героиня окончательно «взрослеет», когда разочаровывается и в муже, и в законах. В ней совершается перелом – сущность ее характера выступает наружу, ощущение серьезности жизни и осознание ее противоречивости становятся очевидными, и Нора оказывается не наивным ребенком, не куколкой, которой можно легко управлять, а человеком внутренне зрелым, хотя не знающим жизни с «юридической» стороны: «Ни за что не поверю, чтобы дочь не имела права избавить умирающего старика-отца от тревог и огорчения? Чтобы жена не имела права спасти жизнь своему мужу? Я не знаю точно законов, но уверена, что где-нибудь, да должно быть это разрешено» [2, С. 401]. Нора судит с точки зрения общечеловеческой морали, а не мертвых догм общества. Изображенные в пьесе события раскрыли глаза Норе на многие стороны ее жизни, тем самым сделали ее мудрее. Развязка пьесы не только в том, что состоялась первая за всю совместную жизнь беседа между супругами, в которой героиня трезво и пристально анализирует подлинную суть их отношений, но и в том, что и Нора, и Торвальд, и вся их жизнь предстают в этом разговоре совсем по-новому: Нора говорит о том, что у нее «есть обязанности перед самой собой < .. > прежде всего я человек, так же как и ты, или, по крайней мере, должна постараться стать человеком» [2, С. 449]. И далее: «Ты никогда не

понимал меня... Со мной поступали очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты < ... > Ты все устраивал по своему вкусу, и у меня стал твой вкус или я только делала вид, что это так < ... > Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними» [2, С. 447-448]. Здесь происходит переключение до того нараставшего внешнего сюжетного напряжения на напряжение интеллектуальное, напряжение мысли, из которого и вырастает решительный сюжетный поворот, завершающий развитие действия в пьесе. По замыслу Ибсена, конфликт разрешают не фабульные случайности, а, как говорит фру Линне, «объяснение начистоту», осмысление всего, что произошло. По замечанию В. Адмони, финал пьесы внутренне соприкасается с трагедией, но герой здесь не погибает, а напротив, становится победителем, поскольку он находит самого себя и обладает достаточным мужеством, чтобы осуществить свою волю и отбросить все то, что ему мешало. Вместе с тем эта победа окрашена трагическими тонами (у Мозма этого не будет), поскольку делает героя одиноким, противостоящим всему обществу в целом. Подлинная битва разыграется лишь после того, как опустится занавес. Исследователь приходит к выводу о том, что «пьесы Ибсена кончаются там, где только начинается настоящая, окончательная борьба, где должно произойти подлинное испытание сил героя, то есть там, где могла бы начаться еще одна новая пьеса» [11, С. 203]. Пьеса Мозма, напротив, завершена. Счастливый финал отличает пьесу английского драматурга от драмы норвежского автора.

Итак, Нору Хельмер и Нору Марш сближает стремление к независимости, утверждение права женщины на достойное место в обществе.

Другие варианты образа ибсеновской Норы разрабатываются С. Моэмом в пьесах разных лет: в драме и комедии послевоенного времени «Круг» и «Верная жена» и психологической драме 30-х годов «Кормилец».

2.2. Комедия «Круг»

По словам исследователя творчества С. Моэма Г.Э. Ионкис, «Моэм, начавший свой путь на рубеже веков, оказался свидетелем формирования нового художественного мышления, нового эстетического видения. Он был не просто наблюдателем, но и участником этого процесса...» [6, С. 217-219]. Сюжет пьесы «Круг» не ограничен рамками любовных и семейных отношений, как это может показаться на первый взгляд. С точки зрения Ю.И. Кагарлицкого, это драма о мире, отвергшем иллюзии, но пытающемся при этом сохранить некоторые, как выясняется, нестойкие человеческие ценности [19, 228].

Драма «Круг», безусловно, является проблемной драмой об «отношениях между индивидуальным чувством и обществом» [36, Р. 39]. Проблема, которая выносится драматургом на обсуждение, – об «отношениях между индивидуальным чувством и обществом» – знакома зрителям по драмам Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879) и «Привидения» (1881), но с той разницей, что в каждом произведении показан свой конфликт и свой вариант разрешения этого конфликта.

Центром изображения в пьесе Моэма становятся взаимоотношения супругов Чампьон-Чини, чья жизнь представляет собой своеобразный «карточный домик». Времяпрепровождение Арнольда Чампьон-Чини связано с работой в парламенте и коллекционированием мебели георгианской эпохи (их дом, по характеристике автора, данной в ремарке, выглядит как «достопримечательность»). Его жена Элизабет Чампьон-Чини является составляющей этого интерьера – она не более чем полезная собственность, которую приятно представить в обществе. Тонкий

психолог Моэм ненавязчиво подводит читателя к этой мысли, показывая роль женщины в современном ему мире, что типологически на уровне проблематики сближает его с Ибсеном («Кукольный дом»). Сказанное Элизабет в сердцах «Ах, черт!» [5, С. 8] в начале первого действия по поводу неожиданного приезда отца Арнольда, вызывает неодобрение со стороны мужа, который поправляет ее и предлагает в качестве варианта менее экспрессивное выражение «Ах, досада!» [Там же, С. 8], не обращая внимания на ее реплику, звучащую в ответ: «Это совсем не выражает моих мыслей» [Там же, С. 9]. Арнольд берет на себя ответственность за эмоции Элизабет, прикрываясь тем, что «в английском языке нет синонимов» [Там же, С. 9]. Разница взглядов супругов показана в следующем затем разговоре о сбежавших 30 лет назад любовниках: леди Китти (матери Арнольда) и лорде Портьюсе (его крестном и бывшем партнере его отца по работе в Палате общин), которые также собираются приехать в Астон-Эйди. Арнольд не воспринимает леди Китти как мать, он не может найти оправдания ее поступку, поскольку ему пришлось пережить последствия вызванного побегом скандала, критику общества и прочее. Герой рассуждает здесь о своих переживаниях и репутации. Элизабет же волнует обратная сторона этой истории – человеческие взаимоотношения: ей кажется противоестественным, что сын не хочет признать собственную мать. Другими словами, история побега леди Китти и лорда Портьюса дается одновременно через восприятие Элизабет и Арнольда. Отсюда начало, а затем и дальнейшее развитие конфликта в драме будет рассматриваться двояко: с точки зрения общепринятого (Арнольд) и с точки зрения общечеловеческого (Элизабет). Итак, конфликт в комедии «Круг» построен на столкновении индивидуального и общепринятого, свободного (или пытающегося обрести внутреннюю свободу) и догматического.

В изображении конфликта Моэм вновь идет вслед за Ибсеном, используя сюжетную схему драмы «Женщина с моря» (1888), где

появляются мотивы «Кукольного дома». Элизабет Чампьон-Чини, как Нора Хельмер («Кукольный дом») и Эллида Вангель («Женщина с моря»), задыхается в своей семье: героини хотят обрести счастье и внутреннюю свободу, скованную разного рода нормами, догмами и моралью современного им общества, которую олицетворяют их супруги. Образ Арнольда Чампьон-Чини типологически ближе к Торвальду Хельмеру, нежели доктору Вангелю, превосходящему их обоих по своим душевным качествам: они оба самоуверенны, эгоистичны, равнодушны ко всему, кроме собственной личности, их пугает светская молва, которая может негативно отразиться на их карьере и положении в обществе, они не желают считаться с чьим-либо мнением и убеждены в своем мнимом превосходстве над другими (Крогстадом, Тедди Лутоном). Положение женщины в их доме – «жаворонка», «куколки» (Нора), предмета интерьера (Элизабет) – отражает общепринятую мораль, которая, по мнению Арнольда Чампьон-Чини, заключается в том, что «мужчина женится для того, чтобы иметь домашний очаг и избавиться от сексуальных и прочих проблем» [5, С. 48].

Проблема обретения героиней внутренней свободы и независимости будет по-разному трактоваться обоими драматургами. Протест Норы, как и протест Элизабет, носит социальный характер, в то время как у Эллиды стремление стать свободной сводится к «индивидуальной психологической коллизии, притом с несколько патологическим оттенком» [11, С. 250]. Героиня «Круга», в отличие от героини «Кукольного дома», образ житейски приземленный: желание Элизабет уйти от мужа трудно назвать бунтом – это, скорее всего, поиск более счастливой жизни, а не внутреннее самоопределение. Нора, активная в своем бунте, приняла решение уйти от мужа после того, как она окончательно в нем разочаровалась. Элизабет же на протяжении всего действия комедии наблюдает за леди Китти и лордом Портьюсом и не сразу принимает решение уехать с Лутоном. Что касается Эллиды, то ее решение, противоположное решениям фру Хельмер и

миссис Чампьюн-Чини, остаться с мужем оказывается неожиданным и психологически неубедительным. И Эллида, и Элизабет поставлены в одинаковые ситуации своими супругами, которые предлагают своим возлюбленным самостоятельно принять решение: остаться или уйти (у Моэма – повторить несчастную судьбу леди Китти и лорда Портьюса, как считает Клайв Чампьюн-Чини). «Литературность» схемы, заимствованная Моэмом из драмы Ибсена «Женщина с моря», показывает несколько иной характер персонажа в пьесе английского драматурга. Вангель совершенно искренне предлагает Эллиде свободу выбора, которая для нее – попытка заглянуть в неизведанное и отдаться ему: «Я имела возможность избрать его (штурмана). И потому я смогла отречься от него... Теперь я становлюсь твоей свободно... по доброй воле... и под свою ответственность» [1, С. 96]. Доктор Вангель руководствуется в своих действиях любовью, в то время как Арнольд, напротив, преследует корыстный интерес: удержать жену, избежать скандала в обществе и краха своей политической карьеры. «Благородство» героя наносное – его поступок можно назвать «шантажом благородства» [36, Р. 42]. Арнольд действует по совету отца: «Мужчины – романтики. Женщина всегда пожертвует собой, если дать ей такую возможность. Это излюбленная форма ее эгоизма» [5, С. 52]. Отец затем подготавливает «почву» для «благородного» поступка сына – позволить жене быть счастливой с другим, но на себя взять обязанности по обеспечению ее жизни. Клайв приносит альбом с фотографиями «смазливых девиц», отмечая, что в то время было очень мало красивых женщин. Элизабет четко видит контраст между «прелестной крошкой» [5, С. 54] на фотографии и вульгарной дамой «с крашеными рыжими волосами и наведенными щеками» [Там же, С. 21] в жизни. При этом старший Чампьюн-Чини неоднократно замечал портретное сходство между Элизабет и леди Китти в молодости. В его поступках заметно желание спасти Арнольда от возможного повторения

собственной судьбы: брошенного мужа и несостоявшегося политика. С его точки зрения, рушится не семья, а карьера сына.

Перед нами проходят две параллельные ситуации: у Моэма уход Элизабет от мужа есть повторение давней истории леди Китти и Клайва; у Ибсена история Болетты и Люнгстрана является зеркальной истории Эллиды и штурмана. Первая ситуация любовного треугольника у обоих драматургов соотносится с ретроспективным планом пьес, содержит информацию из прошлого героев. Отсюда использование Ибсеном элементов аналитической структуры. Раскрытие тайн в «Женщине с моря» не происходит сразу, как в «Кукольном доме», напротив, на обнаружение основной и решающей тайны Эллиды нацелено все действие драмы. Становится известно, что до замужества она была влюблена в штурмана американского корабля Фримана, с которым их сочетало браком море. Эллида дала обещание, что будет ждать его, поэтому отказалась от предложения местного учителя Арнхольма, так как ее сердце было несвободно (данная подробность становится известна во втором акте пьесы). Через некоторое время Эллида, оказавшись одинокой и без какой-либо поддержки, принимает предложение доктора Вангеля, у которого без матери росли две дочери. Трагедия героини заключается в том, что брак отнял у нее свободу: «Тут дома ничто меня не манит, не привязывает. У меня тут нет корней. Дети не принадлежат мне... то есть сердца их» [1, С. 81-82].

У Моэма, в отличие от Ибсена, в драме нет тайн. О побеге леди Китти и лорда Портьюса, так же как и об их светской жизни, мы узнаем от разных действующих лиц и от них самих из многочисленных диалогов (у Ибсена тайны прошлого звучат в основном в монологических высказываниях персонажей). Так, известно, что у леди Китти было прекрасное положение в обществе, она жила, не стесняя себя и своего пятилетнего сына в средствах; лорд Портьюс и Клайв Чампьюн-Чини были тогда в палате общин – Портьюс занимал должность помощника премьер-

министра, постоянно находился в центре внимания, и все пророчили ему место премьер-министра. После побега Хью и Китти Клайв развелся с женой, леди Портьюс долгое время не давала мужу развода, что спровоцировало продолжительные судебные тяжбы.

Мозэм акцентирует внимание на ситуации для того, чтобы полнее представить две истории, вскрыть мотивы побегов леди Китти и Элизабет, и, наконец, подчеркнуть разницу характеров персонажей (леди Китти, лорда Портьюса, Элизабет, Тедди Лутона). Для реализации поставленной задачи Мозэм заимствует «литературность» схемы драмы Ибсена «Женщина с моря», но показывает несколько иные женские образы, отличающиеся от тех, что были представлены в пьесе норвежского драматурга. Похожие ситуации любовных треугольников (Вангель – Эллида – Фриман; Арнхольм – Болетта – Люнгстран; Клайв – леди Китти – лорд Портьюс, Арнольд – Элизабет – Тедди) соотносятся между собой. Но если в драме Ибсена «боковые линии» слабо связаны с основным действием, то у Мозэма, напротив, тесно, что убеждает, лишь во внешнем сходстве двух историй, исход которых в силу разных характеров и их внутренних мотивов различен.

Также становятся известны подробности из прошлого и Эллиды, и Китти. Прошлое героини Ибсена овеяно мистикой: Эллиду в течение трех лет преследовал призрак штурмана, который не простил ей неверность; умерла ее маленькая дочь – все это сделало «женщину с моря» несчастной и больной; ее состояние было близко к умопомешательству. Тайный побег мозэмовской героини, напротив, вначале кажущийся романтическим в итоге оборачивается жестокой реальностью: осуждение света, жизнь, полная лишений, в то время как она, равно как и Портьюс, привыкла жить в роскоши, и т.д.

Прошлое в обеих пьесах показано тесно связанным с настоящим, где образовались похожие ситуации, которые могут повториться по кругу. В

«Женщине с моря» «боковые линии»⁵ (Болетта и художник Люнгстран, Болетта и Арнхольм) даны развернуто, но слабо связаны с основным действием – историей Вангеля и Эллиды. Это самостоятельные линии в драме, но, тем не менее, очевидны параллели с основной линией, связанной с изображением отношений Вангеля и Эллиды. Связь Болетты и Арнхольма кажется не более чем формальной: судьба девушки, которая, не любя, соглашается выйти замуж, чтобы избавиться от забот о хлебе насущном, получить возможность учиться, как бы повторяет судьбу Эллиды. Следовательно, один брак-делка, становящийся в итоге подлинным браком, порождает другой брак-делку, что является типичным для современного Ибсену общества. Как пишет В. Адмони, «победа Вангеля и Эллиды оказывается лишь частным случаем, исключением, между тем как типические формы отношений между людьми продолжают сохраняться и дальше» [11, С. 251].

Другая линия в этом треугольнике, связанная с отношениями Болетты и Люнгстрана, которому девушка дала обещание вспоминать о нем и ждать, остается незавершенной. Будут ли Болетту, как Эллиду, терзать кошмары и привидения из прошлого? Если в случае с Эллидой ситуация с возвращением штурмана вскрыла тайные страхи и причины многолетнего беспокойства героини, проверило семью на прочность, то судьба Болетты не будет повторением судьбы ее мачехи. Неизвестно, сколько еще проживет Ханс, так как он серьезно болен. Его не влечет к девушке, как Фримана к «женщине с моря»; обещание Болетты кажется ему забавным, он находит в нем лишь источник вдохновения.

Две истории, показанные Ибсеном, идут параллельно, не пересекаются и слабо связаны друг с другом. Сюжетное действие драмы «Женщина с моря» определяет линия Эллиды и Вангеля. В пьесе Моэма «Круг» вторая сюжетная линия, так же, как и в произведении Ибсена, связанная с молодым поколением, напротив, имеет тесную связь с

⁵ Термин В. Адмони [37, С. 251].

основным действием и ретроспективным планом драмы. Внимание драматурга приковано к ситуации побега, но уже не тайного, а явного. Элизабет повторяет историю леди Китти, но с той разницей, что она открыто говорит мужу о своем желании уйти из дома с Тедди Лутоном. Комедия «вырастает», по словам Р. Паркера, из так называемой «единственной разумной ситуации» [36, Р. 42], когда Элизабет, беседуя с пожилыми любовниками, пытается убедиться в собственных чувствах, испытываемых к Тедди Лутому, а также осознать, что ее жизнь с Арнольдом напоминает «карточный домик».

В предисловии ко второму тому полного собрания пьес, комментируя пьесу «Круг», С. Моэм писал: «Я всегда думал, что идея, внушенная Чампльон-Чини своему сыну, предупредит побег Элизабет, результат которого не будет счастливым. Мне следовало предпочесть в этом вопросе более значительную и драматичную изобретательность» [9, Р. хix]. Пьеса Моэма не лишена драматической изобретательности – ее драматизм заключен в ней самой: в изображаемой ситуации, во взаимоотношениях героев, а также в идее цикличности, выраженной в заглавии драмы – «Круг». Молодое поколение повторяет прошлые поступки старшего – это своего рода любовный круг.

Другое повторение, менее очевидное, но не менее важное, связано с социальным кругом, провоцирующим такого рода реакции и поступки. В обществе, о котором идет речь, показаны типичные нравы круга состоятельного класса, где ритуалы социальной жизни высшего общества стали теми стандартами, согласно которым судят о человеке. Свидетельством этому может служить диалог между Клайвом Чампльон-Чини и Тедди Лутоном при их первой встрече:

Чампльон-Чини. Здравствуйте, вы играете в бридж?

Лутоном. Играю.

Чампльон-Чини. Отлично. Объявляете без старших козырей?

Лутоном. Никогда.

Чампъон-Чини. Таковых есть Царствие Небесное. Сразу виден славный малый [5, С. 13].

Искусственность этого образа жизни передается в произведении через акценты на мебели, одежде, фотографиях. Неотъемлемая составляющая этой жизни – игра в бридж – становится не только приятным времяпрепровождением в «карточном домике», но и вызывает «ощущение ритуализированного соревнования, отражающего демонстрацию явного преимущества под маской хороших манер» [36, Р. 43]. Например, во втором акте во время игры в бридж Клайв делает замечания леди Китти и лорду Портьюсу, злонамеренно используя правила игры, чтобы мучить давнего соперника и бывшую жену, бросившую его. Данный подтекст в мюзомовской драме полнее раскрывает образ Клайва и скрытые мотивы его поведения (эта особенность поэтики пьесы сближает Мозма с представителями «новой драмы»). Старший Чампъон-Чини, как и его сын Арнольд, – типичный представитель этого общества. Увлечения Арнольда – политика и интерьеры. Что касается чувств, то данная область ему неведома. Положение женщины в обществе – это положение «социального паразита», о чем говорит леди Китти: «Кухарка, выйдя замуж за дворецкого, может выцарапать ему глаза, потому что зарабатывает столько же, сколько он. А женщины в вашем положении или в моем – они всегда будут зависеть от мужчин, которые их содержат» [5, С. 61]. Данные высказывания героев отражают общепринятую мораль состоятельного класса, общества, к которому они принадлежат.

Социальный круг определяет внутреннюю суть людей, к нему принадлежащих, и если человек порывает с этим кругом, он становится им же презираемым и гонимым. Общество безжалостно к тем, кто однажды оступился, и не прощает совершенных ошибок. Клайв в разговоре с Элизабет акцентирует внимание на том, что делает с людьми жизнь в вульгарном полусвете, который представляет собой порочный круг для тех, кто порвал с респектабельной жизнью. Так, перспективный молодой

человек лорд Портьюс, по словам Клайва, стал сварливым осоловелым дедом с фальшивыми зубами; беспечность и простота леди Китти, ее очаровательная непосредственность превратились в смехотворное жеманство, сплошную мишуру. Портьюс предупреждает Элизабет о возможных последствиях ее побега с Тедди Лутоном: «Человек – стадное животное. Мы все сбиваемся в стадо. Если мы нарушаем законы стада, мы от этого страдаем. И страдаем чудовищно» [5, С. 71].

Итак, в силах человека нарушить привычный для него круговорот, но ему трудно противостоять жизненному кругу, в котором «нельзя быть счастливым, не делая несчастными других» [Там же, С. 68] (Элизабет) и «очень трудно одному несчастному не сделать несчастным и другого» [Там же, С. 71] (Тедди).

Герои пьесы «Круг», как и другие моэмовские персонажи (Чарлз Стрикленд из романа «Луна и грош», Филипп Кэри из «Бремени страстей человеческих») убеждены в том, что страсть делает жизнь человека яркой и значительной, полной впечатлений, но в общем в моэмовском мире с точки зрения социальной и психологической, страсть разрушительна – это «человеческое рабство». Повторяющийся круг «человеческого рабства» – бегство Элизабет и Тедди. Внешне история молодых – это очевидный круг, повторение более раннего выбора и поступков персонажей. На самом деле мотивы двух побегов кардинально противоположны, как и сами образы леди Китти и Элизабет. Элизабет не повторит печальную судьбу ее предшественницы, так как ее избранник – человек, не принадлежащий к высшему обществу, он – управляющий на каучуковой плантации в Объединенных Малайских штатах (ОМШ). Так, в драме Моэма вновь возникает тема далекой страны, где человек может быть счастлив, находясь вдали от цивилизации, в мире естественном, что было показано писателем в рассказе «Падение Эдварда Барнарда», пьесе «Земля обетованная», романе «Луна и грош» и других произведениях. Англия

кажется Лутону «посудной лавкой»⁶, где «все делается через силу – по обязанности» [5, С. 19]. Он беден и не предлагает Элизабет скудную роскошь, которая разрушила леди Китти, но предлагает жизнь, наполненную смыслом в Малайе, где счастье зависит не от социальных институтов, но от личной силы характера: «В Англии, если люди не ужились друг с другом, они расходятся каждый своим путем и худо-бедно устраивают свою жизнь. У нас ты сильно зависишь от собственных возможностей» [Там же, С. 20].

В финальном монологе Тедди, звучащем в конце третьего акта, дана вполне объективная картина их будущей с Элизабет жизни – счастливой, наполненной смыслом и любовью. Тедди предупреждает Элизабет о возможных и вполне закономерных последствиях ее побега: «Частенько ты будешь несчастна ... и жалеть о своих утратах. Глупые бабы будут хамить тебе за твой побег. Некоторые будут игнорировать тебя. Я не предлагаю тебе ни мира, ни покоя. Я предлагаю тебе беспокойство и тревогу. Я не предлагаю тебе счастье. Я предлагаю тебе любовь» [Там же, С. 72].

У Элизабет и Тедди несколько другие представления о счастливой жизни, чем у леди Китти и лорда Портьюса: для одних счастье зависит от личной силы характера, для других – от роскоши, поэтому судьба Элизабет будет другой. Элизабет, в отличие от леди Китти, показана более активной в своем нежелании оставаться в доме супруга: она откровенно говорит Арнольду о своем желании уйти, в то время как леди Китти ограничивается запиской, оставленной мужу на подушечке для иголок. Другими словами, Элизабет отстаивает себя как личность, чего не дано леди Китти.

Следовательно, ситуации прошлого и настоящего при их внешнем сходстве имеют под собой разные мотивы. Лорд Портьюс четко определил разницу историй и судеб молодого и старшего поколений: «...мне неизвестно, чтобы поступки были важнее человека. Чужой опыт ничему не

⁶ Ср. с характеристикой Арнольда, которую он дает Тедди: «слон в посудной лавке» [9, С. 8].

учит, потому что обстоятельства всегда разные. Если мы что-то напортили, то, может, потому, что мы пошловатые люди. Можно хоть весь мир перевернуть, если готов ответить за последствия, а последствия зависят от твоего характера» [5, С. 74]. В этом суждении героя, думается, сосредоточена основная идея произведения, истинный круг всей драмы, опоясывающий все остальные: любовный, социальный, порочный, житейский и круг «человеческого рабства». Прошлые ошибки ничему не научили героев, каждый повторяет свою модель поведения. Клайв так и не понял, почему от него ушла Китти, Китти несмотря на все лишения, с которыми она столкнулась, вновь бы повторила свой тайный побег с Портьюсом. В конце пьесы смеется Клайв, удовлетворенный результатами своего плана, смеются над Клайвом леди Китти и лорд Портьюс. Новаторство Мюэма заключается в том, что насмешка в финале имеет тенденцию «ответвляться»: зритель смеется с героями и над героями, герои смеются друг над другом, следовательно, каждый думает, что он один видел истинную шутку, в то время когда эта шутка направлена и на него самого. Драматург же находится в позиции бесстрастного наблюдателя, «обманывает нас весельем, а затем приводит к ощущению пустоты под ним» [36, Р. 49].

Несколько другая трактовка финала своих пьес была характерна для Ибсена, который делал акцент на личном творчестве читателя или зрителя, полагая, что настоящий финал находится вне рамок пьесы [3, С. 623].

«Перекличка» пьес норвежского и английского драматургов («Кукольный дом», «Женщина с моря», «Круг») очевидна как на уровне тематики и проблематики (обращение к женскому вопросу), конфликта, системы образов, так и в области поэтики. Перед нами проблемная драматургия, базирующаяся на обсуждении актуальных вопросов современности, одним из которых является борьба женщины за свои права. В «Кукольном доме» эта проблема будет более отчетливо представлена через бунт Норы, нежели в пьесе «Круг». Уловив важную черту

послевоенного времени – активизацию процесса женской эмансипации – Моэм уходит от подробной разработки данной темы, которая отчетливо зазвучит в комедии «Верная жена». В драме «Круг» внимание драматурга сосредоточено на схожем с «Кукольным домом» Ибсена конфликте «между индивидуальным чувством и обществом», столкновении естественности и догматичности.

В центре ибсеновской и моэмовской пьес женские образы Норы и Элизабет. В протесте героинь при всем сходстве их действий есть и черты существенного различия. Нора одерживает моральную победу, порывает со своей ролью «куколки» и «жаворонка» в доме мужа и уходит из «кукольного дома». Она самостоятельно приняла решение уйти, в то время как моэмовскую Элизабет подтолкнул к этому шагу Тедди Лутон, который признается ей в любви и предлагает уехать в Малайю. Безусловно, свою роль в этом сыграла и история тайного побега леди Китти и лорда Портьюса. Элизабет начинает рассуждать о своем положении в доме, о своих чувствах, испытываемых к мужу и Тедди. Цель ее ухода из опостылевшего дома – разорвать порочный круг и быть счастливой. На этом ее протест исчерпывается. Элизабет натура более житейски приземленная, чем Нора.

Отличается героиня «Круга» и от своей предшественницы Норы Марш («Земля обетованная»), характер которой представлен в сложной внутренней динамике: от поиска счастья к его обретению, к новому осознанию своей жизни. Нора принимает решение уехать не из желания сменить почти «светскую» жизнь в Лондоне на трудовую в Канаде, но в силу возникших обстоятельств. В мире драматургии Моэма несомненно одно: именно мир, далекий от цивилизации – будь то провинция Минитоба или Малайя – является условием счастливой жизни. Но если жизнь в канадских прериях показана достаточно подробно, то об особенностях жизни в Малайском государстве мы узнаем из рассказа Тедди Лутона, который рисует ее в романтических тонах.

2.3. Комедия «Верная жена»

В пьесе «Верная жена» (1926) разрабатывается образ, близкий к ибсеновской Норе. В этой комедии, как отмечает Ю.И. Кагарлицкий, представлен «комический, соотнесенный с послевоенными нравами и социологизированный вариант темы женской эмансипации» [19, С. 227], открытой некогда пьесой Г. Ибсена «Кукольный дом». Перед нами ситуация супружеского адюльтера.

Констанс показана независимой, у нее своя философия, согласно которой брак представляет собой выгодную сделку, основанную на денежном интересе, поэтому долг жены хранить мужу верность. Когда же чувства угасают, жена становится «паразитом», живущим за счет мужа и ничего не предлагающим ему взамен. Семейный, казалось бы, конфликт – измена мужа – переводится Мозмом в план социальный. Констанс говорит о том, какое положение в семье занимает жена простого труженика, в отличие от супруги человека из высшего класса: «В рабочей среде женщина готовит мужу обед, стирает его белье и штопает ему носки. Она присматривает за детьми и шьет им одежду. Она отработывает те деньги, которых стоит. А что такое жена у людей нашего класса? Дом – на попечении слуг, дети – нянек < ... > Если заглянуть в самую суть, современная жена не более, чем паразит» [9, Р. 160]. Отсюда вполне объяснимой находит Констанс измену мужа: «...какое я имею право жаловаться на то, что он мне неверен? Он купил игрушку, но если он больше не хочет играть с ней, почему нет? Он же за нее заплатил» [Ibid, Р. 161] (налицо параллель с репликой Норы Хельмер о навязанной ей годами роли «белочки», «жаворонка», которую она играет перед мужем). Дополнительной характеристикой обществу служат слова Констанс о своем замужестве, конкретнее – о мотивах, побуждающих женщин из привилегированного класса удачно и выгодно выйти замуж. Констанс

считает, что она, как многие женщины из ее окружения, вышла замуж потому, что «искала наиболее легкий, честный и выгодный способ существования» [9, Р. 161]. Измена мужа закономерна, это «всего лишь неизбежное зло, свойственное этой в целом приятной профессии» [Ibid, Р. 161]. Для того, чтобы сохранить видимость брака женщине необходимо быть мудрее и терпимее к слабостям мужа – в этом суть ее «профессии». Другой пример – супруги Дархем, Мари-Луиза и Мортимер. Моэм акцентирует внимание на типичности браков-сделок в современном ему обществе. Так, Мари-Луизе отводится роль социального паразита: «Констанс (Мари-Луизе): Ты получаешь все от своего мужа, но не даешь ему того, за что он платит < ... > Я считаю тебя лгуньей, пустышкой и паразитом...» [Ibid, Р. 176]. Мари-Луизу вполне устраивает такая роль. Вернувшись с мужем из путешествия, она находит новое увлечение – молодого поклонника.

Констанс, в отличие от своей подруги, не желает больше мириться со своим положением «паразита» в доме супруга, она не хочет быть «куколкой-женой» и «куколкой-дочкой». Героиня, как и ибсеновская Нора, требует независимости, но уже не только моральной, но экономической и сексуальной. В отличие от Норы, миссис Миддлтон не собирается бросать мужа и детей и потерять общественное положение, но и примириться с изменой Джона она тоже не намерена. Научившись зарабатывать деньги и выплатив супругу тысячу фунтов, которые он потратил на ее содержание в течение последнего года, Констанс решает, что вправе поехать в шестинедельный отпуск в компании своего давнего поклонника для того, чтобы по окончании вояжа вернуться к семейному очагу. Героиня продолжает любить мужа и изменяет ему только по «идейным» соображениям, а также для того, чтобы отблагодарить преданного, бескорыстно любящего ее 15 лет Бернарда Керсал.

Отличает творчество Моэм от Ибсена, использование в своей пьесе традиций парадокса – как словесный парадокс, так и парадоксальную

ситуацию. Как отмечает Ю.И. Кагарлицкий, «дается исходная ситуация и развивается дальше ее «естественных», обусловленных рамками устоявшегося быта и принятых норм поведения пределов, тем самым проясняя ее глубинный смысл» [19, С. 227].

Проникает в пьесу Моэма от Ибсена дискуссия, примером которой может служить разговор Констанс с Джоном о браке людей из высшего класса, где жене отводится роль «паразита» (второе действие); или разговор героини с матерью, миссис Калвер. Миссис Калвер, как и Джон, выражает мнение традиционалистов: существует двойной стандарт, согласно которому у мужчины может быть другая привязанность, кроме жены, а потому супруге следует снисходительно относиться к этому, ведь «добродетель – ключ к остальным достоинствам» [9, Р. 188]. Констанс не желает смиряться с подобными предрассудками: она, как Нора Хельмер и Нора Марш, обретает новый личностный и жизненный статус – свободной личности.

Также наряду с дискуссией, есть в пьесе немало примеров остроумных и комических диалогов. Роль остролова в комедии принадлежит миссис Калвер и отчасти Констанс. Например, диалог между Джоном и Констанс, которая сообщает мужу о своем шестинедельном вояже в Италию в компании с Бернардом:

«Джон: Разумеется, я не так глуп, чтобы подозревать самое худшее, если женщина и мужчина путешествуют вместе, но я не могу отрицать, что все это довольно необычно. У меня и в мыслях нет, что между вами что-то может быть, но обычный человек именно об этом и подумает.

Констанс (спокойно): Я всегда думала, что у обычных людей больше здравого смысла, чем представляется умникам.

Джон (нахмурившись): Что ты хочешь этим сказать?

Констанс: Разумеется, мы едем как муж и жена» [Ibid, Р. 182].

Иногда комический диалог является частью дискуссии, что переводит разговор из «проблемного» плана в бытовую, скрадывая при

этом «проблемное» содержание. Например, рассуждения миссис Калвер о природе мужчин и женщин и декламации Констанс о роли современных жен в доме богатых мужей «перебиваются» вопросом миссис Калвер:

«Миссис Калвер: Ты любишь Бернарда?»

Констанс: По правде говоря, я еще не решила. Как узнать, любишь человека или нет?

Миссис Калвер: Дорогая, я знаю, как это проверить. Могла бы ты воспользоваться его зубной щеткой?

Констанс: Нет.

Миссис Калвер. Тогда ты его не любишь» [9, P. 189].

Есть в комедии «Верная жена» и примеры афористичных высказываний о женах и мужьях, добродетели и прочем, в которых дана характеристика современного писателю общества: «Если жене изменяет муж, ей все сочувствуют, а вот если жена изменяет мужу, над ним просто смеются» [Ibid, P. 184] и т.д.

В данной комедии Моэм идет дальше в разработке стремящейся к независимости личности: в отличие от своих предшественниц – Норы Марш и Элизабет Чампьюн-Чини – Констанс наряду с моральной обретает экономическую и сексуальную независимость: она много работала и сумела доказать мужу свою самодостаточность. На этом «протест» героини заканчивается, что позволяет ей уехать в Италию с Бернардом. Во многом «протест» Констанс был продиктован ее «идейными» соображениями: «Я могла бы изменить тебе, но я верная (constant). Я всегда думала, что это мое самое ценное качество» [Ibid, P. 197].

Авторская ирония скрывается в имени героини, что отсылает нас к традициям комедии нравов эпохи Реставрации. Название пьесы – *The Constant Wife*. Имя собственное *Constance* и прилагательное *constant* происходят от латинского «constant» и от причастия настоящего времени «constare», что означает «быть последовательным», «быть непоколебимым» [35]. Таким образом, верной ей приходится быть,

поскольку супружеская верность куплена. Постоянство, преданность и верность – человеческие качества, которые в комедии Моэма наполняются новым смыслом, обусловленным изменениями в современном обществе (прежде всего, процессом женской эмансипации).

В данной пьесе Моэм сосредоточивает внимание на социальных вопросах, которые скрываются за комической формой произведения.

Таким образом, все героини моэмовских пьес разные: у них разные ситуации, разные характеры и положение, но всех их объединяет между собой, а также с Норой Хельмер, – стремление к независимости, стремление обрести смысл жизни.

Следующим персонажем в этом ряду стоит герой-мужчина Чарльз Баттл («Кормилец», 1930). Моэм не ограничивается изображением исключительно женских образов и поэтому вводит в качестве равноправного героя-мужчину.

2.4. Драма «Кормилец»

Драма «Кормилец» представляет собой перевернутый вариант «Кукольного дома» Ибсена, в котором глава семьи восстает против «рабства счастливого дома и семьи» [29, Р. 385]. Оказавшись на краю банкротства, Чарльз Баттл отказывается от помощи своих коллег и принимает решение уехать за границу, чтобы развить свою личность, стать наконец человеком, а не «заложником респектабельности» [9, Р. 250].

Принятие героем решения происходит за кулисами основного действия драмы. Герой, подобно ибсеновской Норе, проводит ревизию бесполезно прожитой жизни, которая напоминает ему поездку в одном и том же вагоне метро в одном и том же в течение двенадцати лет направлении, «ведущем к рабству и смерти» [Ibid, Р. 241]. Все это время Чарльз занимался тем, что покупал и продавал акции, зарабатывал деньги, не заметив как «мир прошел мимо него» [9, Р. 250]. В драме Моэма, как и в

пьесе Ибсена «Кукольный дом», за кажущейся всем беззаботностью и благополучием скрывается «замаскированная пропасть», обнажающаяся через наличие в пьесе как частного (столкновение Чарльза с семьей, живущей по канонам мещанской добродетели), так и общего, обрамляющего всю драму, конфликта между поколением молодых и «потерянным поколением», к которому принадлежат их родители. Итог обоих столкновений един: полный разрыв героя с близкими по родству, но далекими по духу людьми. Новаторским в пьесе является конфликт между поколениями (чего нет в драме норвежского драматурга), интерес к которому обусловлен послевоенным временем и нравами, непременно одерживало верх над старым. Мозм в своей «проблемной» драме рассматривает конфликт между старым и молодым поколениями в болевом ключе: он показывает, что «свежие» идеи молодых не обновят и не улучшат этот мир.

Пьеса открывается диалогом между детьми Баттлов – 17-летней Джуди и 18-летним Патриком и детьми Грейнджеров – 17-летним Тимоти и 18-летней Дианой. Все четверо в духе своего времени возмущены «несправедливостью» своей судьбы. Они открыто высказывают свое недовольство, их мечты сосредоточены вокруг материального успеха и приятного времяпрепровождения (иметь апартаменты в центре Лондона или охотничий домик, аэроплан, автомобиль, быть завсегдатаями ночных клубов и т.д.). Реплики тинэйджеров циничны: они считают, что будущее принадлежит им, молодым, равно как деньги и свобода. Они заняты игрой в теннис (а их мамы – обсуждением кавалеров), в то время как рушится карьера их кормильца. Их главный «идеолог» Патрик считает, что люди, достигшие сорока лет, ни на что больше не способны, так как «жизнь уже не может принести им удовольствия» [9, Р. 211]. Было бы хорошо, если бы они сами по себе исчезали, как мухи-однодневки (*mayflies*), которые, не привлекая всеобщего внимания, тихо умирают.

Также молодое поколение обсуждает тему первой мировой войны, всякое упоминание о которой вызывает у них неприязнь и «желание выть от скуки» [9, Р. 211]. Своих родителей – участников военных событий – они находят скучными и безынтересными. Кроме того, старшее поколение, с их точки зрения, по собственной глупости ввязалось в войну. Подтверждением этому может служить разговор Патрика и Джуди:

«Джуди. Нет, вы не хотели войны. Вы просто ввязались в нее по глупости и довели дело до конца, а затем и впутали нас. Вы попусту потратили свои жизни и наши. <... >

Патрик. Всю свою жизнь мы были окружены депрессией и тревогой, что, разумеется, повлияло на нас. Вы подорвали нашу жизнеспособность. Вы устроили мировой беспорядок и забрали у нас могущество исправить это.

Джуди. Если человек не может найти работу, причина тому – война. Если он слабый и неспособный, причина тому – война. Если он подделал чек или обвиняется в двоеженстве, причина тому – война. Если дороги плохие и поезда неисправны, причина тому – война. Если мы обременены (скованы) долгами и налогами, причина тому – война < ... > Почему мы должны страдать из-за вашей глупости?» [Ibid, Р. 242-243].

Тинэйджеры полагают, что война для их родителей была развлечением. Они обвиняют старшее поколение в «мировом беспорядке» и во всех несчастьях рода человеческого, они не способны понять и оценить ту жертву, которая была принесена «потерянным поколением» ради их мирного будущего ценой утраты своей молодости. Отсюда конфликт пьесы – между поколением молодых и «потерянным поколением».

Опыт первой мировой войны, безусловно, повлиял на них, отсюда ощущение Чарльзом своей жизни сейчас, спустя 12 лет, как бесполезной череды монотонных дней, в отличие от 5 лет, проведенных на войне в неустанной борьбе за жизнь – свою и близких: «У меня только одна жизнь.

Когда я оглядываюсь назад и вспоминаю о тех юношах, которые погибли на войне, я думаю, что мог бы употребить свои годы с большей пользой, чем покупать и продавать акции и гоняться за фортуной» [9, Р. 263]. Кульминацией является сцена, когда Баттл говорит о бессмысленно прожитых годах, а затем топчет свой щегольской цилиндр, который представляется ему символом уважаемого положения в обществе и воплощает «скрытые возможности богатства, которые недоступны даже алчным мечтам». Отсюда возникает новая дискуссия, вырастающая из реплик брошенных и «обиженных» детей, не понимающих до конца, почему отец оставляет их. Фраза героя «Я устал от вас» понимается детьми однозначно, как «Мне скучно с вами» (вместо «Я устал...» быть кормильцем, добытчиком и т.д.), о чем свидетельствует следующая за этой фраза Патрика: «Людам всегда скучны свои родители < ... > Они принадлежат к другому поколению. Люди среднего возраста по природе своей утомительны» [Ibid, Р. 251]. Под «другим» Патрик вполне определенно подразумевает непохожесть и уникальность молодого поколения, которое переполнено идеями и является «душой общества» [Ibid, Р. 251]; без них жизнь в доме превратилась бы в мавзолей. Кроме того, именно молодое поколение, с точки зрения их «идеолога», идет впереди всех остальных. Чарльз, изредка перебивая сына уточняющими вопросами, внимательно выслушивает его мнение, чтобы затем сказать свое ответное слово: «Пустая, бессмысленная, бесконечная болтовня ни о чем < ... > Вы такие важные, самодовольные, категоричные. Вы пустые. Единственное, что вас оправдывает – это юный возраст... Не думайте, что мы находим вас забавными. Мы считаем, что вы крайне глупы» [Ibid, Р. 252-253]. Чарльз признает, что существующая пропасть между ним и детьми (шире – поколением молодых) – это следствие того, что дети выросли и превратились в «огромных здоровых молодых псов» [Ibid, Р. 253] с перевернутыми моральными ценностями, полагая, что родители должны их любить, не ожидая подобной привязанности взамен.

Уход кормильца в пьесе Моэма не происходит сразу после дискуссии, когда расставлены все точки над «i» в отношениях между героями, как это было в «Кукольном доме» Ибсена. Напротив, действие драмы искусственно растягивается за счет введения третьей сцены, цель которой показать оборотную сторону того порочного круга, из которого хочет вырваться герой. Беседы персонажей наедине с Чарльзом выявляют истинную их суть. Так, в разговоре, открывающем третье действие, Дороти учит свою кузину, как удержать супруга. Ее советы отчасти пересекаются с тем, о чем говорила миссис Калвер («Верная жена») своей дочери о разнице мужчин и женщин. Но если Констанс желает – завоевать экономическую и сексуальную независимость, то желание Марджери продиктовано корыстным интересом – не остаться без единственного средства к существованию, каким ей представляется Чарльз.

Каждый, приходя к Чарльзу, преследует личную цель: Дороти жаждет удовлетворить свое тщеславие, Диана, которая давно испытывала к Чарльзу сексуальный интерес, хочет, чтобы дядя взял ее с собой в качестве любовницы; Джуди признается отцу в том, что не считает его скучным и неинтересным, как думала до этого, и говорит о своем желании быть высокооплачиваемой актрисой. Последней, с кем разговаривает Чарльз, приходит его супруга Марджери, выражающая свое недовольство по поводу решения мужа оставить ее с детьми всего с 15 тысячами фунтов.

Герой драмы «Кормилец», подобно ибсеновской Норе и моэмовской Констанс, находится на пути к новой жизни. Судьба Норы, как и Чарльза, остается неизвестной, в то время как Констанс, скорее всего, вернется к своему супругу, у которого не появится больше желания свернуть с пути добродетели. В отличие от Норы Хельмер, духовное перерождение Чарльза Баттла слабо мотивировано: психологический анализ подменяется декларативностью. В пьесе Моэма нет изображения свойственной героям внутренней борьбы, которая является предметом изображения в драмах Ибсена. Конфликт показан через столкновение взглядов молодого и

старшего поколений. Сам драматург в этом противостоянии занимает сторону старшего поколения.

Таким образом, родство У.С. Моэма и «новой драмы» объясняется, прежде всего, общностью цели – постановка в пьесах актуальных вопросов, разоблачение общечеловеческих пороков в современном мире. Продолжая ибсеновскую линию постановки социальных проблем, Моэм органически использует и трансформирует ряд ибсеновских традиций: в пьесах английского писателя находим элементы ретроспективной композиции, примеры дискуссий между персонажами, символические обобщения при создании характеров и ситуаций, роль ремарок.

Глава 3

Методическая разработка факультативного урока

по творчеству У.С. Моэма

«Я не родился писателем, я им стал»

Творчество английского писателя У.С. Моэма не входит в школьную программу по литературе, поэтому нам видится интересным проведение факультативного урока по биографии и творчеству писателя в 11 классе. Кроме того, к уроку мы привлекаем пьесу писателя «Земля обетованная», которая нам кажется интересной в плане понимания сути стремящейся к независимости личности, ее изменения, а также осмыслению общих закономерностей и основ творчества С. Моэма (тематика и проблематика, ирония, характеры и пр.). Это, безусловно, внесет разнообразие в информативный по большей части урок по биографии.

Тема урока: *«Я не родился писателем, я им стал».*

Тип урока: изучение нового материала.

Форма урока: урок-лекция с элементами аналитической беседы.

Цели урока:

1. Познавательные:
 - познакомить учащихся с творчеством У.С. Моэма как представителя английской литературы XX в.
2. Развивающие:
 - развивать умение мыслить аналитически, делать выводы.
3. Воспитательные:
 - пробудить интерес к зарубежной литературе и искусству;

- расширить общий кругозор школьников.

Оборудование: портреты У.С. Моэма художников Филиппа Стигмана (1931 г.) и Грэма Сазерленда (1949 г.).

Ход урока:

I. Организационный момент. Подготовка учащихся к уроку.

II. Слово учителя.

Сегодняшний урок – не единственный в серии занятий по зарубежной литературе. Он посвящен жизненному и творческому пути одного из известных английских писателей конца XIX – начала XX вв. Уильяму Сомерсету Моэму (1874 – 1965). На уроке мы познакомимся с биографией писателя, особенностями его мировоззрения и своеобразием творчества. Также мы проанализируем рассказ «Ланч».

Обратите внимание на портрет писателя кисти художника Филиппа Стигмана. Он был создан в 1931 г., сейчас работа находится Национальной галерее в Лондоне.



– Каким вы видите писателя?

– Что вы можете сказать о Моэме по его портрету?

– Каким художник хотел запечатлеть писателя?

(обсуждение)

Давайте обратимся к другому портрету писателя, написанному в более поздний период – это работа 1949 г. Грэма Сазерленда (картина слева).

– Подумайте, что общего в данных портретах? Что их отличает?



- Каким художник хотел запечатлеть писателя?
- Какие черты характера подчеркивает художник?
- Какой личностью предстает перед нами У.С. Моэм?

(обсуждение)

Вот как охарактеризовал писателя, изображенного на портрете, российский переводчик и литературовед А.Я. Ливергант: «В лондонской галерее «Тейт» висит запоминающийся портрет. На ярко-желтом фоне изображен сидящий на плетеном табурете пожилой человек. Сидит, положив ногу на ногу, руки сложены, как у первоклассника, спина прямая, серые отглаженные брюки со стрелкой, бежевый пиджак, бежевые – в тон пиджаку – носки, желтые, чуть светлее яичного фона, мокасины, на шее – заправленный в пиджак длинный, почему-то красный шарф. Уголки тонких губ презрительно опущены, длинный, вислый нос, дряблые щеки, тяжелая челюсть, иронический, всеведущий взгляд карих глаз. «Уж я-то вам цену знаю!» – словно хочет сказать этот устремленный поверх зрителя скептический, больше того – брезгливый, недоверчивый взгляд» [21, С. 3]. Этот портрет написан пейзажистом, мастером религиозных композиций, а в поздние годы и известным портретистом англичанином Грэмом Сазерлендом. Писался портрет на юге Франции, на вилле Моэма Мореск, с февраля по июнь 1949 г. Моэм позировал художнику десять сеансов по часу в день. Сазерленду тогда было 46 лет, Моэму – 75. Сам Сазерленд признавался, что для него это едва ли не первый опыт портретной живописи. Писатель остался доволен своим изображением, в отличие от своего друга Уинстона Черчилля, который не любил свой портрет, написанный Сазерлендом к 80-летию знаменитого политика. Уже спустя два года в 1951 г. портрет Моэма перекочевал из его виллы на Лазурном берегу в лондонский дом его дочери, которая по договоренности с отцом передала картину в галерею «Тейт».

III. Работа с биографией писателя.

Доклады учеников: *«Я не родился писателем, я им стал»*. Материал по биографии писателя распределен между несколькими учениками.

1 ученик: Уильям Сомерсет Моэм родился в 1874 г. в Париже и был шестым сыном юриста британского посольства. Отец служил в британском посольстве и появление маленького Сомерсета на территории посольства, по мнению родителей, должно было принести ему освобождение от призыва во французскую армию, а в случае войны – и отправки на фронт. Для Уилли французский язык стал первым родным языком, английским он овладел несколько позже.

В 1882 г., когда маленькому Уилли было 8 лет, от туберкулеза умирает самый близкий и любящий его человек – Эдит-Мэри Моэм, мать писателя, а спустя 2 года, в 1884 г. и его отец). С. Моэм был отдан на попечение к своему дяде Генри Макдональду Моэму, викарию, который был равнодушен к племяннику. В его доме будущий писатель чувствовал себя одиноким и несчастным, как и в начальной школе в Кентербери (Canterbury, Kent, UK), в которой он проучился три года, а затем и в Королевской школе (King's School, Canterbury, Kent, UK), где Моэм продолжил свое образование (1884–1889 гг.). На почве невроза, вызванного смертью обоих родителей, а также переезда из Франции в Англию, Уилли стал заикаться, что стало поводом для бесконечных насмешек со стороны сверстников. Он постоянно чувствовал себя аутсайдером, а потому становился все более настороженным, боялся быть униженным и ощущал себя глубоко страдающим. Об этом периоде его жизни можно получить представление из отчасти автобиографического романа *«Бремя страстей человеческих»* (1915 г.).

В 1889 г. Моэм отправился в Гейдельбергский университет, учеба в котором определила многое в жизни и взглядах пятнадцатилетнего юноши: он занимался тем, к чему испытывал интерес – слушал лекции Куно Фишера о Шопенгауэре, изучал философию Б. Спинозы, открыл для себя

Г. Ибсена и Г. Зудермана. Три фигуры, которые больше всего значили для него в эти годы и являлись кумирами для большинства английских интеллигентов того времени, – А. Шопенгауэр, Р. Вагнер и Г. Ибсен. Увлечение Моэма Ибсеном имело и практический результат – он переводил «Привидения» и хотел на примере этой пьесы изучить технику драмы. Жизнь в Гейдельберге содействовала интеллектуальному пробуждению будущего писателя.

В 1892 г. Моэм вернулся в Англию и поступил в медицинскую школу при больнице св. Фомы в Ламбете, беднейшем районе Лондона. Занятия медициной, врачебная практика сделали из Моэма не только дипломированного специалиста, но и писателя: «Я не знаю лучшей школы для писателя, чем работа врача» [7, С. 181]. Приобретенный опыт Моэм мастерски использовал в своем первом романе «Лиза из Ламбета» (1897), а также в романе «Бремя страстей человеческих» (1915). Молодой врач познакомился с теми сторонами жизни, которые в противном случае оказались бы для него неведомы. Он увидел жизнь в неприкрашенном виде, научился понимать людей: «За эти три года, – писал Моэм в эссе «Подводя итоги», – я был свидетелем всех эмоций, на какие способен человек. Это разжигало мой инстинкт драматурга, волновало меня как писателя <...> Я видел, как люди умирали. Видел, как они переносили боль. Видел, как выглядят надежда, страх, облегчение; видел черные тени, какие кладет на лица отчаяние; видел мужество и стойкость» [7, С. 180-181]. Моэм наблюдал повседневные трагедии человеческого существования и пришел к осознанию того, что драмы существуют в самой жизни.

Оказали влияние на Моэма события двух мировых войн. В 1917 г. писатель был направлен с секретной миссией в Петроград, целью которой было не допустить выхода России из войны. «Русское приключение» закончилось для С. Моэма неблагоприятно, но вместе с тем дало писателю возможность познакомиться с Россией, к которой он испытывал интерес.

2 ученик:

Литературная деятельность английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма охватывает период более 60 лет. В своем творчестве он придерживался в основном реалистических принципов, однако его художественный метод складывался также под влиянием натурализма, неоромантизма и модернизма. Несмотря на популярность, Моэм не получил серьезного признания публики, о чем он размышляет в автобиографии «Подводя итоги», замечая, что «стоял в первом ряду второразрядных».

Сомерсет Моэм создал 32 пьесы, 21 роман и более 100 рассказов. Моэм достиг большой популярности благодаря правдивому изображению нравов современного ему общества, блеску литературной формы, которая основывалась на принципе простоты, ясности и благозвучия. Начало литературной деятельности У.С. Моэма отмечено выходом романа «Лиза из Ламбета» (1897 г.).

Большой страстью Моэма было искусство в самых разных его проявлениях – живопись, театр, архитектура. В своих романах он обсуждает вопросы искусства, личности самого творца, роли Прекрасного в жизни человека: «Бремя страстей человеческих», «Луна и грош», «Рождественские каникулы», «Театр», «Пирог и пиво» и т.д. Писатель утверждает высшую цель искусства в жизни человека. Известно, что Моэм был лично знаком с известным художником Полем Гогеном (1848-1903) и восхищался его мастерством. В романе «Луна и грош» Моэм использует некоторые факты биографии французского художника-постимпрессиониста Поля Гогена, создавая образ своего героя Чарльза Стрикленда, который находится в мучительном поиске самого себя. Ощув творческий импульс, он порывает с респектабельной жизнью биржевого маклера, бросает семью и уезжает на Таити, чтобы посвятить себя занятию живописью, реализовать свой талант.

Просмотр трейлера к фильму «Луна и грош» (1959 г.), режиссер – Р. Маллиган.

Другой известный роман С. Моэма о творческой личности – это «Театр» (1937). Главная задача художника, артиста, творческого человека (в романе – это актриса Джулия Лэмберт) – преобразование действительности, наполнение ее смыслом, красотой и духовностью. С ней, с творческой личностью, люди будут жить «духовной жизнью, более отвечающей их устремлениям, чем та жизнь, которую навязали им обстоятельства» (из романа).

Театр был страстью С. Моэма. В начале своей литературной деятельности он обратился к драматургии. Известно, что долгие часы писатель просиживал в зале, глядя на репетиции, с особым чувством следил за игрой актеров на сцене и за ее пределами. Моэм выработал свои драматургические принципы, как создавать пьесу. Так, задача любой пьесы заключается в том, чтобы она приносила удовольствие. Необходимо писать так, чтобы заинтересовать, увлечь и удивить. Цель драматурга – «не изображать жизнь такой, как она есть (невеселая картина!), но давать к ней свои примечания, сатирические и веселые. Нельзя допускать, чтобы зритель спрашивал: «А так бывает в жизни?» Нужно, чтобы он смеялся, и больше ничего». Моэм исходил из того, что главным предметом изображения является человек. При создании образа героя автор обращает внимание читателя на внешние детали портрета, которые служат средством раскрытия внутренней сути персонажа. Также внимание уделяется речевым характеристикам героев.

С. Моэм был разносторонне развитым человеком, и любовь к искусству для него не была единственной. Писателя вдохновляли также путешествия в далекие страны, предпочитая экзотику Азии и Океании. В многочисленных поездках писатель собирал материал для своих книг. Одна из таких многочисленных книг – сборник рассказов «Трепет листа» (1921). В сборник вошли рассказы, отличительной чертой

которых является экзотическая природа Гавайских островов. Именно в мире, далеком от цивилизации, человек постигает истинную суть своей жизни. Такова и Нора Марш в пьесе «Земля обетованная». Героиня также показана в мире, далеком от цивилизации, – в канадских прериях.

IV. Анализ пьесы «Земля обетованная».

Пьеса С. Моэма «Земля обетованная» как своеобразное продолжение ибсеновской пьесы. Пьеса заранее прочитана учениками.

Слово учителя: Вы уже знакомы с пьесой норвежского драматурга Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879 г.). Центральным образом в драме Ибсена является Нора Хельмер. Она видит смысл жизни в любви к близким, искренне верит, что в ее семье царят мир и любовь. Милая и кроткая, нежная жена и мат, Нора пользуется как будто обожанием у мужа, окружена заботой, но это не более, чем кажущееся благополучие и счастье, за которыми скрывается «замаскированная пропасть».

Именно выбор темы и сближает драматургию Г. Ибсена и У.С. Моэма. Пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» и С. Моэма «Земля обетованная» посвящены проблеме самоопределения личности. С. Моэм в своих многочисленных пьесах создает вариации ибсеновской Норы, одна из них – Нора Марш, героиня драмы «Земля обетованная». Нора Хельмер («Кукольный дом») и Нора Марш («Земля обетованная») – героини, постигающие смысл собственной жизни.

Сегодня мы будем анализировать образ Норы Марш сопоставлять с её прообразом – Норой Хельмер.

А) Ибсеновские традиции в драме Моэма.

- Почему Моэм называет свою героиню Норой?
- Чем отличается Нора Марш от своей предшественницы Норы Хельмер?
- На какие черты характера обращает внимание Моэм?

- Какие проблемы поднимаются в пьесах «Кукольный дом» и «Земля обетованная»?
- Найдите в тексте пьесы примеры, которые показывают сложное психологическое состояние Норы (в начале, когда она остается без средств к существованию, в момент, когда она приезжает на ферму к брату и т.д.).
- Почему произведение называется «Земля обетованная»? Как это связано со становлением характера Норы?

Б) Система конфликтов в пьесе. Раскрыть специфику каждого конфликта (письменно)

- Чем отличается Нора Марш от Гертруды Марш? Почему Гертруда не в состоянии принять и понять Нору?
- Нора и Френк: суть их противостояния? Как укрощает строптивницу герой?

В) Система образов в пьесе:

- Можно ли персонажей разделить на определенные группы? Чем обусловлено это деление?
- Как показано в пьесе изменение Норы? Что способствовало этому?

Г) Финал пьесы. Что утверждает автор?

V. Подведение итогов.

Мы познакомились с творчеством С. Моэма и проанализировали его пьесу, в которой показана сильная личность. Нора находит себя в мире, далеком от условностей, стереотипов. Она постигает истинный смысл своей жизни.

VI. Домашнее задание: подвести итоги в виде заполнения цитатной таблицы, систематизировав весь материал, который обсудили на уроке.

	1 действие	2 действие	3 действие	4 действие
Описание обстановки (см. ремарки)				
Нора (описание, род деятельности – чем занимается)				
Система образов: взаимоотношения персонажей с Норой (между какими персонажами показано столкновение в драме, указать на причину данного конфликта)				

Вывод: как меняется Нора.

Заключение

Считая Г. Ибсена своим учителем, обращаясь к его драматургии как к образцу, С. Моэм начинает создавать свою «проблемную» драматургию. С. Моэм и представителей «новой драмы» (главным образом Г. Ибсена) сближает пристальное внимание к человеку, постановка и обсуждение в драмах социальных, нравственных, этических и философских проблем, глубокий психологизм в обрисовке характеров и изображении конфликтов, а также использование элементов аналитической композиции, наличие в драмах подтекста.

Творчески переосмысляя опыт Г. Ибсена, С. Моэм использует следующие традиции норвежского драматурга:

1. «Ибсенизм» Моэма заключается в пристальном внимании к женской теме – будь то борьба женщины за свои права или обретение ею личной свободы. Центральным персонажем в пьесах мастера становится стремящаяся к независимости личность, прообразом которой стала Нора Хельмер из драмы Г. Ибсена «Кукольный дом». Моэм находит данный образ привлекательным, углубляет его и одновременно проецирует на реальность двадцатого столетия, предлагая свои вариации образа ибсеновской Норы: Нора Марш («Земля обетованная»), формирование личности которой показано в сложной внутренней динамике – от поиска смысла жизни к его обретению; Элизабет Чампьюн-Чини («Круг»), для которой важным является поиск более счастливой жизни, а не внутреннее самоопределение; Констанс Миддлтон («Верная жена»), требующая, наряду с моральной, экономической и сексуальной независимости. Новаторство драматурга заключается в расширении границ интерпретации персонажа, не ограничиваясь при этом

изображением исключительно женских образов и вводя в качестве равноправного героя-мужчину – Чарлза Баттла («Кормилец»). Несомненным условием обретения героями счастья является мир, далекий от цивилизации, – будь то Канадские прерии, Малайское государство или абстрактное «за граница».

2. В изображении конфликта С. Моэм также следует вслед за Г. Ибсеном, о чем свидетельствует сложная система конфликтов: социального, семейного и психологического. Английский драматург использует в своих комедиях сюжетную схему драм Г. Ибсена. Отсюда конфликт в произведениях построен на столкновении индивидуального и общепринятого, свободного (или пытающегося обрести внутреннюю свободу) и догматичного.
3. В пьесах С. Моэма можно обнаружить элементы ретроспективной композиции, что отсылает нас к «новой драме» Г. Ибсена. Основанное на ретроспекции действие вовлекает персонажей в новый круг отношений, способствует глубокому раскрытию их характеров (например, пьеса «Круг»).
4. Дискуссия в пьесах С. Моэма, в отличие от представителей «новой драмы», становится больше «мировоззренческой», нежели интеллектуальной. Герои Моэма, по мнению Ю.И. Кагарлицкого, лишены способности с ораторским красноречием обсуждать ситуацию и защищать свою линию поведения. Однако дискуссии в моэмовских пьесах обнаруживают конфликты, раскрывают полнее характеры персонажей.
5. Важная роль в драматургии С. Моэма принадлежит ремаркам. Они синтезируют в себе точность в изображении сценической обстановки, указание на поведение героев, их мимику и жесты. Ремаркам Моэма свойственна в большей мере описательность.

Также они дают полное представление о характере героя и частично – о его внутреннем состоянии.

6. У Г. Ибсена, в отличие от С. Моэма наличествует в пьесе тайна, а также некий мистицизм (пьеса «Женщина с моря»). С. Моэм отказывается от тайны и мистицизма.
7. С точки зрения жанра, моэмовские пьесы по глубине своего психологического и философского звучания тяготеют к драме, хотя практически все квалифицированы самим автором как комедии («Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец»). В моэмовских пьесах в пьесе немало примеров остроумных и комических диалогов (например, диалоги между миссис Калвер и Констанс в пьесе «Верная жена»). Возможно, что ответ заключен в авторской установке – «не поучать, но развлекать». Пьесы Ибсена, по своей жанровой принадлежности, преимущественно драмы.
8. В драмах Моэма нет изображения внутренней борьбы, которая происходит в душе героя и является предметом изображения в драмах Ибсена. Герои Моэма поставлены перед нравственным выбором и личным самоопределением.

Следует отметить, что драмы послужили писателю прочной основой для развития его таланта как новеллиста. Моэм признавался, что не воспринимал написание коротких рассказов серьезно до тех пор, пока у него не появился богатый опыт драматурга: этот опыт «заставил меня писать так, чтобы событие следовало за событием, чтобы рассказ был подведен к тому завершению, которое я задумал» [10, Р. 16]. Событие обычно имеет немаловажное значение для судеб героев, поэтому изображение происходящего наполняет произведения (вне их жанровой принадлежности) драматизмом и психологизмом.

Список использованной литературы

1. Ибсен Г. Женщина с моря / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1958. – Т. 4. – С. 5-96.
2. Ибсен Г. Кукольный дом / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1957. – Т. 3. – С. 371-454.
3. Ибсен Г. «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра (1857) / Генрик Ибсен; пер. с норвеж. А. Ганзен, П. Ганзен // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1958. – Т. 4. – С. 620-623.
4. Моэм В. С. Земля обетованная / Вильям Сомерсет Моэм; пер. с англ. М. Островской, А. Успенского. – М.: Иностран. лит. 1958. – 99 с.
5. Моэм С. Круг / Сомерсет Моэм; пер. с англ. В. Харитонова // Собр. соч.: в 9 т. – М., 2001. – Т. 7. – С. 5-74.
6. Моэм У.С. Бремя страстей человеческих / Уильям Сомерсет Моэм. – М.: Правда, 1991. – 688 с.
7. Моэм У.С. Подводя итоги / Уильям Сомерсет Моэм; пер. с англ. М. Лорие // Моэм У.С. Сплошные прелести. Подводя итоги: рассказы. – Томск, 1992. – С. 145-316.
8. Maugham W.S. The Collected Plays. Vol. 1 / William Somerset Maugham. – London: Heinemann 1952. – 345 p.
9. Maugham W.S. The Collected Plays. Vol. 2 / William Somerset Maugham. – London: Heinemann, 1952. – 296 p.
10. Maugham W.S. The Mixture as Before / William Somerset Maugham. – N. Y.: Doubleday, Doran, 1940. – 310 p.
11. Адмони В. Генрик Ибсен: очерк творчества / В. Адмони. – М.: Худож. лит. 1956. – 274 с.
12. Аникст А.А. Теория драмы на западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 311 с.

13. Гозенпуд А.А. Пути и перепутья: англ. и франц. драматургия XX века / А.А. Гозенпуд. – Л.: Искусство, 1967. – 328 с.
14. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учеб. Пособие / Б.А. Гиленсон – М.: Академия, 2008. – 480 с.
15. Дегтярева А.Ю. Комедия У.С. Моэма «Верная жена» на сцене Московского драматического театра имени Н.В. Гоголя / А.Ю. Дегтярева, Е.С. Седова // Модели взаимодействия литературы и театра: сб. студ. науч. статей по итогам VIII Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 3 – 7 ноября 2015 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: изд-во ЧГПУ, 2016. – С. 62-68.
16. Дегтярева А.Ю. Нора Хельмер и Нора Марш: проблема типологии женских образов (на примере пьес Г. Ибсена «Кукольный дом» и С. Моэма «Земля обетованная») / А.Ю. Дегтярева, Е.С. Седова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей IV Международной научной конференции молодых ученых (7 февраля 2014 г.) / общ. ред. Ж.А. Храмушина, А.С. Поршева, Л.А. Запевалова, А.А. Ширшикова; Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – С. 366-372.
17. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие / О.В. Журчева. – Самара: Изд-во Самар. ГПУ, 2001. – 184 с.
18. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / под ред. В.М. Толмачева. – М.: Академия, 2003. – 496 с.
19. Кагарлицкий Ю.И. Моэм / Ю.И. Кагарлицкий // История западноевропейского театра: учеб. пособие / под ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – М., 1985. – Т. 7: 1917–1945. – С. 215-232.

20. Комаров С.Г. Притчевая структура драмы С. Моэма «Земля обетованная» в контексте литературных традиций / С.Г. Комаров // Объединенный науч. журн. = Integrated sci.j. – М., 2007. – N. 12. – С. 45-48.
21. Ливергант А.Я. Сомерсет Моэм. Жизнь замечательных людей / А.Я. Ливергант . – М.: Молодая гвардия, 2012 . – 190 с.
22. Меркулова М.Г. «Новая драма» конца XIX – начала XX века / М.Г. Меркулова // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств: науч. журн. – М., 2006. – № 3, ч. 1. – С. 54-56.
23. Меркулова М.Г. Ретроспекция в жанровой структуре трагедий Эсхила. Значение ретроспекции греческой трагедии для западноевропейской «новой драмы» [Электронный ресурс] / М.Г. Меркулова // Вестник Оренбург. гос. ун-та – 2005. - № 10. – С. 4-9. - Режим доступа: http://vestnik.osu.ru/2005_10/1.pdf. – 12.01.2015.
24. Паверман В.М. Драматургия В. Сомерсета Моэма: учеб. пособие / В.М. Паверман. – Екатеринбург: УрГУ, 1997. – 168 с.
25. Седова Е.С. Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма / Е.С. Седова // Литература в контексте современности: сб. мат. IV Международной научно-практической конференции (Челябинск, 12-13 мая 2009 г.) / Отв. ред. Т.Н. Маркова; Челяб. гос. пед. ун-т. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2009. – С. 380-385.
26. Седова Е.С. Театр У.С. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.: монография / Е.С. Седова. – Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012. – 272 с.
27. Шестаков Д. П. Круг (С. Моэм – драматург) / Д.П. Шестаков // Западное искусство XX века. – М., 1978. – С. 213-229.
28. Barnes R. E. The dramatic comedy of Somerset Maugham / Ronald Edgar Barnes. – The Hague; Paris: Mouton, 1968. – 192 p.
29. Brophy B. Somerset Maugham / Brigid Brophy, Michael Levey, Charles Osborne // Contemporary literary criticism. – Detroit; Michigan, 1973. – Vol. 1. – P. 385.

30. Calder R.L. Maugham William Somerset / Robert Lorin Calder // Encyclopedia of world literature in the 20th century / Leonard S. Klein, general editor. – N. Y., 1992. – Vol. 3: L to Q. – P. 245-246.
31. Dottin P. Le théâtre de Somerset Maugham / Paul Dottin. – Paris: Perrin, 1937. – 264 p.
32. Ervine St.J. Maugham the playwright / John St. Ervine // The world of Somerset Maugham: an anthology / ed. by Klaus W. Jonas. – London, 1959. – P. 142-162.
33. Fielden J.S. The Ibsenite Maugham / John Seward // Modern Drama. – 1961. – Vol. IV, № 2 (September). – P. 138–151.
34. Maugham William Somerset // World authors: 1900-1950. / eds. M. Seymour-Smith, A. C. Kimmens. – N. Y.; Dublin, 1996. – Vol. 3: Lee – Saintsbury. – P. 1732-1734. – (Wilson Authors Series).
35. Maugham William Somerset // Reference guide to English literature / ed. by D. L. Kirkpatrick. – Chicago; London, 1991. – Vol. 2: Writes H-Z. – P. 948-950.
36. Parker R.B. “The Circle” of Somerset Maugham / R. B. Parker // Shaw: seven critical essays / ed. by N. Rosen blood. – Toronto, 1972. – P. 36-50.
37. Rogal S.J. A William Somerset Maugham encyclopedia / Samuel J. Rogal. – Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1997. – 376 p.
38. The World of Somerset Maugham: an anthology / ed. by Klaus W. Jonas. – London, 1959. – 200 p.
39. Trewin J.C. W. Somerset Maugham / John Courtenay Trewin // Mander R. Theatrical companion to Maugham: a pictorial record of the first performances of the plays of W. Somerset Maugham. – London: Rockliff, 1955. – P. 1-16.