



Монография посвящена исследованию театра У. С. Моэма в контексте западноевропейской драматургии конца XIX – начала XX в. В работе описано мировоззрение и эстетика писателя. Подробно рассматривается связь театра У. С. Моэма с традициями английской комедии нравов эпохи Реставрации, которые были творчески восприняты драматургом через влияние О. Уайльда. С этой точки зрения подробно анализируются пьесы Моэма «Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу», «Пенелопа», «Смит». Драматургическое творчество Моэма в контексте европейской «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. показано как переосмысление писателем опыта Г. Ибсена и Б. Шоу в пьесах «зрелого» периода: рассматриваются разные вариации образа ибсеновской Норы в мозмовских драмах «Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец»; сопоставляются драмы У. С. Моэма и Б. Шоу. Показано влияние У. С. Моэма на следующий этап развития английской драматургии, точнее – на творчество Дж. Б. Пристли. Для широкого круга специалистов-филологов, театроведов, преподавателей вузов, студентов-филологов и всех, кто интересуется европейской драматургией.

Елена Седова

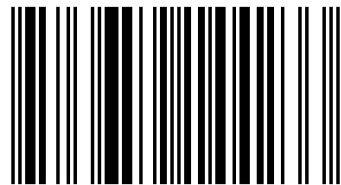
# Театр У. С. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.

Монография



**Елена Седова**

Елена Седова - кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета. Автор более 30 научных публикаций по творчеству У. С. Моэма.



978-3-659-14423-3

**Елена Седова**

**Театр У. С. Моэма и западноевропейская драма конца  
XIX – начала XX в.**



**Елена Седова**

**Театр У. С. Моэма и  
западноевропейская драма  
конца XIX – начала XX в.**

**Монография**

**LAP LAMBERT Academic Publishing**



### **Impressum/Imprint (nur für Deutschland/only for Germany)**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Coverbild: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Verlag: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG  
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland  
Telefon +49 681 3720-310, Telefax +49 681 3720-3109  
Email: [info@lap-publishing.com](mailto:info@lap-publishing.com)

ДА: 2010, Уральский государственный университет им. А. М. Горького

Herstellung in Deutschland:  
Schaltungsdienst Lange o.H.G., Berlin  
Books on Demand GmbH, Norderstedt  
Reha GmbH, Saarbrücken  
Amazon Distribution GmbH, Leipzig  
**ISBN: 978-3-659-14423-3**

### **Только для России и стран СНГ**

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Изображение на обложке предоставлено: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Издатель: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG  
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Germany  
Телефон +49 681 3720-310, Факс +49 681 3720-3109  
Email: [info@lap-publishing.com](mailto:info@lap-publishing.com)

Напечатано в России  
**ISBN: 978-3-659-14423-3**

АВТОРСКОЕ ПРАВО ©2012 принадлежат автору и LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG и лицензиарам  
Все права защищены. Saarbrücken 2012

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1</b> У. Сомерсет Моэм: мировоззрение и эстетика писателя .....	25
1.1. Мировоззрение У. С. Моэма.....	25
1.2. Эстетические принципы драматургии У. С. Моэма .....	37
<b>Глава 2</b> У. Сомерсет Моэм и традиции английского театра Реставрации.....	57
2.1. Параметры комедии эпохи Реставрации и их преломление на рубеже XIX-XX веков .....	57
2.2. Традиции театра Реставрации в драматургии У. С. Моэма .....	79
<b>Глава 3</b> Творчество У. С. Моэма в контексте европейской «новой драмы» рубежа XIX – XX веков .....	125
3.1. «Новая драма» в европейском театре рубежа XIX – XX веков	125
3.2. Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма («Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец») .....	136
3.3. «Священное пламя» У. С. Моэма и «Привидения» Г. Ибсена	186
3.4. «Умная» пьеса С. Моэма и «драма идей» Б. Шоу: типологический аспект.....	195
3.5. Традиции У. С. Моэма в драматургии Дж. Б. Пристли .....	209
<b>Заключение</b> .....	231
<b>Список использованной литературы</b> .....	237
<b>Благодарности</b> .....	263



## Введение

Литературная деятельность английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма (William Somerset Maugham, 25 января 1874 – 16 декабря 1965) охватывает период более 60 лет. Его первая книга – роман «Лиза из Ламбета» – датирована 1897 годом, последняя – автобиографические заметки «Взгляд в прошлое» – опубликована в 1962 г. Моэмом написано 20 романов, 32 пьесы и около сотни рассказов, большинство из которых были включены в различные антологии и собрания сочинений; 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 году Моэм считал себя «экспертом в области художественной литературы» [35, P. vi].

Долгое время существовало мнение о С. Моэме как представителе коммерческой литературы, чьи творения не отличаются глубиной мысли, серьезным подходом к изображаемому и пр. Еще при жизни писателя существовала так называемая «проблема Моэма», когда художник все время был в чьей-либо тени. Как драматург – в тени А. Пинеро и Б. Шоу, как романист – в тени Г. Джеймса и Дж. Конрада, как автор «экзотических» рассказов – в тени Р. Киплинга и Р. Л. Стивенсона. Тем не менее, творчество С. Моэма широко известно читательской и зрительской аудитории во всем мире. В репертуарах известных мировых театров за последнее время можно встретить спектакли по пьесам драматурга: “The Letter” (The Wyndham’s Theatre, London, UK – 2007 г.), “The Circle” (The South

Coast Repertory, Costa Mesa, California, US – 2001 г.; The Chichester Festival Theatre, England, UK – 2008 г.), “Home and Beauty” (The Lyric Theatre, London, UK – 2002 г.), “The Constant Wife” (The Old Globe Theatre, San-Diego, California, US – 2006 г.; The Gate Theatre, Dublin, Ireland – 2007 г.; The Asolo Repertory Theatre, Sarasota, Florida, US – 2007-2008 гг.; The Artsclub Theatre Company, Vancouver, Canada – 2009 г.); “The Sacred Flame” (The South London Theatre, London, UK – 2006 г.), “The Breadwinner” (The Connelly Theater, New York, New York, US – 2005-2006 гг.) и т.д.

Пользуется популярностью драматургия Мозма и на сценах московских театров: среди «мозмовских» постановок – «Верная жена» (Московский драматический театр им. Н. В. Гоголя; постановка А. Говорухо; с 12 сентября 2001 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 2010 г.), «Священное пламя» (Московский художественный театр им. А.П. Чехова; режиссер – С. Врагова; премьера – 15 января 2002 г.), «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. Ахрамова; с 11 июня 1988 г. по настоящее время).

Произведения писателя при его жизни и в последующее время привлекали и внимание кинематографа. Первые экранизации датированы 1925 г. («Круг», режиссер – Ф. Борзаж; «К востоку от Суэца», режиссер – Р. Уолш), последняя работа вышла на экран в 2006 г. («Разрисованная вуаль», режиссер – Дж. Карен).

Книги Моэма – это блестящий материал для изучения английского языка: об этом свидетельствует большое разнообразие серийных изданий «Метод чтения И. Франка», «Английский клуб», «Учебная книга для чтения на английском языке» и др. [40; 140; 238; 239].

Творчество Моэма представляется интересным и для исследователей, что находит отражение в публикациях и диссертациях последних лет по литературоведению и лингвистике.

Изучению творчества писателя посвящено огромное количество работ, как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. В разное время фигура Моэма и созданные им произведения неоднозначно воспринимались критикой. В основном в поле зрения научной мысли попадало прозаическое наследие Моэма, 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. У. С. Моэм-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. В театроведческих и искусствоведческих источниках материала о пьесах Моэма несколько больше, что объясняется попыткой ученых определить место писателя в контексте драматургии конца XIX – первой трети XX вв., а также проследить эволюцию его творчества. Нас интересуют источники по исследованию драматургии мастера.

К настоящему времени в западном литературоведении существует достаточно большое количество работ, посвященных

изучению жизни и творчества С. Моэма, а также его драматургии. Точкой отсчета можно считать книгу английского критика У. Арчера «Старая и новая драма» (1920) [165], которая представляет собой курс лекций, прочитанных критиком и литературоведом в 1920-1921 гг. в Королевском колледже (King's College) в Лондоне. В главе XIII (лекция XIII) Арчер рассуждает о Моэме как последователе А. Пинеро, считая Моэма более перспективным автором, чем его предшественники. Интерес ученого сосредоточен главным образом на дискуссионном характере пьесы писателя «Невидимый», в которой главное место занимают вопросы религиозного характера. Проблема эволюции Моэма-драматурга автором книги не затрагивается.

В 30-е годы выходят монографии американского ученого К. Макивера [204], английского исследователя Р. Корделла [180] и французского театроведа П. Доттена [184]. В первых двух творчество Моэма-драматурга рассматривается в основном обзорно; там, в частности, не просматривается связь между творчеством писателя и изменениями в общественно-исторической и культурной жизни Англии того времени. Соответственно неясны некоторые образы и мотивы, характерные для более поздних пьес Моэма, о которых пишут К. Макивер и Р. Корделл. Отличается от работ К. Макивера и Р. Корделла монография П. Доттена, в которой ученый пытается разрушить стереотипное мнение о драматурге как о представителе коммерческого театра. В данной работе С. Моэм предстает как писатель-гуманист, тонкий психолог и сатирик. 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»

(предназначенные для публики, жаждущей сильных эмоций) 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.

В самых общих чертах о становлении Моэма-драматурга говорят Б. Кларк и Г. Фридли в книге «История современной драмы» (1947) [178]. Ранняя комедиография Моэма воспринимается учеными негативно: с их точки зрения, пьесы драматурга не оригинальны и не представляют интереса для их специфического изучения. Наиболее удачными произведениями писателя они считают комедию «Сливки общества» (1917), где Моэм сумел по-настоящему раскрыть свой талант драматурга, пьесу «Круг» (1921), в которой проявилось влияние традиций театра английской школы периода Реставрации и ее прямого продолжателя О. Уайльда, и драму «За особые заслуги» (1932), отразившую, по мнению Б. Кларка и Г. Фридли, настроения в английском обществе послевоенных лет. Пьесы Моэма «Круг» и «За особые заслуги» критики рассматривают конспективно и ограничиваются лишь замечанием о том, что война привнесла в драмы писателя новые интонации. Кларк и Фридли оставляют бездоказательным тезис о движении драматургии Моэма от развлекательного театра к психологической драме 30-х годов XX века.

Работа Д. Брофи «Сомерсет Моэм» (1952) [171], как и книга Б. Кларка и Г. Фридли, ограничена лишь характеристикой отдельных моэмовских пьес, в ней не предлагается развернутого анализа произведений Моэма для театра. Исследователь сосредоточен на проблеме жанрового и стилового своеобразия прозы драматурга.



Небольшой комментарий относительно связи комедиографии Моэма с английским театром XVII в. дает английский ученый А. Николл в своем труде «Британская драма: исторический обзор от истоков до наших дней» (1955) [215], где кратко представлена драматургия Моэма в ее связи с литературным процессом в Англии.

Проблема творческой эволюции мастера показана в статье английского критика Д. Трюина «У. Сомерсет Моэм. Обзор его деятельности в театре» (1955) [232], 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.

Начиная с конца 50-х годов появляются книги о творчестве Моэма: в биографическом контексте – это биография писателя, написанная американским ученым К. Пфайфером «У. Сомерсет Моэм. Правдивый портрет» (1959) [219], это серия воспоминаний, включающая широкий спектр мнений, от уважения и нежного сочувствия (Г. Канин «Вспоминая мистера Моэма», 1966 [195]; Р. Моэм «Разговоры с Уилли», 1978 [200]), до прямых нападок и смакования подробностями личной жизни драматурга (Б. Николс «Случай человеческого рабства. Трагический брак Сомерсета Моэма», 1966) [214]. Авторы данных работ (и многих других, которые выйдут несколько позже) в той или иной мере пытаются определить место С. Моэма в истории английской литературы, раскрыть секреты его популярности. О драматургическом периоде творчества писателя упоминается вскользь, а именно: о первых неудачных пробах в театре,

успехе, последовавшем некоторое время спустя, вновь образовавшемся затишье и т.д.

В статье английского критика С. Д. Эрвина «Моэм-драматург» (1959) [185] 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»).

Отдельный раздел, посвященный театру Моэма, находим в путеводителе английского искусствоведа Л. Брэндера «Сомерсет Моэм» (1963) [169]. Ученый обращает внимание на философские воззрения Моэма и их отражение в драматургии писателя, отмечая противоречие между теорией театра мастера и его художественной практикой, но не объясняет причины такой противоречивости. Кроме того, анализ произведений Моэма ведется изолированно друг от друга, вне их преемственности или какой-либо иной связи.

В монографии индийского ученого М. К. Найка «У. Сомерсет Моэм» (1966) [213] прослеживается динамика творческого пути Моэма в целом. Критик выделяет три этапа в драматургии Моэма. Первый этап включает пьесы, созданные до 1913 г. включительно, начиная с салонных комедий и заканчивая пьесой «Земля обетованная». Уже на раннем этапе отмечается тенденция писателя к «сатирическому обозрению», что с особой силой проявится позднее. Второй этап охватывает пьесы от «Сливки общества» до «Верной жены». Данный период является переходным в сторону социальной

сатиры. Третий период характеризуется пьесами, в которых, как отмечает М. К. Найк, проявляется зрелость С. Моэма-драматурга: в них наблюдается более мрачный, чем раньше, взгляд писателя на жизнь. Однако исследователь не стремится показать, в чем причина таких изменений, равно как и проследить эволюцию драматургии С. Моэма, о которой в монографии заявлено достаточно декларативно.

Несколько иная точка зрения относительно «сатирического» в театре Моэма принадлежит польскому искусствоведу Б. Таборскому, который считает театр Моэма лишь отчасти сатирическим. В очерке «Сомерсет Моэм – драматург конца эпохи» (1967) [226] ученый выделяет характерную черту художественного мышления драматурга – «сатирический взгляд» писателя на действительность. Данная особенность отразилась в таких пьесах, как «Сливки общества» и «Круг», признанных Таборским лучшими комедиями Моэма. В целом драматургическое творчество писателя рассматривается в тесной связи с его биографией и окружающим историческим контекстом. Говоря о ранних салонных пьесах Моэма, искусствовед отмечает их близость к театру О. Уайльда: герои Моэма, как и уайлдовские персонажи, «блистают в эпиграмме, игре слов и вербальных поединках» [Ibid, S. 23]. Отличаются от салонных комедий драмы 20-30-х годов («Невидимый», «За особые заслуги», «Шеппи»), свидетельствующие, по мнению Таборского, о разрыве Моэма с развлекательной драматургией. В целом очерк дает достаточно полное представление о Моэме-драматурге, о тематическом многообразии его пьес и движении театра писателя от развлекательной к социальной, психологической драме 30-х годов.

Отдельная монографическая работа по театру Моэма написана английским ученым Р. Барнсом – это «Драматическая комедия С.

Моэма» (1968) [167], в которой 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. Вместе с тем в работе чувствуется незавершенность: о поздних пьесах Моэма «За особые заслуги», «Кормилец» и «Шеппи» упоминается лишь в общем контексте, без какого-либо достаточно подробного анализа. Вывода относительно перехода Моэма к проблемной драматургии в исследовании нет, поэтому вопрос об эволюции театра писателя остается открытым.

Несколько уже театр Моэма описан в работе англичанина А. Брауна «У. Сомерсет Моэм» (1970) [173], в которой материал о писателе представлен мозаично: сведения о биографии, философские взгляды Моэма, его деятельность как прозаика, работа в театре – все это рассматривается изолированно. Кроме того, далеко не все драмы и комедии попадают в поле зрения критика, который ограничивается характеристикой лишь трех пьес Моэма: «Священное пламя», «За особые заслуги» и «Шеппи», что не позволяет создать полного впечатления как о развитии творческого пути писателя в целом, так и о его драматургии в частности.

В 1973 г. в серии «Современная литературная критика» (“Contemporary Literary Criticism”) в первом томе опубликована статья о С. Моэме, написанная коллективом авторов – Б. Брофи, М. Ливи и Ч. Осборном [170]. Моэм в восприятии литературоведов – прежде всего, талантливый прозаик и стилист. Несколько слов посвящено театру писателя, специфика которого заключается, во-первых, в сходстве с социальной драмой 80-90-х годов XIX века, во-вторых, в соединении социальных тенденций с техническими методами Пинеро

и словесной манерностью Уайльда. Следовательно, пьесы Моэма (от «Человека чести» до «Сливки общества») отражают изменения во вкусе среди театралов, которые предпочитали смотреть на сцене имитацию современного им «светского общества». Лучшей пьесой Моэма критики называют «Жену Цезаря», драму, «свободную от викторианских нравственных стандартов, с одной стороны, и от негеоргианского распутства и цинизма, с другой» [170, Р. 385]. Комедии «Круг» и «Сливки общества» признаются литературоведами искусными в плане мастерства и острого социального критицизма, как и поздняя драма «Кормилец».

Достаточно поверхностную характеристику драматургии С. Моэма дают в своих работах Ф. Рафаэл [220] и Э. Кертис [182]. Любое произведение писателя – как прозаическое, так и драматическое – интересует авторов лишь как факт его творчества. Тем не менее, в данных книгах есть сведения об истории создания некоторых пьес («Хлебы и рыбы», «Сливки общества», «Священное пламя»), первых постановках и т.д. В задачу исследователей входило познакомить читателей с личностью и творческой деятельностью Моэма, не углубляясь в литературоведческий и искусствоведческий анализ.

Не содержит целостного анализа драматургии Моэма работа американского ученого А. Лосса «У. Сомерсет Моэм» (1987) [197], в которой Моэм представлен как драматург коммерческого театра, удовлетворяющий запросы вполне определенной аудитории. По мнению А. Лосса, пьесы Моэма, с точки зрения жанра, принадлежат к салонным комедиям, в которых внимание драматурга сосредоточено на проблемах брака. Отсюда почти все пьесы сфокусированы на женских характерах, как резюмирует ученый, подтверждая свой тезис пересказом комедий «Леди Фредерик», «Пенелопа», «Сливки

общества», «Супруга Цезаря» и др. Отдельного внимания в монографии критика заслуживает анализ комедии «Круг», которая анализируется с точки зрения сюжетостроения, системы образов и стиля. Вывод, который делает ученый: пьеса «Круг», как и многие другие, близкие ей в идейно-художественном плане, принадлежит к типу «хорошо сделанных пьес». Драмы «Священное пламя», «За особые заслуги» и «Шеппи» интересны ученому только в плане проблематики. В целом литературовед не создает полную картину становления театра Моэма. При рассмотрении пьес Лосс чаще всего ограничивается пересказом, не пытаясь проследить преемственные связи между произведениями.

В 1987 г. выходит книга под редакцией Э. Кертиса «У. Сомерсет Моэм: критическое наследие» (1987) [235], куда вошло огромное количество обзоров, статей, рецензий на прозаические и драматические произведения Моэма, что позволяет целостно воспринять творчество писателя в разные периоды. Работа Кертиса интересна тем, что в ней дается указание на источники некоторых пьес Моэма, созданных на основе романов и рассказов писателя.

В работах 90-х годов мы находим обзорный материал о творчестве драматурга, где в назывном порядке перечисляются пьесы С. Моэма [174; 201; 202]. Это книги справочного характера, в задачу которых входило дать краткое представление о писателе. В 90-е годы появляются работы Д. Мерти, С. Арчера и Ф. Холдена [212; 164; 192], исследующие новеллистику писателя, в которых достаточно подробно рассматриваются особенности построения рассказов, «экзотическая» тематика и пр.

Особый интерес представляет «Моэмовская энциклопедия» (1997) [222], которая является своеобразным путеводителем по жизни

и творчеству Моэма и включает достаточно подробные сведения почти обо всех аспектах жизни и творчества писателя. Материал энциклопедии расположен традиционно в алфавитном порядке. В энциклопедии содержится обзор драматургии, новеллистики и романистики Моэма. Достаточно интересным являются разделы о круге знакомств драматурга, о местах, им посещенных – все это нашло отражение в произведениях мастера. Каждый раздел содержит библиографический список.

В источниках 2000-х годов следует отметить биографии С. Моэма, написанные американским ученым Дж. Мейерсом «Сомерсет Моэм: жизнь» [208] и английской писательницей и журналистом С. Гастингс «Тайная жизнь С. Моэма: биография» [191]. В своей книге Дж. Мейерс подробно и обстоятельно раскрывает основные этапы жизни и творчества С. Моэма, привлекает богатый иллюстративный и архивный материал, ранее не публиковавшийся, что обогащает и значительно дополняет уже известные сведения из жизни писателя (учеба в Гейдельбергском университете, медицинская практика в больнице святого Томаса в Лондоне, ссора с Г. Д. Лоуренсом и Э. Уилсоном, дружба с Н. Коуардом и К. Ишервудом и т.д.). Книга Дж. Мейерса содержит подробный список путешествий писателя, портретов С. Моэма, критических работ, а также фильмов, снятых по его произведениям.

Биография Моэма, написанная С. Гастингс [Там же], изобилует фактами из личной жизни писателя, которая интересует автора больше, нежели творчество исследуемого ею романиста. С. Гастингс подробно рассматривает отношения С. Моэма и его супруги, а также Моэма и двух его секретарей – Джеральда Хэкстона и Алана Серла. В своей книге исследовательница использовала редкие, ранее не

известные общественности материалы о сложных взаимоотношениях С. Моэма и его дочери Элизабет, о круге знакомств писателя и прочую информацию.

Также в обзоре источников 2000-х годов отметим статьи французского ученого Б. Франка [187] и американской исследовательницы Л. Сандерс [223] по исследованию прозы Моэма.

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, М. Найк, Р. Барнс). Исследователями накоплен большой фактический материал, касающийся истории создания, постановки пьес, восприятия произведений современной Моэму театроведческой и литературоведческой критикой. В работах западных искусствоведов есть попытка связать драматургию писателя с общественно-политической жизнью Англии конца XIX – первой трети XX вв.; пьесы Моэма сопоставляются с произведениями У. Конгрива, Р. Б. Шеридана, А. У. Пинеро, О. Уайльда, Г. Ибсена, Дж. Голсуорси, Б. Шоу. В то же время проблема эволюции моэмовского театра представлена недостаточно полно и основательно, равно как и проблема эволюции характеров и конфликтов в его драматургии.

Отечественное литературоведение впервые обратилось к театру Моэма в 20-х годах XX века (предисловия к произведениям Моэма, написанные автором, прячущимся под инициалами Б. Л. [45], и А. Старчаковым [142], а также статья Л. Борового [49]). В восприятии советской критики Моэм выступает как представитель коммерческого



театра, чьи пьесы не претендуют на глубокое содержание. Типы, которые драматург выводит в своих комедиях, по мнению большинства исследователей, не оригинальны: лендлорды, капризные взбалмошные леди и др.

В последующие годы внимание литературоведов к драматургии Моэма в России несколько ослабело. Появлялись статьи, предисловия, содержавшие материал о романистике, новеллистике и эстетике писателя [90; 63].

Начиная с 60-х годов появился интерес собственно к театру Моэма, а также некоторым аспектам его прозаического творчества. Так, в докторской диссертации И. Б. Канторовича «Бернард Шоу в борьбе за новую драму (проблема творческого метода и жанра)» [84] есть отступление о драматургии Моэма. Ученый четко разграничивает развлекательную комедию драматурга и пьесы Моэма, написанные после 1917 г. Вывод, к которому приходит И. Б. Канторович, содержит указание на отличительные особенности ранних комедий от пьес, созданных позднее: «комедии нравов, созданные Сомерсетом Моэмом в послеоктябрьский период творчества, далеко не всегда так легковесны, как это было принято у нас считать, они значительнее его довоенных комедий» [Там же, С. 45]. Ученый пишет о необходимости дифференцированного подхода к изучению наследия писателя.

А. А. Гозенпуд в работе «Пути и перепутья. Английская и французская драма XX века» (1967) [56] в главе, посвященной Моэму, стремится внести ясность в устоявшееся мнение о драматурге как представителе салонной комедиографии, четко отграничивая пьесы, несущие в себе большую социальную проблематику, от произведений развлекательных. Гозенпуд обращает внимание на связь драматургии писателя с уайльдовской традицией. В отличие от Уайльда, «его

(Мозма. – Е. С.) юмор и более терпок и горек, а ирония переходит в сарказм» [56, С. 65]. В целом исследователь пытается проследить эволюцию театра Мозма: ранние развлекательные комедии («Леди Фредерик»), психологические проблемные драмы («Смит», «Земля обетованная»), пьесы, написанные в послевоенные годы, в которых меняется тональность и произошли существенные изменения: «комедии приобрели большую терпкость, а драмы – большую психологическую глубину» [Там же, С. 67]. Но в тот же период, как отмечает Гозенпуд, «из-под пера писателя выходили бездумные фарсы, но все же они не определяли основной характер его драматургии» [Там же, С. 67] («Сливки общества», «Круг»). В конце своего драматургического творчества Мозм, как пишет исследователь, пытается углубить критику буржуазного общества («За особые заслуги», «Шеппи»).

В диссертации «Буржуазная драма в Англии 1930-1960 гг.» (1969) М. М. Гринберг [58] несколько страниц отводит характеристике драматургии Мозма. В восприятии исследовательницы, театр писателя – не более чем увеселение: «...драматург был прекрасным развлекателем. Достаточно осторожным и в меру смелым...» [Там же, С. 19]. Особенностью лучших пьес писателя («Сливки общества», «За особые заслуги») является «сильная сатирическая направленность» [Там же, С. 20].

Большой вклад в изучение творчества С. Мозма сделала А. А. Палий [120]. В своей кандидатской диссертации исследовательница подробно рассматривает проблему характера и конфликта в повестях и рассказах С. Мозма 30-40-х годов. Анализируя ранние произведения писателя, А. А. Палий отмечает, что логика развития романного творчества художника та же, что и драматургического: от легких,

развлекательных тенденций по направлению к социальным, обличительным. Анализируя характеры и конфликты в повестях и рассказах Моэма, исследовательница проводит параллели с некоторыми пьесами драматурга 30-х годов. В целом работа показывает эволюцию характеров и конфликтов.

В статье Д. П. Шестакова «Круг» (1978) [158], посвященной анализу одноименной комедии, выдвигается положение о том, что Моэм – «художник циничный и отстраненный» [Там же, С. 213]. Анализ пьесы «Круг» строится с точки зрения доминирующей проблемы, которая вынесена писателем в заглавие – круг как символ заведенного порядка. Параллельно упоминаются драмы «За особые заслуги» и «Шеппи», в которых также звучит проблема жизненного круговорота, но данные произведения не становятся объектом анализа в статье Шестакова.

В учебном пособии «Драматургия современной Англии» (1981) В. Г. Бабенко [46] определяет место Моэма в современном ему театральном мире. Исследователь выделяет круг преуспевающих писателей, в творчестве которых приемы «новой драмы» получили парадоксальное развитие – это Г. А. Джонс, А. У. Пинеро, С. Моэм, Н. Коуард, Т. Рэттиген и др. По замечанию ученого, «мастера развлекательной драматургии критиковали лицемерие, семейный деспотизм, но чаще всего это делали с оттенком смакования двусмысленных ситуаций» [Там же, С. 43]. Соответственно наиболее популярной в их творчестве становится женская тема. По В. Г. Бабенко, заметной особенностью раннего творчества Моэма (что роднит его с Т. Рэттигеном и Н. Коуардом) становится «желание скомпрометировать традиции остроидейной драматургии» [Там же, С. 44]. При изучении драматургии писателя и других представителей

коммерческого театра, резюмирует В. Г. Бабенко, «важно не переоценить значение высокого профессионального мастерства писателей, «театральность» их произведений, их широкий успех у публики» [46, С. 45]. Вместе с тем игнорировать их творчество недопустимо, «потому что талантливые драматурги, рождавшиеся в лоне коммерческого искусства, в период зрелости порывали с законами коммерции, пьесы их подчас становились действительно злободневными и сатирическими» [Там же, С. 45-46]. В ряду таких пьес критик называет созданные после салонной комедиографии драмы Моэма «За особые заслуги» и «Шеппи».

В других учебных пособиях 80-х годов: «История зарубежной литературы XX века. 1917-1945гг.» [74] и «История английской литературы» [73] творчество Моэма представлено обзорно. Авторы первого пособия – В. Н. Богословский, З. Т. Гражданская – наряду с исследованием прозы, уделяют внимание и драматургическому творчеству писателя, условно выделяя три периода, и пытаются проследить эволюцию театра писателя: от комедий фарсового характера («Леди Фредерик», «Миссис Дот») до социально-политических антивоенных пьес («Неизвестный», «За особые заслуги»). Во втором учебнике литературоведы Г. В. Аникин и Н. П. Михальская пытаются определить место английского писателя в общественно-политической жизни, поэтому доминирующей, с их точки зрения, является социально-критическая тенденция в творчестве драматурга. С этих позиций рассматривается театр Моэма, в котором обсуждаются по большей части социальные проблемы.

В своем очерке «Моэм» (1985) Ю. И. Кагарлицкий [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 традициями английской драмы периода Реставрации, комедиографией Уайльда и проблемными пьесами Ибсена. В целом в очерке Ю. И. Кагарлицкого представлен достаточно полный материал о драматургии С. Моэма.

Отдельные сведения по эстетике и анализу прозаического творчества изучаемого нами автора находим в статьях В. Скороденко [132; 133; 134; 135; 136; 137; 138]. Однако в область научного интереса исследователя не входит драматургия Моэма.

Огромный вклад в исследование театра С. Моэма внес В. М. Паверман. В своей книге «Драматургия В. Сомерсета Моэма» (1997) [118] 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. Каждый период характеризуется скрупулезно. Исследователь анализирует пьесы Моэма с точки зрения преемственности, отчасти влияния традиций О. Уайльда, проблемной драмы Г. Ибсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана. 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. Драматургия Моэма анализируется

исследователем в тесной связи с общественной и культурной жизнью Англии и Европы в целом.

В работах последних 10 лет в основном преобладают исследования по романистике и новелистике Моэма [91; 123; 126; 131; 157], а также по изучению стиля писателя и проблеме перевода его произведений на русский язык [51; 52; 57; 65; 96; 100; 150; 162]. Так, исследователи обращаются к ранее не изученным рассказам С. Моэма из сборников «Трепет листа», «А Кинг», обращают внимание на неточность переводов некоторых произведений писателя и т.д.

В отечественном литературоведении драматургическое творчество С. Моэма еще не стало предметом глубокого изучения. На сегодняшний день существует всего одна монография преимущественно искусствоведческого плана, посвященная проблемам драматургии писателя – В. М. Паверман «Драматургия В. Сомерсета Моэма». В основном интерес современных ученых связан с изучением прозы писателя, стиля, языковых особенностей и проблем перевода произведений Моэма – все это находит отражение в научных статьях и кандидатских диссертациях последних лет [44; 50; 60; 71; 93; 121; 124; 127; 147; 154; 146; 161].

В целом анализ как отечественных, так и зарубежных научных и литературно-критических источников разных лет показал: С. Моэм трактуется либо как представитель коммерческой, развлекательной драматургии (советская критика и работы некоторых западных литературоведов – Б. Кларка, Г. Фридли, Б. Николса), либо, напротив, как автор пьес с глубоким социальным и философским содержанием (работы П. Доттена, Р. Барнса, А. А. Гозенпуда, Ю. И. Кагарлицкого, В. М. Павермана и др.). Большинство трудов отечественных и зарубежных теоретиков и историков литературы посвящено изучению

прозы писателя, тогда как его драматургическое творчество остается до конца не исследованным.

**Актуальность** нашей работы обусловлена недостаточной изученностью творчества У. С. Моэма-драматурга отечественным и зарубежным литературоведением и необходимостью восполнить пробел в исследовании проблемы традиции и новаторства, места моэмовского театра в контексте западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв., влияния творчества писателя на следующий этап развития английской драматургии. Для нас важно, что творческий поиск раннего Моэма проходит в русле уже сложившейся драматургической системы. Именно анализ в типологическом аспекте позволит оценить своеобразие драматургии С. Моэма, его «симптоматичность» в рамках дальнейших процессов в мировой литературе, а также внести некоторые коррективы в устоявшееся мнение о Моэме как представителе коммерческого театра.

Мы анализируем пьесы С. Моэма «Леди Фредерик» (1903), «Миссис Дот» (1904), «Джек Стру» (1905), «Пенелопа» (1908), «Смит» (1909), «Земля обетованная» (1913), «Круг» (1919), «Невидимый» (1920), «Верная жена» (1926), «Кормилец» (1930), «За особые заслуги» (1932). Подборка текстов позволяет проследить как эволюцию драматургии мастера, так и эволюцию характеров и конфликтов. В сфере внимания оказываются также и произведения других авторов, а именно: комедии О. Уайльда «Веер леди Уиндермир» (1892) и «Женщина, не стоящая внимания» (1893), а также «Идеальный муж» (1895), «Как важно быть серьезным» (1895), драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879) и «Женщина с моря» (1888), драмы Б. Шоу «Майор Барбара» (1906) и «Горько, но правда»

(1932), в меньшей степени «Дом, где разбиваются сердца» (1917), пьеса Дж. Б. Пристли «Время и семья Конвей» (1937), написанная под влиянием пьесы Моэма «За особые заслуги», что свидетельствует о влиянии драматургии Моэма на следующий этап развития английской драматургии.

Наша **цель** – рассмотреть театр У. С. Моэма в контексте западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв., уточнить представление о месте творчества С. Моэма в западноевропейской и английской драматургии.

**Научная новизна** работы связана с тем, что в ней впервые проводится целостный анализ таких пьес, как «Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу», «Пенелопа», «Смит», «Верная жена», «Кормилец», которые прежде либо обходились стороной, либо рассматривались обзорно. Новизна исследования состоит также в попытке провести сравнительно-типологический анализ «салонных комедий» С. Моэма и О. Уайльда, проблемных драм С. Моэма и пьес Г. Ибсена и Б. Шоу; выявить влияние Моэма на следующий этап драматургического развития – на творчество его младшего современника Дж. Б. Пристли, пьеса которого «Время и семья Конвей» в типологическом плане сопоставляется с драмой С. Моэма «За особые заслуги».

**Теоретическая значимость** исследования состоит в том, что в нем раскрыты мировоззренческие и эстетические позиции С. Моэма, установлены и обоснованы преемственные связи комедиографии писателя с традициями комедии нравов эпохи Реставрации (через творчество О. Уайльда), проанализированы разные вариации образа ибсеновской Норы в драматургии Моэма, уточнены представления о процессе развития английской драматургии конца XIX – начала XX



вв. и месте С. Моэма в данном контексте. На примере отношений драматургии Реставрации и С. Моэма, «новой драмы» и С. Моэма вскрываются и уточняются механизмы взаимодействий этих явлений. В первом случае – это опосредованное взаимодействие, во втором – непосредственное. Также в работе исследуются модификации конфликтов в драматургии Моэма и особенности характеров персонажей. Материалы исследования позволяют рассмотреть проблему театра С. Моэма как художественную проблему в контексте западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы в вузовских курсах по истории английской литературы XX в., истории зарубежной литературы и театра конца XIX – начала XX вв., истории зарубежной литературы и театра XX в., спецкурсах по творчеству У. С. Моэма.

## Глава 1

### У. Сомерсет Моэм: мировоззрение и эстетика писателя

#### 1.1. Мировоззрение У. С. Моэма

Творчество английского писателя У. Сомерсета Моэма разнообразно и с точки зрения проблемно-тематической, и с точки зрения жанрового богатства. Сам Моэм считал, что он стоит в первом ряду второразрядных писателей [17, С. 150]. Становление драматурга, развитие его художественного мышления продолжалось на протяжении всей его жизни. Первая часть творческого пути Моэма совпала с деятельностью «позднего викторианца» Т. Гарди (1840-1928), «ибсенианца» и фабианца Б. Шоу (1856-1950), неоромантиков Дж. Конрада (1857-1924) и Р. Киплинга (1865-1936), известных драматургов его времени Г. А. Джонса (1851-1929) и А. У. Пинеро (1855-1934), фантаста Г. Уэллса (1866-1946), реалиста Дж. Голсуорси (1867-1933) и др. С. Моэм был свидетелем и непосредственным участником художественного процесса «порубежного периода». Именно тогда стали закладываться истоки его мировоззрения и эстетики. В конце писательской карьеры творчество мастера приходится на те же годы, что и деятельность писателей литературного течения «сердитых молодых людей» – Дж. Брейна (1922-1986), К. Эмиса (1922-1995), Дж. Уэйна (1925-1994), Дж. Осборна (1929-1994) и других, а также на период становления литературы постмодернизма в творчестве Дж. Фаулза (1926-2005), М. Бредбери (1932-2000), Д. Лоджа (р. 1935) и др.

Необходимость обращения к мировоззренческим и эстетическим воззрениям писателя обусловлена тем, что это позволит

увидеть отражение данных положений (при анализе конкретных текстов) в создании автором характеров персонажей и в изображении конфликта. Отдельного труда, посвященного изучению философско-эстетических воззрений С. Моэма, нет. Однако многие отечественные и зарубежные исследователи не обходят данный вопрос стороной. Нами были проанализированы работы отечественных ученых А. Гозенпуда [56], Д. Жантиевой [63], М. Злобиной [70], Г. Э. Ионкис [72], Ю. И. Кагарлицкого [81], Л. Н. Митрохина [106], Н. П. Михальской [107; 108], В. М. Павермана [117; 118], З. П. Решетовой [125], Т. Л. Селитриной [129], В. Скороденко [132; 133], Д. М. Урнова [149], а также таких зарубежных исследователей, как А. Браун [173], Л. Брандер [169], Р. Колдер [174; 175], Э. Грин [190], С. А. Йенсен [193], Клаус В. Джонас [194], Дж. Мейерс [208], Т. Морган [109; 211], Ф. Рафаэл [220].

Мы опираемся, прежде всего, на суждения самого писателя мировоззренческого характера о мироздании, о жизни в целом, об искусстве, человеке и т.д. Философско-эстетические положения рассыпаны по многочисленным статьям Моэма («О своих пьесах», «Оглядываясь назад», «Кредо рассказчика» и другие), эссе («Подводя итоги», «10 романов и их создатели», «Точка зрения писателя» и другие), предисловиям к полному собранию пьес, основным суждениям в которых пересекаются с аналогичными из «Подводя итоги», заметок из «Записных книжек писателя» и даже романов («Бремя страстей человеческих», «Театр» и другие), если читать скрупулезно, между строк. Весь этот достаточно обширный, но в то же время мозаичный материал требует отдельного рассмотрения и систематизации.

Истоки мировоззрения С. Моэма мы находим в его биографии. Рано осиротев (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.

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. В Шопенгауэре студенты видели философа, позицию которого можно противопоставить позитивизму Спенсера с его узким практицизмом и верой в незыблемость буржуазных порядков; Вагнер и Ибсен предлагали пути преобразования культуры. 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» [17, 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» [17, 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.

Мировоззрение С. Моэма отличается эклектичностью. Оно сформировалось в пору широкого распространения фрейдизма, ницшеанства, бергсонизма и других концепций. Моэм отнесся к ним скептически. У писателя был свой собственный взгляд на мир и на человека: «в жизни все лишено смысла, боль и страдания бесполезны и бесплотны, никакой цели у жизни нет», – пишет он в 1896 г. в «Записных книжках» [8, С. 47] и позже – в 1938 г. – в эссе «Подводя итоги»: «Ни цели, ни смысла в жизни нет» [17, С. 297], выражая идею бессмысленности жизни, некий пессимизм, который был усвоен Моэмом из философии А. Шопенгауэра. Увлечение С. Моэма философией Шопенгауэра и другими теориями – Платона, Спинозы, Спенсера, Брэдли и т.д. – было обусловлено желанием писателя найти ответы на многие мучившие его вопросы: как устроена вселенная, есть ли загробная жизнь, свободна ли воля человека, в чем смысл человеческой жизни и т.д. [Там же, С. 280]. На последний вопрос Моэм пытался ответить всю свою жизнь. Подводя итоги в 1944 г., писатель отмечает в своих «Записных книжках»: «Но в чем ее (эволюции, жизни. – Е. С.) цель, если она вообще имеется, для меня также темно и неясно, как всегда» [8, С. 368] (Ср. с записями 1896 г.).

Неискоренимым на земле С. Моэм считает зло. Писатель отмечает, что источник зла (эгоизм, тщеславие, глупость, лицемерие) скрыт в самой человеческой природе. Подобное суждение находим в философском произведении А. Шопенгауэра «О ничтожестве и горестях жизни». Философ констатирует, что «взаимные отношения людей отмечены по большей части неправдой, крайне несправедливостью, жесткостью и жестокостью: только в виде исключения существуют между ними противоположные отношения

< ... > Во всех же тех пунктах, которые лежат вне сферы государственного закона, немедленно проявляется свойственная человеку беспощадность по отношению к ближнему, и вытекает она из его безграничного эгоизма, а иногда и злобы» [159, С. 199]. Вслед за Шопенгауэром Мозм утверждает, что войны – это результат человеческого безрассудства, они будут по-прежнему опустошать землю. Жизнь человеческая циклична, все будет повторяться и идти по одному и тому же кругу: «по-прежнему будут рождаться люди, не приспособленные к жизни, и жизнь для них будет бременем < ... > Пока на людях проклятием лежит дух стяжательства < ... > они будут отнимать все, что смогут у тех, кто бессилен этому противиться. Пока жив инстинкт самоутверждения, они будут удовлетворять его за счет счастья других людей» [17, С. 301-302]. Другими словами, зло существует не только вовне, но и внутри: «Зло вокруг нас – повсюду» [Там же, С. 290], оно не поддается объяснению, «его нужно принять как неотъемлемую часть существования вселенной» [Там же, С. 302].

Однако зло, абсолютизируемое Мозмом теоретически, в его художественной практике будет иметь конкретное «лицо»: Теодор Спратт («Хлебы и рыбы»), леди Мерестон («Леди Фредерик»), светский франт Барлоу («Пенелопа»), старый любовник Перл («Сливки общества»), Уилфред Сидар («За особые заслуги») и другие.

Мозмовский скептицизм в отношении человека непостоянен. Писатель признавался, что великие творения человека затушевывают его слабости и пороки: «Только природа и искусство убеждают, даже вопреки нашей воле, в величии человека» [8, С. 36]. Драматург преклоняется перед человеком-творцом, созидающим Красоту: «Я искал смысла существования вселенной, и единственным смыслом, какой я мог найти, – была красота, время от времени создаваемая

человеком» [8, С. 232] (из записок 1896 г.). Отметим, что в записках 1944 г. позиция Моэма относительно смысла жизни будет выражена как «темная» и «неясная». Можно предположить, что такая неопределенность писателя обусловлена послевоенным временем.

Жизнеутверждающие идеи в мироощущении писателя восходят к учению Бенедикта Спинозы (1632–1677), который стал любимым философом студента Гейдельбергского университета С. Моэма: «Первое знакомство со Спинозой я считаю одним из важнейших событий в моей жизни. Оно наполнило меня таким чувством величия и ликующей силы, какое испытываешь при виде могучего горного хребта» [17, С. 277]. Учение голландского мыслителя близко Моэму. Особенно сильное влияние произвело на него определение аффектов как причины человеческого рабства. Человек, с точки зрения Спинозы, раб своих страстей и аффектов, но ему неведомы причины испытываемых им влечений. И поскольку они скрыты от него, его страдания усугубляются. Только разум («интуиция ума») и обращение к полезной деятельности может освободить людей от «рабства человеческого», от иррационализма подчиняющих себе страстей. Данные идеи отразятся в романе Моэма «Of Human Bondage» («О человеческом рабстве» или «Бремя страстей человеческих», 1915), название которого – заголовок второго раздела «Этики» Спинозы. Близки Моэму были также атеистические взгляды мыслителя: его откровенный скепсис в отношении божественного всечия и совершенства, критика различных религий, пристальное внимание к земной жизни и пренебрежение к смерти – все это укрепило антирелигиозные настроения писателя.

Для Моэма церковь с ранних лет была воплощением узаконенного обмана. Примером этому может служить случай из



детства, о котором вспоминает писатель в эссе «Подводя итоги» [17, С. 281] и пишет Р. Колдер [86, С. 42] в биографии писателя. Однажды Уилли подверг Бога серьезному испытанию: поверив, во всемогущество Бога, он молился всю ночь, прося Всевышнего избавить его от заикания. Каково же было его разочарование, когда, проснувшись в радостном настроении, в ожидании чуда, мальчик обнаружил, что его дефект речи не исчез. Для молодого чувствительного Уилли эта потеря веры «приняла форму разлада между духовной потребностью в ней и ее интеллектуальным отторжением» [86, С. 42]. Постепенно в душе Моэма крепились антирелигиозные убеждения. В записях 1896 г. Моэм отмечает, что у священников слово расходится с делом, что религия полна предрассудков, что «вера в Бога покоится не на здравом смысле, логике или доказательствах, а на чувствах. Существование бога невозможно доказать, равно как и опровергнуть» [8, С. 26]. Итогом становится четко сформулированная позиция Моэма: «Я не верю в Бога» [Там же, С. 26], «Я больше не верил в Бога, но в глубине души все еще верил в черта» [17, С. 282]. Занятия медициной стали избавлением от этого страха, переходом в «новый мир». Отсюда перестройка взглядов Моэма: писатель полагал, что «религия и идея Бога были постепенно выработаны человечеством для удобства жизни» [Там же, С. 283] – это то, что уже было, но до сих пор сохранившее ценность для выживания рода. Моэм высказывает мнение о том, что Бог «не может быть всемогущим и всеблагим. Бога всемогущего мы вправе упрекнуть за зло этого мира, и смешно было бы взирать на него с восхищением и поклоняться ему» [Там же, С. 291]. Данная мысль пересекается с рассуждениями Джона из пьесы «Невидимый»: «В то время, как мужчин убивают, словно мух, их

жены и матери страдают, а дети сиротеют... Одно их двух: или Бог не может остановить войну, даже если он хочет сделать это, или он может остановить ее, но не будет» [34, Р. 50-51].

Эти высказывания помогают выделить две стороны во взгляде Моэма на религию: во-первых, это убеждение в бессилии веры облегчить людские страдания, во-вторых, как следствие первого, осуждение лицемерных адептов современной ему морали. Все это найдет отражение в последней написанной С. Моэмом в 1933 г. драме «Шеппи».

Суждения драматурга пересекаются с идеями Б. Спинозы из первой части «Этики», названной «О Боге» (теоремы 14-15): «он (Бог. – Е. С.) необходимо существует; что он един < ... > все предопределено Богом и именно не из свободы воли или абсолютного благоизволения, а из абсолютной природы Бога, иными словами, бесконечного его могущества» [141]. И далее: «каждый по своему придумывал различные способы почитания Бога, дабы Бог любил его больше других и заставил всю природу служить удовлетворению его слепой страсти и ненасытной жадности. Таким-то образом предрассудок этот обратился в суеверие и пустил в умах людей глубокие корни. Это и было причиной, почему каждый всего более старался понять и объяснить конечные причины всех вещей» [Там же]. Спиноза обращает внимание и на то, что религиозные люди «более чем несправедливо спорят между собою и ежедневно проявляют друг к другу самую ожесточенную ненависть <...> Не удивительно, что от прежней религии ничего не осталось, кроме внешнего культа ... и вера теперь стала не чем иным, как легковерием и предрассудками, ... которые превращают людей из разумных существ в скотов... Если бы у них (у верующих. – Е. С.) была хоть

искорка божественного света, они не безумствовали бы столь высокомерно ... и выделялись бы среди других не ненавистью, как теперь, но, наоборот, любовью, они не преследовали бы столь враждебно людей, разно с ними мыслящих, но скорее жалели бы их (если только они боятся за их спасение, а не за свое благополучие» [141]. С данным высказыванием Спинозы пересекается суждение Моэма из его «Записных книжек»: «они (религиозные люди. – Е. С.) испытывают глубокое удовлетворение от своего добродетельного поступка, от приятного сознания, что совершили богоугодное дело, и уже в том их награда; эмоциональным натурам это доставляет больше удовольствия, чем иные, более материальные блага» [8, С. 78]. Например, жестокий поступок Сильвии, которая обманым путем заставила Джона пойти в церковь к причастию («Невидимый»).

Объединяет взгляды Моэма с философией Спинозы и отношение к смерти. Для Моэма смерть «неизбежна, и не так уж важно, как именно человек ее встречает... нельзя его винить, если он надеется, что не будет знать о ее приближении и что ему дано будет умереть без страданий» [17, С. 305].

Позиция Спинозы состоит в том, что человек свободен от страха, испытываемого перед смертью: «Человек свободный ни о чем так мало не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни» [141]. С данной мыслью Спинозы пересекается суждение Джона из пьесы Моэма «Невидимый»: «По-моему, смерть вообще не стоит воспринимать всерьез. Человеку лучше выбросить мысль о ней из головы. Он должен жить так, как будто жизнь бесконечна. Жизнь – вот что имеет смысл» [34, Р. 27-28]. Схожую мысль высказывает Моэм в эссе «Подводя итоги», говоря об «упрямом стремлении (человека. – Е. С.)

существовать» [17, С. 297], о «потребности самоутверждения, которая есть во всем живом и благодаря которой оно (упрямое стремление существовать. – Е. С.) остается живым» [Там же, С. 297]. Это – самая сущность человека. Реализация ее родственна тому самоосуществлению, о котором писал Спиноза в теореме 52 главы «О человеческом рабстве»: «Самодовольство есть удовольствие, возникающее вследствие того, что человек созерцает самого себя и свою способность к действию <...> Самодовольство, действительно, есть самое высшее, на что только мы можем надеяться, ибо никто не стремится сохранять свое бытие ради какой-либо цели» [141].

«Упрямому стремлению существовать» Моэм противопоставляет идею смирения и одухотворяющего страдания. Страдание, с точки зрения Моэма, не облагораживает, оно портит человека, под действием его люди становятся себялюбивыми, подленькими, мелочными, подозрительными [См.: 17, С. 181]. В своих взглядах относительно религии и страдания Моэм был стоек на протяжении всей своей жизни. Об этом свидетельствуют его суждения разных лет. Уже в 1901 г. Моэм признается: «Я рад, что не верю в Бога. При виде страданий и жестокости, которыми полон мир, эта вера кажется мне крайне постыдной» [8, С. 74]. В записях 1901 г. писатель отмечает, что «нет более глупого способа возвеличивать страдания, чем утверждать, что они облагораживают человека» [Там же, С. 84] – такой подход, по Моэму, лежит в основе христианства. В 1917 г. писатель утверждает, что «страдания – лишь во вред» [Там же, С. 172]: они подавляют жизненные силы человека, огрубляют его в нравственном отношении и т.д.

В отличие от писателей, в чьих произведениях человек показан как забытое, затерянное в мире существо, обреченное на вечное

страдание, у Моэма сильна вера в человека, хотя есть и много примеров горечи и пессимизма, навеянных «невеселой картиной» окружающей действительности. Такому трагическому миру противопоставлены герои, не соглашающиеся с несправедливым устройством мира, а потому заранее обреченные на гибель в столкновении с ним (например, Морис Табрет из «Священного пламени», Шеппи из одноименной пьесы и другие персонажи).

Для писателя был характерен свой взгляд на проблему трагизма человеческого существования: с одной стороны, он трактует трагизм в космическом плане («Земля – это всего лишь комочек грязи, который носится в пространстве вокруг второстепенной звезды, мало-помалу остывающей» [17, С. 187]), с другой – в антропологическом («мы жалкие марионетки в руках беспощадной судьбы» [Там же, С. 186]). Читая Канта, Моэм вынужден был отказаться вскоре от идей материализма и физиологического детерминизма, которыми упивался в молодости. Это объясняется тем, что, во-первых, Моэм был убежден в разнообразии человеческой природы (Кант утверждал, что действовать следует так, чтобы эти действия стали всеобщим правилом) [См.: 17, С. 287]; во-вторых, увлечение идеями солипсизма; в-третьих, собственный взгляд на человека, который был для Моэма не самоцелью, как для Канта, а «материалом» писателя.

Таким образом, обращение С. Моэма к философии не случайно – для него она была преимущественно «методом постижения практической, т.е. общественно-нравственной истины» [129, С. 134], средством самопознания, средоточием житейской мудрости. Эстетические воззрения во многом будут базироваться на философских суждениях писателя, его жизненных наблюдениях. Именно философские обобщения помогли писателю сформулировать

свою концепцию характера и конфликта в произведениях. Это будет распространяться и на драматургию С. Моэма.

## **1.2. Эстетические принципы драматургии У. С. Моэма**

Эстетические принципы драматургии С. Моэма мозаично представлены в его работах теоретического характера. Мы опираемся на эссе писателя «Подводя итоги» и предисловия к полному собранию пьес. Наша задача – определить, что характерно для эстетики Моэма, выявить требования, предъявляемые автором к драматическому произведению с точки зрения структуры пьесы, создания характеров, особенностей драматического действия, конфликта, стиля.

Истина, Красота и Добро – три главные ценности, которые выделяет в своей эстетике Моэм. Их высокое благородство укрепляет в человеке сознание собственной духовной значимости, и стремление к ним независимо от результатов оправдывает его усилия. Истина, Добро и Красота, по мнению писателя, являются ориентиром для любой творческой личности<sup>1</sup>. Так, творческая личность становится центром в «трилогии о творцах искусства» [135, С. 12], куда относятся романы «Луна и грош», «Пирог и пиво, или Скелет в шкафу» и «Театр».

В романе «Луна и грош» (1919) Моэм использует некоторые факты биографии французского художника-постимпрессиониста Поля Гогена (1848-1903), создавая образ своего героя Чарльза Стрикленда,

---

<sup>1</sup> С точки зрения Т. Л. Селитриной, Моэму «импонирует мысль Г. Джеймса о сращивании философии и литературы, взаимопроникновении литературы и изобразительного искусства, о драматизации повествования» [129, С. 126-127]. Кроме того, у Г. Джеймса и С. Моэма схожие названия трудов, в которых писатели рассуждают о критике, писателях и других вопросах: Джеймс «Искусство прозы», Моэм «Искусство слова».

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. В данном произведении отражены идеи асоциальности искусства, одиночества человека в мире, бессмысленности жизни и т.п. Протест против мещанства, враждебного искусству, тесно переплетается в романе с протестом против социальных обязательств художника. Творческий процесс изображается как результат некоего мистического наития<sup>1</sup>, подобного инстинкту, с которым якобы неизбежно связан аморализм и эгоизм художника, проявляющего пренебрежение к тому, как воспримут его произведения. После долгих поисков Стрикленд, добившись осуществления своих замыслов, велит уничтожить созданную им фреску: «Он сотворил мир и увидел, что он прекрасен. Затем из гордости и высокомерия он уничтожил его» [16, С. 210]. В угоду этой концепции Моэм отбрасывает все, что в реальном образе Гогена не укладывается в ее рамки: создание мира, который к тому же еще и хорош, является ключом к пониманию роли художника в этом мире – сделать мир прекраснее, преобразовать его.

В романе «Пирог и пиво» (1930), как и в других произведениях «трилогии», речь идет о преобразующей функции искусства. В центре произведения – писатель Эдуард Дрифилд, прототипом образа которого многие современники Моэма видели фигуру популярного в то время Томаса Гарди, но, как признается Моэм, «совпадения между ней (биографией Гарди. – Е. С.) и жизнью Эдуарда Дрифилда очень незначительны. Они сводятся только к

---

<sup>1</sup> В романе читаем: «он жаждал освободиться от какой-то силы, завладевшей им. А какая это была сила и что значило освобождение от нее, оставалось туманным» [16, С. 152].

тому, что оба начинали в бедности и оба были женаты дважды» [10, С. 23]. Гениальность любой творческой природы для писателя в первую очередь – это способность не к феерическому самовыражению, но к неповторимому, отмеченному личностью художника перевоссозданию жизни, успех которого и есть показатель красоты. Не красоты, а именно красоты, как о том недвусмысленно свидетельствует «портрет» лучшей книги Дриффила «Чаша жизни»: «В ней (книге. – Е. С.) есть какая-то хладнокровная беспощадность, которая резко выделяет ее на фоне сентиментальности, присущей английской литературе. В ней есть свежесть и терпкость. Она как кислое яблоко – от нее сводит скулы, но в то же время в ней чувствуется какой-то едва заметный и очень приятный горьковато-сладкий привкус» [Там же, С. 157-158]. Отсюда следует, что высшая свобода художника, о которой писал Моэм, – свобода переплавить собственный опыт, перевоссоздав жизнь, – заложена в самой природе гениальности. Именно с ней связаны творческие взлеты Дриффила.

В романе «Театр» (1937), последнем в «трилогии», Моэм словами актрисы Джулии Лэмберт формулирует сущность актерского гения: «лишь мы, артисты, реальны в этом мире <...> Все люди – наше сырье. Мы вносим смысл в их существование. Мы берем их мелкие, глупые чувства и преобразуем их в произведения искусства, мы создаем в них красоту, их жизненное назначение – быть зрителями, которые нужны нам для самовыражения. Они инструменты, на которых мы играем, а для чего нужен инструмент, если на нем некому играть?» [12, С. 227]. Главная задача художника, артиста, творческого человека – преобразование действительности, наполнение ее смыслом, красотой и духовностью, а потому «мир, построенный художником, будет особенный. Эта особенность – самая



ценная часть багажа» [12, С. 221]. С ней, с творческой личностью, люди будут жить «духовной жизнью, более отвечающей их устремлениям, чем та жизнь, которую навязали им обстоятельства» [Там же, С. 257].

Люди искусства в произведениях Мозма показаны истинными творцами реальности, способными ее преобразить и наполнить высшим духовным смыслом. Их истории – это поиски самих себя, своего места в этом мире. Своими поступками они бросают вызов пошлой обыденности жизни, готовы поменять налаженный быт, семью на «радость непредвиденного» и никогда не сожалеют об этом, уверенные в том, что прожили счастливую жизнь. Читатель может считать их поступки «странными», непонятными, но отдает должное необычайной силе духа этих героев, их величию.

Истина, Добро и Красота – не только и не столько абстракции, сколько идеалы, необходимые людям даже при бессмысленной жизни, ибо они – «оазисы в бескрайней пустыне существования» [17, С. 307]. Наполняясь конкретным содержанием, эти важные для Мозма ценности войдут в произведения писателя, в которых искренность, доброта и душевное богатство обычно свойственны простому человеку. Например, итальянский рыбак Сальваторе (рассказ «Сальваторе»), «у которого за душой не было ничего, кроме редчайшего, самого ценного и прекрасного дара, каким только может обладать человек <...> Сальваторе с открытым сердцем нес его людям < ... > Если вы не догадались, что это за дар, я скажу вам: доброта, просто доброта» [7, С. 272]; герои рассказа «Мэйхью», которые «берут жизнь в руки и как бы лепят ее по своему вкусу» [6, С. 241]; это люди, чей повседневный труд приносит свои плоды в виде возделанной прерии («На месте пустыни будет обработанная земля»

[5, С. 97] – говорит главная героиня пьесы «Земля обетованная» Нора Марш) или превращенной в сад пустыни. Таков и Эдвард Барнард – герой рассказа «Падение Эдварда Барнарда» – вынужденный уехать на Таити после разорения отца, и влюбившийся затем в этот остров, где и остается навсегда. Эдвард полностью изменяет свою жизнь и меняется сам. Приехавший к нему из Чикаго друг Бейтмен Хантер не узнает в нем прежнего Эдварда, завсегдатая светских приемов. Эдвард осознал истинную ценность жизни, которая для него заключена в Красоте, правде и добре. Герой до конца своей жизни мечтает прожить на коралловом острове, выращивая кокосы, возделывая свой сад, ловя рыбу. Здесь возникает параллель с философской повестью Вольтера «Кандид» и финальным суждением о том, что каждый должен возделывать свой сад. Людей переживают плоды их деятельности, оставаясь в памяти потомков. В этом и заключается высший смысл человеческого существования.

Жизненные наблюдения Моэма легли в основу сюжетов его пьес. Драматург знал о жизни театра не понаслышке: он провел много счастливых часов на репетициях, наблюдал тайны закулисья, принимал участие в постановке собственных пьес. Большой опыт дало мастеру общение с актерами, режиссерами, театральными администраторами. Свои наблюдения Моэм изложил в различных статьях и заметках. Наиболее полными в этом плане нам представляются главы XXX–XLII книги «Подводя итоги», которые посвящены театру и сценическому искусству. Основные положения этих глав касаются труда актера, особенностей профессии режиссера, характерных черт драмы и мастерства драматурга. Рассмотрим это более подробно.

С чувством огромного уважения Моэм относится к труду актера, которому «работать нужно долго и упорно < ... > Его профессия требует бесконечного терпения, несет с собой много разочарований» [17, С. 204]. Что касается личности актера, то это люди-шарады, они – «как кроссворд, в котором для нужного слова не хватает клеточек» [Там же, С. 206]. И дело здесь в том, что «личность их состоит из всех ролей, которые они играют» [Там же, С. 206]. Налицо параллель с суждением Д. Дидро (трактат «Парадокс об актере»), сторонником взглядов которого относительно драматического искусства был Моэм: «Великие поэты, великие актеры и, может быть, вообще все великие подражатели природы < ... > слишком многогранны» [1, С. 543], «(великий актер. – Е. С.) – ничто, он отлично может быть всем; его собственный облик никогда не противоречит чужим обликам, которые он должен принимать» [Там же, С. 563].

Главное отличие писателя от актера, с точки зрения Моэма, заключается в том, что «писатель – это все персонажи, которым он может дать жизнь. Оба воспроизводят чувства, которых – по крайней мере в данную минуту – не испытывают, и, одной своей стороной стоя вне жизни, изображают ее для удовлетворения своего творческого инстинкта» [17, С. 206].

Вслед за Дидро Моэм считал, что только рациональный, наблюдательный, находящийся в гуще самой жизни актер способен впитывать, оценивать и пересоздавать действительность в искусстве (ср. с: «Я хочу, чтобы он (актер. – Е. С.) был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности,

искусства всему подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры» [1, С. 504]).

Вместе с тем Моэм не отрицал и личностное начало творческой личности, полагая, что страсти, которые актер не переживает сам, а наблюдает со стороны, умозрительно останутся не постигнутыми им до конца и во всей глубине [См.: 72, С. 18]. Можно предположить, что иллюстрацией данной теоретической мысли является цитата из романа «Театр»: «У Джулии часто возникал в памяти кто-нибудь из знакомых или даже случайный человек, которого она видела на улице или на приеме. Она сочетала эти воспоминания с собственной индивидуальностью, и так создавался характер, основанный на реальной жизни, но обогащенный ее опытом, ее владением актерской техникой и личным обаянием» [12, С. 109-110]. Работая над созданием своего сценического образа, актриса Джулия Лэмберг дополняет его личным жизненным опытом, а свой реальный образ – опытом театральным. Для нее игра – это действительность, а действительность – сценическая площадка, где она исполняет многочисленные роли: милой невестки, а затем и добропорядочной жены, заботливой матери, хозяйки дома, любовницы, «секс-эпил», светской женщины и, наконец, роль зрителя в конце романа. По-настоящему раскрыть творческий дух помог актрисе Джимми Лэнгтон, режиссер «Сиддонс Театр», в котором Джулия играла свои первые роли. Главный принцип актерской игры, по Лэнгтону: «не будь естественным, на сцене не место этому. Здесь все – притворство. Но извольте казаться естественными» [Там же, С. 26]. В данном суждении сформулирована мысль о естественности игры, которая не должна быть вымученной. В игре нужен свой материал – «каучуковое лицо», чтобы оно могло быть любимым в различных ситуациях, без

труда изобразило то, что нужно (именно такое лицо у Джулии, она – гибкий материал в руках режиссера).

В вопросе об актерах особо следует выделить проблему игры и реальности в сознании творческой личности. Ее разрешение находим на страницах романа «Театр», в котором дан развернутый комментарий к тезисам, выдвигаемым Моэмом в «Подводя итоги». В кульминационной 27 главе романа показано столкновение двух противоположных точек зрения на феномен актерской игры. С одной стороны – Джулия Лэмберт, игра которой неотделима от реальности, происходит непосредственно в ней самой и, в свою очередь, это ее реальность, ее мир, которым она живет, ее естественная оболочка: «– На выход, пожалуйста. Эти слова все еще вызвали у Джулии глубокое волнение <...> Они подбадривали ее, как тонирующий напиток. Жизнь получала смысл. Джулии предстояло перейти из мира притворства в мир реальности» [12, С. 72].

С другой стороны – ее сын Роджер, у которого в сознании есть четкая грань между игрой и реальностью. Он оказывается кривым зеркалом своей матери: «Я прожил всю жизнь в атмосфере притворства <...> Я в нем (воздухе) задыхаюсь <...> Вы отняли у меня веру.

– Мы никогда не вмешивались в твою веру. Я знаю, мы не религиозны» [Там же, С. 203-204].

Здесь речь идет отнюдь не о религиозной вере, а о личных убеждениях Роджера, который понимает игру буквально: не как сценическую условность, а как притворство и лицемерие. Джулия и Роджер говорят на разных языках, они – полюса, которые не соприкасаются в силу своей обособленности. Роджер разочарован: «Я верил: ты думаешь то, что говоришь. Когда я понял, что это одно

притворство, во мне что-то надломилось. С тех пор я перестал тебе верить. Во всем» [12, С. 204]. Герой чувствует себя одураченным после того, как стоя за кулисами, он увидел трогательную игру Джулии (когда весь зал рыдал от переполнявших душу чувств), которая, сделав театральный жест и отвернувшись от зала (так полагалось по роли), дала указания режиссеру относительно света, после чего заплаканная героиня Джулии вернулась к залу. Трагедия Роджера заключается в том, что он понял игру буквально, забыв, что перед ним пространство сцены и все происходящее там условно<sup>1</sup>. Он не осознал разницы между реальным, когда человек действительно переживает, и сценическим переживанием, когда артисту приходится отдавать дань театральным условностям и изображать чувства. Для Роджера человек должен быть одинаков и в жизни, и на сцене. Приговор героя звучит остро: «Подделка для тебя – правда. Как маргарин – масло для людей, которые не пробовали настоящего масла <...> Если содрать с тебя твой эксгибиционизм, забрать твоё мастерство, снять, как снимают шелуху с луковицы, слой за слоем притворство, неискренность, избитые цитаты из старых ролей и обрывки поддельных чувств, доберешься ли, наконец, до твоей души?» [Там же, С. 205-206]. Не стоит, наверное, осуждать Роджера за столь смелые и откровенные высказывания. Он – дитя другого мира, другого полюса: Джулия – актриса, Роджер – зритель, но отличный от другого персонажа романа – Чарльза Тэмерли, преданного поклонника Джулии. Роджер понимает игру буквально, не вникая в

---

<sup>1</sup> О театральной «правдивости» читаем в трактате Д. Дидро «Парадокс об актере»: «это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером... Этот образ влияет не только на тон, – он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене – люди настолько различные, что их с трудом можно узнать» [1, С. 548].

суть: игра героини направлена на преобразование этой жизни, на создание Красоты, необходимой другим. В романе эстетические взгляды Моэма озвучивает Джулия: «актерская игра – это не жизнь, это искусство. Искусство же – то, что ты сам творишь. Настоящее горе уродливо; задача актера представить его не только правдиво, но и красиво» [12, С. 206].

В этом определении, на наш взгляд, заключена функция Прекрасного, что идет вразрез с концепцией писателей-эстетов, которыми в молодые годы увлекался сам Моэм. Его восхищали утонченный слог, вычурная образность, литературная эlegantность Уолтера Пейтера и Оскара Уайльда. Моэм, однако, выбирает свой собственный писательский путь, во многом расходящийся с эстетам, – путь реалиста. И если эстеты ищут образ, противостоящий жизни, то Моэм, напротив, ищет образ, рожденный жизнью.

Писатель расходится с эстетам и в понимании функции красоты: с точки зрения Уайльда, «искусство ничего не выражает, кроме самого себя. Оно ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам» [Цит. по: 112, С. 27], с точки зрения Моэма, «ценность искусства – не красота, а правильные поступки» [17, С. 312]. Идея связи искусства с жизнью неприемлема для эстетов. Однако, утверждая нерасторжимость искусства и жизни, игры и реальности, писатель видит грань, их разделяющую. Два ключевых центра – игра и реальность – соприкасаются, полностью накладываются друг на друга, когда выплеск собственных чувств вторгается в игру. В этом можно убедиться, сопоставив две сходные сцены из романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и из «Театра» С. Моэма. Героиня Уайльда, еще не зная, что такой любовью, вдохновенно играет на сцене

шекспировскую Джульетту. Встретив Дориана и познав настоящее чувство, она в той же роли терпит фиаско. Причина провала – в соприкосновении искусства с жизнью (что неприемлемо для эстетов, так как любое вторжение реальной действительности разрушает Прекрасное): автор исходит из убеждения в изначальной независимости того и другого. В романе Моэма происходит иное. Джулия исполняет роль женщины, переживающей драму расставания с любимым. Параллельно в ее душе разыгрывается не менее острая психологическая драма («Не у героини ее разбивалось сердце, оно разбивалось на глазах у зрителей у самой Джулии < ... > Перспектива пустой жизни, перед которой стояла героиня пьесы, это перспектива ее собственной жизни» [12, С. 168]). Собственное исполнение кажется ей блестящим, но со стороны оно выглядит фальшивым, ложно-театральным. Впоследствии, анализируя причины своей неудачи, Джулия приходит к выводу: игра становится несценичной, когда в нее вторгается реальность – на сцене Джулия испытывала те чувства, которые должна была изображать. Отсюда вывод: реальные чувства не могут быть перенесены на сценические подмостки без их осмысления актером, ибо только в этом случае они становятся фактом искусства: «сыграть чувства можно только после того, как преодолеешь их» [Там же, С. 226]. В произведении Моэма, как и в романе Уайльда, есть противопоставление искусства и жизни, но с тем дополнением, что одно без другого существовать не может (у эстетов наоборот): искусство черпает материал из действительности.

Дав характеристику главным «действующим лицам», обозначив круг проблем, тесно связанных с творческой личностью и «переживанием» ими той или иной роли, Моэм обращается к проблеме современной драмы. Известно, что все творения



английского классика имели успех, однако именно пьесы были весьма популярны и принесли автору материальное благосостояние. За кулисами успеха была кропотливая работа над каждым творением. Моэм не знал лучшего способа выучиться писать пьесы, как «посмотреть собственную пьесу на сцене» [17, С. 213]. Он долгие часы просиживал в зале, глядя на репетицию, с особым чувством следил за игрой актеров на сцене и за ее пределами. Кроме того, задача любой пьесы заключается в том, чтобы она приносила удовольствие. Главное требование к драме и литературе Моэм формулирует в эссе «Книги и вы» (“Books and You”): «Литература – это искусство. Это не философия, не наука, не социальный комментарий, не политика; это – искусство. И искусство для развлечения» [28, Р. 79]. С точки зрения драматурга, необходимо писать так, чтобы заинтересовать, увлечь и удивить. Акцент, таким образом, делается на игровой, зрелищной стороне пьесы, поэтика которой для Моэма – это поэтика эффектности, своего рода «антижизнеподобия», развлекаемости. 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» [17, С. 225]. В предисловии к первому тому полного собрания пьес (1952 г.) находим прямо противоположное суждение: «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» [32, Р. xviii]. Данное противоречие в эстетике Моэма свидетельствует о том, что

писатель не стремится делать театр трибуной общественно-политической борьбы, а героев – рупорами собственных идей. Он не обсуждает в своих пьесах политические проблемы, так как политика непостоянна: меняется время, следовательно, меняется и актуальность тех или иных вопросов.

Отсюда неприятие Моэмом «драмы идей», поскольку, как отмечает А. Браун, «он придавал большое значение политическим и философским теориям, которые являются частными вопросами, не подходящими для театра, где успех больше связан с чувствами, чем с идеями» [172, Р. 26]. С другой стороны, отвергая театр идей, сам драматург нередко писал пьесы идейные («Невидимый», «За особые заслуги», «Шеппи»). Моэм формулирует свой тип пьесы – «драма, в основе которой лежит разговор. Она отражает снисходительно-циничное отношение к капризам, глупости и порокам высшего общества» [Ibid, Р. 26].

Учителями для Моэма были Г. Ибсен и Б. Шоу, величие идейных драм которых всегда признавал драматург. С. Моэм отмечал, что пьесы Б. Шоу отличаются живостью, бесшабашный юмор, остроумие и выдумка; Г. Ибсену достаточно было, чтобы в пьесе появился незнакомец, который заинтригует всех. В своих пьесах С. Моэм будет творчески переосмысливать опыт данных драматургов (так, например, он использовал в своих пьесах прием «дискуссии», введенный в драму Г. Ибсеном).

Другая традиция, на которую опирался С. Моэм и которая была ему ближе, – это комедия нравов эпохи Реставрации. Писатель утверждал, что драматург должен мыслить не понятиями, а сюжетом и образами, как художник мыслит красками. Пьесу, построенную согласно подобным принципам, С. Моэм назвал «умной» (в отличие

от «проблемной» драмы Шоу), главная задача которой заключается в изучении социальных типов, следовании правде человеческих поступков. Его требования к пьесе состоят в том, чтобы она была «оформлена согласно сегодняшней моде» [17, С. 219], поскольку идеи, как и политика, недолговечны, и делают пьесу эфемерной. Спрос на пьесы идей, по мнению Моэма, – свидетельство упадка современного театра.

По мнению писателя, упадок театра и реалистической драмы в прозе связан с такими причинами, как:

1) рождение кинематографа, который изображает действие намного убедительнее;

2) погоня за правдоподобием, которая обернулась несусветной скукой и нанесла вред комедии [15, С. 336];

3) отказ драматургов от таких традиционных приемов, как монолог и реплики «в сторону», что препятствует реализации такой сложной для драматургии цели, как исследование характера;

4) на актеров возлагается тяжелая миссия – «наполнить плотью и кровью созданные драматургом загадочные иероглифы», что иногда оказывается им не под силу, следовательно, «персонажи, действующие на сцене, оставляют зрителя равнодушным» [Там же, С. 337].

Путь спасения реалистической драмы в прозе Моэм видит в обращении к ее истокам, необходимости призвать на помощь родственные искусства – музыку (чтобы показать, что чувствуют герои пьесы, добиться эмоционального отклика у зрителей), изобразительное искусство (в декорациях и костюмах героев), танцы, хотя и здесь кино может «перещеголять» театр. Все это поможет драматургу добиться не только увлекательной зрелищности, но и того,

что «зритель будет затаив дыхание следить за *драмой человеческой души* (курсив наш. – Е. С.), без которой немислим ныне театр, если он не хочет отстать от последних достижений кинематографа» [15, С. 338]. В этом заключено главное преимущество театра по сравнению с экраном, на котором представлено лишь физическое, не духовное действие. Таким образом, «драматургу-реалисту в наше время больше всего стоит заниматься <...> драмой, построенной не на внешнем, а на внутреннем действии» [17, С. 224], что определяет суть конфликта в пьесе.

Мозм также говорит о том, что «нынешняя мода < ... > сузила круг характеров, которые может выводить драматург, потому что характер он может раскрыть только в речи» [Там же, С. 232], сократился и круг тем в комедии, что сделало трудным ставить основные вопросы человеческой жизни, разбираться в сложности человеческих характеров.

Вместе с тем можно отметить, что теория театра Мозма и его художественная практика в ряде случаев вступают в противоречие друг с другом. В тех случаях, когда Мозм преследовал цель увлечь и развлечь зрителя, показать хорошо знакомый ему круг явлений, он обращался к жанру «салонной комедии», сделанной по канонам «хорошо сделанной пьесы» («Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу», «Супруга Цезаря»); когда драматург хотел акцентировать внимание зрителя на серьезных проблемах социального, философского, психологического характера (проблема несовершенства социума и человека, проблема добра и зла и т.д.), в его репертуаре появлялись драмы («Круг», «Невидимый», «Священное пламя», «Кормилец» и др.).

Несмотря на то, что теория Моэма в целом вписывается в рамки коммерческого театра, некоторые его пьесы не подходят под это определение – это драмы «Священное пламя», «Невидимый», «За особые заслуги», «Кормилец», «Шеппи» и др. Но даже в проблемных пьесах Моэм остается сторонником динамичного, зрелищного, стремительно развивающегося на глазах у публики сюжета. С точки зрения мастера, главное – «найти эффектную точку и живость стиля <...> строить сюжет ... стереоскопически, чтобы он разворачивался на глазах у зрителей» [17, С. 212]. Например, неожиданно приехавшие любовники леди Китти и лорд Портьюс («Круг»), когда-то сбежавшие, своей историей наталкивают на побег Элизабет и Тедди. «Старая» история, таким образом, повторяется по кругу. В основе сюжета, по Моэму, должны лежать поступки и поведение героев, детерминированные их характером.

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» [Там же, 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» [17, С. 215], «ибо драматургия – это вымысел. Для нее важна не правда, а впечатление» [Там же, С. 223].

Мозм исходил из того, что главным предметом изображения является человек, а не прекрасное: «Единственный, неистощимый предмет – это человек. О нем можно писать всю жизнь и все равно сказать ничтожно мало» [Там же, С. 278]. Писателю интересен маленький (не великий) человек, ибо «это клубок противоречивых элементов» [Там же, С. 150]. Например, образ парикмахера Шеппи показан в драме в двух ипостасях: веселый человек и грустный наблюдатель жизни. Мозм обнаруживает, что человек не такой, каким он кажется, потому что он не знает, каким ему следует быть. Его характер не задан «моральным кодом», определяющим его поведение, он детерминирован обстоятельствами.

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, привлекшую 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, он (герой. – Е. С.) должен делать то, чего на основании своих знаний о нем ждет от него публика» [Там же, С. 229] (пример – образ Норы Марш из пьесы «Земля обетованная», близкий ибсеновской Норе из «Кукольного дома»).

Еще один способ создания характера – выразительный портрет персонажа, поскольку «физический облик человека отражается на его характере, и, с другой стороны, характер, хотя бы в самых общих чертах, проявляется во внешности» [17, С. 263] (доброта Шеппи, тоска Евы, циничность Сидара находят отражение в их внешности).

Драматург активно использует и прием речевой характеристики: мажорные интонации в репликах ревнителя основ старой доброй Англии адвоката Ардсли («За особые заслуги»), речь циника Клайва Чампьюн-Чини («Круг»), вскрывающая его духовную опустошенность и т.д.

Хотя Моэм неоднократно утверждал, что человек интересует его сам по себе, он, тем не менее, старается проследить взаимосвязь характера и обстоятельств, большое внимание уделяя описанию среды, как бытовой, так и духовной, в которой действуют его персонажи. В своих романах, новеллах, пьесах автор останавливается на бытовых подробностях (например, дом Пенелопы («Пенелопа»), гостинные мещан-псевдоинтеллектуалов («Луна и грош»), жилища канадских фермеров («Земля обетованная») и т.д.). Приметы быта несут на себе отпечаток характера их владельца: безукоризненная, но лишенная индивидуальности гостинная Даллас-Бейкеров в пьесе «Смит»; изысканная, выдержанная в едином стиле меблировка виллы Астон-Эйди Чампьюн-Чини в пьесе «Круг» свидетельствует о педантизме эстетствующего аристократа и т.д.

Опираясь на свое знание человеческой природы и рассматривая действительность как основу и материал для художественного творчества, Моэм в полной мере постигает неизбежность и непроницаемость грани между реальностью как таковой и фиктивной реальностью мира художественного произведения. Преображение

исходной реальности в воображаемую писатель связывал с концепцией искусства как развлечения. Как отмечает Э. Грин: «Мозм не разделял мнения относительно того, что искусству следует подражать действительности. Он не считал реализм и натурализм искусством – данные методы представляют собой лишь копии, имитации жизни. Мозм был сторонником направления, согласно которому искусство раскрывает и показывает правду жизни и сущность человека новыми и исключительными приемами. Это было уникальное видение художника или автора, которое составляло его искусство. Он почувствовал необходимость в том, что художнику следует изменить строгий образ жизни каким-нибудь многозначительным способом» [190].

Противоречия, различные несоответствия «работают» на конфликты в пьесах: пьеса может быть построена на одной сюжетной линии («Пенелопа», «Шеппи») или нескольких («За особые заслуги»), но в любом случае ее идейно-художественная целостность определяется целеустремленностью авторской мысли. Здесь Мозм работает по принципу «не отклоняться от главного». Например, утрата фронтовиком веры в Бога – та ось, вокруг которой вращается все действие драмы «Невидимый». Многочисленные дискуссии, содержащиеся в пьесе, высвечивают проблему лицемерия представителей духовенства (в данном случае викария Пула), убеждающих человека в очистительной силе страдания и не могущих объяснить, почему всемогущий и всемогущий Бог допускает злодеяния войны.

Следует отметить, что интерес писателя к драматическим конфликтам проявится и в романистике. Жизнь героев Мозма складывается нелегко: она наполнена страданиями, утратой иллюзий.



Они одиноки, не поняты близкими, мучительно ищут свой путь и место в жизни. В первом романе «Лиза из Ламбета» (1897) Моэм показал драматическую судьбу простой женщины, которую губит ярость обывателей, не желавших признать за ней право на любовь. Безрадостна жизнь с тупым и черствым мужем миссис Крэддок в романе «Миссис Крэддок» (1902). Глубоко страдает герой «Бремени страстей человеческих» (1915) Филипп Кэрри. Рано осиротев, он лишается любви, заботы, ласки. Не сбывается его мечта стать художником. Название романа символично: человек – раб своих страстей, своих аффектов, но ему неведомы причины испытываемых им влечений. И поскольку они скрыты от него, его страдания усугубляются. Тяжкий путь познания проходит и Уолтер Фейн – герой романа «Узорный покров» (1925). Став врачом и помогая людям, он обретает долгожданную свободу. Но освобождение от рабства происходит не только по этой причине. Моэм считает, что почувствовать себя счастливым можно тогда, когда поймешь: «узор человеческой жизни» очень прост – «человек рождается, трудится, женится, рождает детей и умирает» [13, С. 686]. Осознание этой истины освобождает человека от многих иллюзий и тем самым помогает ему жить.

В целом взгляды С. Моэма на жизнь, человека, искусство – противоречивы. Писатель оставался стойким в своих антирелигиозных убеждениях (отрицание Бога, очистительной идеи страдания и т.д.). Выработав определенные эстетические требования, С. Моэм стремился следовать им, создавая образы своих персонажей, конфликты, наполняя проблематику своих творений глубоким философским, психологическим и нравственным смыслом.

## Глава 2

### У. Сомерсет Моэм и традиции английского театра Реставрации

#### 2.1. Параметры комедии эпохи Реставрации и их преломление на рубеже XIX-XX веков

Как создатель комедий С. Моэм наследует ряд традиций. Наиболее близкой по мироощущению и настроению для него оказалась английская комедия Реставрации. Зарубежное литературоведение настойчиво сближает комедию Моэма с театром эпохи Реставрации [См. в кн.: 178, 215, 224, 232], да и сам драматург, говоря о своих пьесах, начиная с комедии «Сливки общества» (1915) и до «Верной жены» (1927), указывает на их близость к комедии XVII в., в «основе которой лежит не действие, а разговор. Со снисходительным цинизмом она рисует нравы, сумасбродства и пороки светского общества. Она изящна, порой сентиментальна, ибо это тоже в английском характере, и не вполне реалистична. Она не проповедует; иногда автор под конец выносит мораль, но мимоходом, словно предлагая вам не придавать ей особого значения» [17, С. 212]. Комедия Реставрации привлекала Моэма изображением нравов, остроумием, легкостью, умеренной дидактикой, а также своей злободневностью.

Комедия Реставрации<sup>1</sup> – это комедия нравов. В XVII веке понятие «нравы» (manners) использовалось в относительно узком и

---

<sup>1</sup> «Комедия Реставрации» – название несколько условное (на это будут указывать в своих работах Р. М. Самарин [128], И. В. Ступников [144], Ю. И. Кагарлицкий [80]), которое включает явления, порожденные действительно Реставрацией и развивающиеся в ее условиях, и явления, относящиеся к более позднему времени – к концу столетия, к рубежу веков. Лишь первые произведения У. Конгрива, У. Уичерли, Дж. Фаркера, Дж. Ванбру и других комедиографов были созданы в период реставрированной монархии

простом значении, особенно в театре. В комедии Реставрации «нравы» были эквивалентом понятия «повадки» (ethos) или «черты характера», как у У. Конгрива в «Двойной игре» (1693) [См.: 85, С. 6]. Дж. Драйден трактует «нравы» как «склонности, естественные или приобретенные, которые нас толкают на действия хорошие, плохие или нейтральные» [Цит. по: 85, С. 6] – другими словами, нравы обуславливают характеры персонажей, а также мотивы и причины их поступков.

Достаточно развернутое определение комедии нравов сформулировал Н. Соьер: во-первых, комедия нравов «отражает жизнь, мысли и нравы высшего общества, верного своим традициям и философии»; во-вторых, «характеры могут быть представлены как полные индивидуальности, но чаще всего универсальные черты уступают место тем типам, в которых воплощается мир салона»; в-третьих, «франтовской» остроумный диалог; наконец, «идеализация картины в целом – возвышение ценностей, своевременность впечатлений, ускорение темпа» [Цит. по: 217, Р. 39-40].

Что побудило С. Моэма взять на вооружение творческие принципы комедиографов Реставрации? Несмотря на большую разницу во времени (два столетия), эпохи писателей Реставрации и Моэма схожи: художники живут в кризисное время. Драматурги XVII в. были свидетелями английской революции XVII в. (английская гражданская война), реставрации монархии Стюартов, правления

---

Стюартов, а их творчество развивалось в XVIII в. в общественных условиях, сложившихся после компромисса 1688 г., отражая те изменения, которые происходили в это время в жизни Англии и в английской культуре. Следовательно, термином «комедия Реставрации» надо пользоваться с определенными оговорками и уточнениями. Период Реставрации Стюартов продолжался с 1660 по 1688 год; комедией же Реставрации, согласно давно установившейся академической традиции, называют английскую комедиографию от 1660 до, приблизительно, 1720 года.

Карла II (1660-1668 гг.), «Славной революции» 1688-1689 гг., многочисленных изменений в различных слоях английской общественной жизни. Раннее творчество Моэма приходится на конец XIX – начало XX вв., отмеченного кризисом викторианства, событиями второй англо-бурской войны 1899-1902 гг. и т.д. И в том, и в другом случаях писатели не могут противопоставить неприглядной картине действительности убедительный положительный идеал, что становится основанием скептического отношения ко всему. Именно на этой основе происходит типологическое сближение комедии Реставрации и комедии Моэма. Писатель, опираясь на достижения драматургии мастеров английской комедии нравов, переосмысляет их на основе проблемной драмы конца XIX в.: усложняются характеры и конфликты в пьесах, меняется содержание, близкое проблемам современности, делается акцент на изображении взаимосвязи личности и общества, появляется психологизм. Моэм наследует у театра Реставрации элементы социальной критики, которые достигли своего расцвета в драматургии Р. Шеридана и уже полностью отсутствовали в «хорошо сделанной пьесе».

Однако Моэм не был прямым последователем ни Д. Этериджа, ни У. Уичерли: традиции их театра были творчески восприняты драматургом через влияние О. Уайльда. Об этом пишут как отечественные, так и зарубежные критики (А. Гозенпуд [56], Ю. И. Кагарлицкий [81], В. М. Паверман [117]; Б. Кларк и Дж. Фридли [178], Р. А. Корделл [180], К. С. Макивер [204], Э. Рейнолдс [221], Н. В. Сойер [224], Б. Таборский [226], У. Гиндалл [230], А. Уорд [236]), выявляя сходства и различия в эстетике писателей.

Цель данной главы – выяснить, что характерно было для комедии нравов эпохи Реставрации как ведущего жанра XVII в., что

привлекало в ней ее преемников в XIX-XX вв. – У. Гилберта, О. Уайльда и С. Моэма, и какое влияние она оказала на раннюю комедиографию С. Моэма через творчество О. Уайльда.

Комедия XVII в. зародилась в сложный исторический период, главным событием которого стала реставрация монархии Стюартов в Англии в 1660 г. Современники писали об этом периоде как времени царящего разврата, алчности, морального разложения и пр. Изменения, происходившие в различных сферах английской общественной жизни, не могли не затронуть литературу, драматургию и театр. В условиях реставрированной монархии Стюартов театральная жизнь постепенно начинает возрождаться. Театр, как пишет М. В. Кожевников, «стал выражением того антибуржуазного, антипуританского духа, которым была пропитана господствующая идеология эпохи» [85, С. 4] и постепенно превратился в место увеселения и приятного времяпрепровождения аристократии, одержавшей верх над пуританами.

С точки зрения Ю. Виппера, семнадцатое столетие в английской литературе тесно связано с Возрождением, с одной стороны, и с Просвещением, с другой, и представляет собой явление специфическое [Цит. по: 145]. И действительно, такие писатели, как Мильтон, Драйден, Батлер, Бэньян или Конгрив, творчество которых представляет собой качественно новый этап в развитии западноевропейского литературного процесса, не могут быть однозначно отнесены ни к литературе Возрождения, ни к литературе Просвещения. Так, У. Конгрив (1670-1729) пришел в мир драматургии и театра на переломе эпох, когда принципы и эстетика периода Реставрации уже изживали себя, а новые идеи грядущего века Просвещения еще только зарождались. Это был мир неустроенный,

стремящийся осмыслить итоги общественных перемен, происшедших в результате революционного перелома, обрести свою философию, эстетику, создать новое искусство, которое отвечало бы на проблемы современности.

Немаловажную роль сыграл определяющий весь XVII в. либертинаж – идеологическое течение, своеобразное промежуточное звено между ренессансным материализмом Б. Деперье, Ф. Рабле и М. Монтеня и мировоззрением просветителей восемнадцатого столетия. В Англию это философское течение проникло из Франции, где слово «либертинаж» имело в XVII в. двойное значение: с одной стороны – «вольнодумство», «свободомыслие», с другой – «игривость души», «динамика страстей», «распущенность». Либертинаж проникает в Англию уже в самом начале XVII в. Большую популярность в дворянско-аристократических кругах этого времени приобрели взгляды французского поэта Теофиля де Вио (1590–1626), яркого представителя раннего либертинажа, в произведениях которого «вольнодумство» было лишено возвышенной моральной окраски и приближалось к аморализму дворянской богемы («Первая сатира»). Против Теофиля де Вио и его последователей неоднократно ополчались иезуиты, которые в либертенах видели слуг дьявола и врагов престола.

Английский либертинаж обрел со временем особую специфическую форму, называемую «остроумием». В XVII в. слово “wit” (природные способности, ум, остроумие) имело разветвленную систему значений, которые определяли разновидности умственных способностей человека. В различных толкованиях термина «остроумие» отражались различия в мировоззрении, в оценке художественных, политических, социальных явлений. Во времена

Конгрива этот «ум», или «остроумие», принял явно выраженный антибуржуазный характер. «Люди ума», «остроумцы» – это те, кто стремится выделиться и отличиться, кому претит практическая деятельность, они всегда одержимы тщеславием, нетерпимы к порицанию и жадны до славы [См.: 85, С. 61; 145]. Это щеголи и франты, весельчаки и повесы, словно соревнующиеся в проделках и эскападах, в игре и дерзновениях утонченного интеллекта, в изобретении новых «модных» словечек, в издевках над тупицами, людьми «дела», в саркастических замечаниях по поводу всего, что касалось недавних врагов аристократии – пуритан. «Остроумие» стало синонимом беззаботной жизни, далекой от практических дел и обыденных забот, посвященной забавам, пирушкам и развлечениям. Светский кутила<sup>1</sup> стал самым распространенным типом джентльмена-остроумца, речи которого были свойственны манерность, вычурность, обилие иностранных заимствований (особенно из французского), изысканность речи благодаря метафорам и сравнениям, но в то же время в их речи присутствовали инвективы.

Наиболее распространенным и излюбленным жанром эпохи стала комедия. Этической и философской основой творчества комедиографов периода Реставрации было учение Т. Гоббса о «материальном» человеке, наделенном хищным, разрушительным эгоизмом. Человеческая природа воспринимается в комедиях этого времени узко и цинично, как взаимосплетение животного эгоизма и чувственности, не ограниченных ни гражданскими, ни политическими, ни религиозными преградами [См.: 85, С. 7; 145]. Комедиографы периода Реставрации внимательно приглядывались к

---

<sup>1</sup> Доримант из комедии Этериджа «Раб моды», Дон Джон из трагедии Т. Шедуэлла «Распутник», Беллмур и Вейнлав из комедии У. Конгрива «Старый холостяк» и др.

людским порокам, старались проникнуть в их социальную сущность, видели в комедии отличный способ точно и ярко отобразить жизнь.

Возникший в семнадцатом столетии вопрос о сущности и назначении комедии послужил основой бесконечных многолетних споров. Так, Дж. Драйден считал, что в отличие от трагедии, в комедии снижена воспитательная функция; роль комедии сводится к развлечению. Схожие мысли высказывал французский писатель и теоретик классицизма Рене Ле Боссю, который призывал драматургов умело приспособлять художественные средства к заранее намеченным эмоциональным результатам и утверждал, что «на долю комедии приходится радость и приятное изумление» [54, С. 241].

Многие современники Драйдена не разделяли его точку зрения на комедию. Так, например, Ричард Блекмур полагал, что цель комедии более серьезная, нежели простое развлекательство: необходимо «высмеивать пороки, выставлять их на посмешище, осуждение зрителей, заставлять людей стыдиться своих грязных и низких поступков» [181, С. 228]. У. Конгрив также считал, что комедия должна не только развлекать, но и поучать.

Противники театра Реставрации были не согласны с тем, что в большинстве современных им комедий порок изображается в самом привлекательном виде, а гнев и злоба, кровь и варварство, по словам Колльера, «чуть ли не обоготворяются». В 1698 г. Дж. Колльер в трактате «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены» («A Short View of the Immorality and Profaneness of The English Stage») назвал комедию Реставрации непристойной и вульгарной. В предисловии к трактату Колльер заявляет: «Причина развращенности английского общества – современный театр», истинное назначение которого – «поощрять добродетель и



противодействовать пороку, изображать шаткость человеческого величия, внезапные перемены судьбы и пагубные последствия насилия, несправедливости и гордыни, представить безрассудство, коварство и вообще все дурное в таком свете, чтобы они вызвали полное к ним презрение» [Цит. по: 85, С. 8]. Поборники нравственности считали, что комедиографы воспитывали в зрителях восхищение порочными людьми, делая распутного щеголя веселым и обаятельным баловнем судьбы, успешно преодолевающим все препятствия на пути к цели. Р. Блекмур с иронией писал о том, как герой комедии, изящный джентльмен, которому надлежало быть образцом для подражания, оказывался на деле безбожником, соблазнителем, бездельником, мотом, а героиня, от которой ждали послушания и добродетельных поступков, поражала зрителей дерзостью, непослушанием и решительностью действий [См.: 181, Р. 230]. Авторы комедий обвиняли в том, что они издевались над людьми степенными и нравственными, превращая их в болванов лишь за то, что они не знали наизусть последнего пролога к модной пьесе или уважительно отзывались о добродетели. Тот же Блекмур с негодованием отмечал, что в современных комедиях священник непременно тупица, лицемер или сводник [См.: Там же, Р. 231].

Одной из главных тем полемики были методы и способы изображения отрицательных персонажей. Драматурги периода Реставрации считали, что комедия должна быть верным зеркалом жизни, что она призвана обличать пороки, но не может показывать добродетель [145]: «Цель и задача нашей сцены: Изображать пороки эпохи, Держать перед каждым зеркало, Чтобы он видел свою ослиную натуру» [Цит. по: 85, С. 77] (из пролога к комедии Дж. Ванбру «Разгневанная жена», пост. в 1697 г.).

Так, в результате многолетней полемики постепенно формировался новый взгляд на искусство комедии, определялись новые задачи английской драмы, главная из которых – морализация и поучение.

Комедиографы эпохи Реставрации опирались в своем творчестве на традиции античной комедии (Менандр, Теренций), поздней ренессансной комедии, привлекавшей их своим легким отношением к жизни (Флетчер, Шерли), и драматургии Ж.-Б. Мольера, которому умели не без успеха подражать.

Зачинателями комедии Реставрации были Джордж Этеридж (Sir George Etherege, 1635?–1691), Томас Шэдуэль (Thomas Shadwell, 1642?–1692), Чарльз Седли (Sir Charles Sedley, 1639?–1701), Афра Бен (Aphra Behn, 1640-1689) и Уильям Уичерли (William Wycherley, 1640?–1716). Позднее к ним присоединился Уильям Конгрив (William Congreve, 1670–1729), первая комедия которого была поставлена через пять лет после революции 1688 г. Все эти люди были приблизительно одного круга, близко общавшиеся с представителями аристократии, разделявшие с ними цинично-легкомысленное отношение к жизни, а также в некоторой степени аморальность и нигилизм.

Итак, комедия нравов эпохи Реставрации – «это, безусловно, «смешанная» комедия, одновременно веселая и серьезная, тривиальная и значительная, фантастическая и реалистическая, утонченная и вульгарная. Но все эти различные и даже противоречивые элементы трансформируются в форму гармонического и законченного образца комедии» [225, Р. 11]. Содержание комедии Реставрации составляла «игра мелкого тщеславия и разнузданной похоти» [61]; главным объектом осмеяния

являлся благочестивый буржуа-пуританин, над которым издевались, которого обманывали, лишали денег и т.д., отсюда ярко выраженная антипуританская направленность комедий. Для нее характерно отсутствие определенной центральной идеи, а потому комедия Реставрации ограничена несколькими темами (вопросы пола и нравы современного «высшего» общества, любовь и свадьба), которые нередко даны поверхностно, поскольку внимание драматургов сосредоточено на интриге. Важное место занимал в комедии XVII в. конфликт между старым и новым поколениями, который разрешался в пользу нового поколения, «тщательно прячущего свои настоящие эмоции за маской интеллекта» [209, Р. 4]. Таким образом, основу конфликта составляло несоответствие между видимостью и сущностью, когда герой скрывал свое истинное лицо за социальной маской.

Комедию нравов эпохи Реставрации также отличало совершенство драматургической техники: четкая завязка интриги, развитие действия, кульминация, развязка; энергичный, остроумный диалог (часто речь является главным средством характеристики персонажа), в котором главная роль, бесспорно, принадлежит герою-острослову; обобщенность, а не индивидуальность героев (щеголи, распутники<sup>1</sup>, мошенники, дурачки<sup>2</sup>); значащие (говорящие) имена героев<sup>3</sup> (например, у Конгрива: Хартуэлл – добросердечный; Шарпер

---

<sup>1</sup> Героя можно охарактеризовать как «вольнодумец и в речи и в поступке» [225, Р. 27].

<sup>2</sup> «Старого дурака ничем не исправишь» [Ibid, Р. 160].

<sup>3</sup> Опора комедиографов Реставрации на теорию «гуморов» (humour – «темперамент») Бена Джонсона, в основе которой лежит заимствованный из античности принцип разделения человеческих характеров. Единство характера-«гумора» драматург совместил с единством имени, которое стало говорящим. В соответствии со всем этим у персонажа появляется основная черта-доминанта, т.е. появляется «единство характера» [95, С. 75]. Следовательно, чтобы показать человеческий тип необходимо было показать его «гумор». Драматург, «подобно врачу, должен поставить диагноз и выписать не лекарство, а нравственное средство для исправления порока» [155, С. 61].

– шулер, жулик; Блеф – обманщик и шантажист; Анжелика – ангелоподобная и т.д.).

В целом комедия Реставрации была зеркалом общественного быта тогдашней аристократической Англии. Ее задача – отражение современной ей жизни, искаженной комическим и сатирическим замыслом автора.

На протяжении целого века после Р. Б. Шеридана английская драма находилась в состоянии глубокого упадка. Превращение театра в развлекательное учреждение для имущих классов отрицательно сказалось на английской драматургии в целом. Даже попытки классиков того времени не могли оживить английскую сцену: так, пьесы Байрона, не предназначались для театра, произведение П. Б. Шелли «Ченчи» было попыткой поэта возродить трагедию эпохи У. Шекспира. Английская сцена в лучшем случае «питалась» классикой (Шекспиром, Шериданом), но в основном ее заполняли произведения развлекательного характера: чувствительные мелодрамы и пошлые комедии, лишенные намека на действительные жизненные проблемы. Комедия нравов эпохи Реставрации ушла за кулисы и стала непопулярной. Об этом писал Ч. Лэм в эссе «Об искусственной комедии прошлого века» (1822): причины непопулярности комедии нравов Лэм видел в том, что поведение персонажей английской комедии эпохи Реставрации не отвечало представлениям англичан конца XVIII – начала XIX вв. о морали. Кроме того, зритель – современник Лэма – привык смотреть на сценическое представление как на обыденную реальность, а традиционная комедия нравов сильно от нее отличалась, поскольку выросла на почве другой реальности [См.: 99, С. 757]. Тем не менее, комедия нравов эпохи Реставрации

оказала влияние на комедиографию девятнадцатого и следующего за ним двадцатого столетия. По мнению ряда авторитетных ученых – И. В. Ступникова [143], Ю. И. Кагарлицкого [80], М. В. Кожевникова [85], Н. В. Сойера [224], Р. Шармы [225] – на традиции, зародившиеся в период Реставрации, опирались в своем творчестве многие драматурги – от Р. Б. Шеридана до Б. Шоу, от О. Уайльда до Г. Грина. По словам Ю. И. Кагарлицкого, «XVIII век оставил по себе нечто большее, нежели просто известное число пьес, по-прежнему годных для сцены. Он дал нам наше сегодняшнее представление о комедии» [80, С. 82]. Творчество Конгрива, Уичерли, Фаркера, Гея сыграло заметную роль в английском театре XX в.

Во второй половине XIX в. на английской сцене были популярны пьесы драматургов «школы здравого смысла» Ф. Понсара и Э. Скриба, неглубокие по содержанию и рассчитанные на невзыскательного зрителя, охотно ставились веселые комедии Э. Лабиша, особым успехом у публики пользовались «хорошо сделанные пьесы» Э. Ожье, В. Сарду и А. Дюма-сына. Вместе с тем предпринимались первые попытки создать реалистическую драму на современную тему. В этом плане интерес представляет творчество Т. Робертсона (1829-1871), который обратился к разработке семейно-бытовой тематики в таких пьесах, как «Общество» (1865) и «Каста» (1867).

Традиции Т. Робертсона продолжил У.-С. Гилберт (1836-1911), придав своим пьесам сатирическую окраску. Как отмечает А. А. Гозенпуд, «в драматургии Гилберта живы отголоски сатиры и горько-иронического смеха комедии Реставрации» [56, С. 7], для его юмора характерны бурлеск, пародия, алогизм, насмешка над здравым смыслом (topsy-turvy, т.е. перевертывание вверх ногами привычных

представлений: так, красота превращается в уродство, добродетель оказывается пороком, а порок провозглашается добродетелью и пр.). Такие его пьесы, как «Милосердие» (1873), «Возлюбленные» (1874) и «Дэниэл Дрес, кузнец» (1876) в идейно-художественном отношении близки пьесам Т. Робертсона. С особой силой талант Гилберта проявился в следующих разновидностях комического жанра: пьеса-пародия («Принцесса», 1870)<sup>1</sup>, «волшебная комедия» («Дворец истины», 1870; «Пигмалион и Галатея», 1871; «Грешная земля», 1879)<sup>2</sup>, оперетта (либретто к опереттам «Суд присяжных», 1875, написанное совместно с А. Салливенем; «Фрегат ее величества “Детский передник”», 1878; «Пираты Пензанса, или Рабы долга», 1880; «Иоланта», 1882; «Торговый дом “Утопия”», 1893 и др.<sup>3</sup>). В большинстве своих произведений автор использует прием смещения

---

<sup>1</sup> Пьеса Гилберта является своеобразной пародией на одноименную поэму А. Теннисона. В основе произведения лежит нелепая ситуация: принцесса Ида убеждена в том, что в этом мире женщины должны господствовать над мужчинами. Она создает университет, в котором обучается 500 студенток (сторонницы ее идеи), но под влиянием определенных обстоятельств Ида «складывает оружие» и выходит замуж.

<sup>2</sup> Пьеса «Дворец истины» показывает магическое свойство Дворца заставлять каждого входящего говорить о себе правду и только правду, открывает тайну придворного композитора, который уже давно ничего не сочиняет. Герой живет на средства, которые он получает обманным путем: композитор выдает за свои произведения неизвестных бедных композиторов, продавших ему свои творения. В «волшебной комедии» «Пигмалион и Галатея» парадоксально переосмыслиется миф о Пигмалионе – сюжет о возвышенной любви превращается в произведении Гилберта в бытовую, ничем не примечательную историю. В «Грешной земле» показаны два фантастических, контрастных мира: «сказочная страна» с живущими в ней идеальными людьми и «грешная земля», которую населяют гротескные «антидвойники», люди с дурными качествами и свойствами природы. Именно они являются объектом авторской сатиры.

<sup>3</sup> Через фантастическое автор стремится показать абсурдность некоторых явлений современной ему английской действительности. Так, в «Иоланте» феи заняты тем, что обсуждают современные политические вопросы; верховный судья (лорд-канцлер) женился на фее, и от их брака родился сын, верхняя половина у которого бессмертна, а нижняя – смертна, что доставляет герою некий дискомфорт – ноги не хотят подчиняться голове, что, как отмечает А. Гозенпуд, свидетельствует о консервативности рассудка и радикальности нижних конечностей: Гилберт «высмеивает священные институты викторианской Англии – парламент, политические партии, тайный совет, даже королевский двор, аристократические привилегии, тупость и самодовольство, национальную нетерпимость», – заключает исследователь [56, С. 8].

реальности, функция которого – обнаружить абсурдность некоторых явлений современной духовной и политической жизни Англии, скрытых за ширмой нелепости и несурзности сюжетных перипетий.

Заметное влияние на английскую драматургию конца XIX в. оказало творчество Г. Ибсена. В моду постепенно начинает входить проблемная драматургия, родоначальниками которой стали Генри Артур Джонс (1851-1929) и Артур Уинг Пинеро (1855-1934). В их пьесах после долгих десятилетий англичане увидели и услышали нечто относящееся к современной жизни.

Успех Джонсу принесла его пьеса «Серебряный король» (1882), после которой последовали «Святые и грешники» (1884), «Танцовщица» (1891), «Мятежная Сюзанна» (1894), «Триумф филистеров» (1895) и др. Драматург стремился показать, как буржуазная мораль калечит человека изнутри, уродует его психику. Герои его произведений, восставшие против ханжества, вынуждены либо покончить жизнь самоубийством, либо капитулировать (Майкл уходит в монастырь, Одри умирает – драма «Майкл и его падший ангел», 1896).

Славу одного из ведущих драматургов Англии А. У. Пинеро завоевал драмами «Судья» (1885), «Беспутный» (1889), «Вторая миссис Тэнкерей» (1893), «Знаменитая миссис Эббсмит» (1895). В пьесе «Вторая миссис Тэнкерей» Пинеро обратился к разработке многостороннего социально-психологического конфликта «женщины с прошлым» Паолы с респектабельным обществом, в котором она ощущает свою чужеродность и, морально не выдерживая этого столкновения, кончает жизнь самоубийством (налицо параллель с героинями из других пьес Пинеро «Айрис», 1901, и «Средний путь», 1909). С точки зрения драматурга и его зрителей, подобный

трагический финал закономерен и справедлив. В отличие от А. У. Пинеро, в своих комедиях «Веер леди Уиндермир» (1892) и «Женщина, не стоящая внимания» (1893) О. Уайльд показал, что его «женщины с прошлым» (миссис Эрлин, миссис Арбетнот) – это женщины с «золотыми сердцами», которые морально выше своего окружения: они одерживают победу не только над мужчинами, но и над «порядочными» женщинами. Таковы и героини мюллеровских пьес – леди Фредерик и миссис Дот из одноименных комедий драматурга.

Можно заключить, ни Джонс, ни Пинеро не поднялись до реалистически последовательной оценки общества и его противоречий. Как драматурги они остались в пределах жанра мелодрамы.

Именно в этой обстановке и появились комедии О. Уайльда, в которых современники драматурга услышали живые слова о людях и окружающей их жизни. Больше всего зрителей захватило остроумие английского писателя, в творчестве которого публика увидела продолжателя комедии нравов периода Реставрации<sup>1</sup> и Шеридана. Свидетельством этому служит место действия комедий Уайльда (гостиная в доме лорда Уиндермира, холостая квартира лорда Дарлингтона, библиотека в доме лорда Горинга и т.д.), «где люди, сталкиваясь, споря и злословя, метко характеризуют друг друга и все общество, к которому они принадлежат» [41], а также изображенные художником нравы светского общества. Картина нравов, воспроизводимая комедиографами Реставрации, отличалась крайней пестротой в силу неоднородности изображаемого круга людей:

---

<sup>1</sup> Интересно наблюдение М. Г. Соколянского, который указывает на эпизодического персонажа в комедии Уайльда «Женщина, не стоящая внимания» – дворецкого Фаркера (Farquhar). Имя знаменитого комедиографа рубежа XVII-XVIII вв. появляется в пьесе не случайно – это явственный признак преемственности двух драматургов [139, С. 140].



столичные аристократы, сельские сквайры, щеголи, слуги, разбогатевшие буржуа и т.д.; возникали конфликтные положения между аристократами и людьми незнатного происхождения, богатыми и бедными, хозяевами и слугами и т.п. В новой комедии нравов О. Уайльда ряд действующих лиц более однороден – этот круг объединен салоном. Исключение составляют «случайные лица» [139, С. 141]: «женщина с прошлым» миссис Эрлин («Веер леди Уиндермир»), миссис Чивли («Идеальный муж»), люди без титула и состояния – миссис Арбетнот и ее сын («Женщина, не стоящая внимания»), американка Эстер Уэрсли («Женщина, не стоящая внимания»). Завсегдатаи светских салонов встречаются в английской драме конца XIX в. не только у Уайльда, но и у ряда других драматургов – у А. Пинеро и С. Моэма. Персонажи комедий отличаются неким своеобразием: они находятся во власти игры и подчинены ее законам (лорд Горинг, Джордж-Эрнест, Алджернон-Эрнест – у Уайльда; леди Фредерик, миссис Дот, Джек Строу, Пенелопа – у Моэма).

Для комедии нравов эпохи Реставрации, как и для «Школы злословия» Шеридана, были характерны говорящие имена и фамилии. Уайльд и Моэм редко используют этот прием, но, тем не менее, в пьесах обоих драматургов можно выделить ряд значащих имен: у Уайльда – это Дамби (Dumby), т.е. «фальшивый, ненастоящий»; Чезюбл (Chasuble) – «церковное облачение»; Эрнест (Ernest), звучащее как “earnest”, что означает «серьезный»; у Моэма – Джек Строу (Jack Straw) – псевдоним, который берет себе принц Померанский, выдавая себя за официанта (дословно: jack – «простой человек, парень», straw – «соломинка»), Пепперкорн (Peppercorn) – «перец, острога, едкость» (pepper) и «крупинка», «зернышко»,

«пошлость, банальность» (cogn) (герой – та специя, приправа, которая необходима обществу богатых бездельников в борьбе со скукой), Констанс (Constance) – «верная» и др. Имя персонажа в большинстве случаев является ключом к раскрытию его внутренней сущности.

Наряду с традицией комедии нравов эпохи Реставрации заметна связь комедии Уайльда с распространенной в его время «хорошо сделанной пьесой». Фабула «салонных комедий»<sup>1</sup> драматурга, их сценические эффекты во многом повторяют то, что служило главным средством успеха у Э. Скриба, В. Сарду или А. Дюма-сына – брошенные дети, украденные, потерянные и вновь найденные украшения, письма из «прошлого», ситуации любовных треугольников, стремительно развивающееся действие, цепь интриг и т.д. Как констатирует А. Г. Образцова, приемы буржуазной драмы «обозначают контуры интриги, подчиняющей себе действие, но не обуславливают драматизм произведения, не определяют зарождение и развитие драматического конфликта» [112, С. 204].

Подобную особенность комедии нравов О. Уайльда первым отметил Б. Шоу, которого, как и С. Мозма, интересовало творчество английского писателя. В комедиографии Уайльда Шоу привлекала, прежде всего, игра понятиями, тяготение драматурга к изложению мысли в форме парадокса. Мозма интересовало другое – обрисовка человеческих типов. Именно через Уайльда, который оказался более понятен драматургу, чем Конгрив, в пьесах которого постоянно происходит путаница с именами, героями, сложная система интриг, сюжетных поворотов и прочего, Мозм воспринял комедиографию Реставрации, переосмыслив ее на основе проблемной драмы конца

---

<sup>1</sup> Так, в «Веере леди Уиндермир» почти буквально воспроизведена фабульная схема пьесы В. Сарду «Графиня де Клермон».

XIX столетия. Переосмысление идет по нескольким направлениям, а именно: 1) по линии углубления и усложнения характеров и конфликтов. Например, мелодраматический образ женщины с «золотым сердцем» (леди Фредерик, миссис Дот) преобразуется сначала в романтический образ Джека Строу, а затем в более реалистичный образ человека, которого можно встретить повсюду [См.: 167, Р. 93] (персонажи комедии «Пенелопа» и написанные несколько позднее пьесы «Верная жена», «Круг» и другие); 2) конфликт личности с лицемерным обществом становится неизмеримо значительнее по социальному наполнению и напряженности в произведениях после 1912 г. (драма «Круг»). В комедиях, написанных ранее, также присутствуют элементы социальной критики, которые встречались в комедии нравов. Например, в «Леди Фредерик» остроумно высмеивается Палата Лордов, против которой вел в эти годы атаки Ллойд Джордж; в «Миссис Дот» появляется образ корыстной, узколобой, но всегда знающей, что сказать, аристократки леди Селлинджер; в «Джеке Строу» официант-эрцгерцог Джек обличает ханжество и снобизм нуворишей-выскочек; в «Пенелопе» проблематика комедии будет касаться института брака.

От Уайльда Моэм наследует склонность к четкости, стройности и легкости композиции. Все ранние комедии Моэма имеют четкую завязку, связанную в основном с темой брачного контракта (исключение составляет комедия «Пенелопа», в которой жена пытается вернуть любовь неверного супруга), динамичное развитие действия, режиссируемое самими героями, и приводящее затем к кульминации и развязке. Однако, в отличие от Уайльда, Моэм не приемлет замысловатости сюжетных ходов «хорошо сделанной пьесы» (хотя некоторые положительные стороны этой драматургии он

использует, наполняя традиционные образы и ситуации новым содержанием, почерпнутым из современной действительности) и множества разнообразных интриг, встречающихся в пьесах О. Уайльда. Например, тайна рождения Джона Уординга, найденного в дорожном саквояже, двойная жизнь Джона-Эрнеста («Как важно быть серьезным»); украденный миссис Чивли браслет, который в далеком прошлом подарил лорд Горинг своей кузине к свадьбе («Идеальный муж»); прошлое сэра Роберта Чилтерна, связанное с его политической карьерой («Идеальный муж») и т.д.

В пьесах Мозма интрига «умеренная», создающаяся «изнутри» самими персонажами (миссис Дот, Джеком Строу, Пенелопой), что нередко помогает обнажить конфликт пьесы: например, в «Миссис Дот», как и в «Джеке Строу», показан конфликт человека с обществом, которое оценивает личность по титулу и годовому доходу. Иногда сосредоточенность автора на интриге идет в ущерб разработке характеров, поскольку внимание зрителя сфокусировано более на неожиданных поворотах сюжета, а не на характерах.

Сближает Мозма и Уайльда установка на изображение избранного общества, скептическое отношение к традиционной морали как ханжеской и лицемерной, что в дальнейшем послужило основанием для обвинения драматургов в цинизме. Мозм писал: «Меня часто называют циником. Меня обвиняют в том, что в своих книгах я делаю людей хуже, чем они есть на самом деле. По-моему, я в этом неповинен. Я просто выявляю некоторые их черты, на которые многие писатели закрывают глаза» [17, С. 177]. Несмотря на скепсис, Уайльд остается моралистом и в сказках, и в романе «Портрет Дориана Грея», и в комедиях, вкладывая в уста своих героев мудрые, а иногда и парадоксальные суждения о жизни, истинах и пр. Мозм

нравоучений не приемлет. Его циники Барлоу («Пенелопа»), Клайв («Круг») и другие близки скептику графу Кавершему из комедии Уайльда «Идеальный муж».

Роднит писателей и обращение к образу «женщины с прошлым» (миссис Эрлин из «Веера леди Уиндермир» можно типологически сопоставить с леди Фредерик из одноименной комедии Мозма), которая оказывается выше лицемерного окружения; использование парадоксов и афоризмов, содержащих меткие суждения о свете и «порядочности» людей к нему принадлежащих. Природа остроумных высказываний обоих драматургов одина: неверие в человека и скепсис по отношению к жизни. Уайльд «выворачивал наизнанку» общепринятые нормы и понятия, комически преподносил то, что свет воспринимал серьезно. Обличительную сторону уайлдовского парадокса наследует Мозм, но его юмор отличается большей горечью, а ирония – большей злостью и язвительностью. Например, суждения писателей о браке: «Брак вреден для здоровья мужчины. Это такая же пагубная привычка, как курение сигарет, только намного дороже» (О. Уайльд «Веер леди Уиндермир») [21, С. 398], «Мужчины женятся, устав от холостой жизни; женщины выходят замуж из любопытства. И тех, и других ждет разочарование» (О. Уайльд «Женщина, не стоящая внимания») [22]; «Мужчины делают предложение не потому, что хотят жениться, а потому, что при некоторых обстоятельствах они полностью теряются в поиске тем для разговора» (С. Мозм «Миссис Дот») [11, С. 108]; суждения об обществе: «Вся история человечества построена на сплетнях. А злословие – это те же сплетни, только приправленные моралью и потому смертельно скучные» (О. Уайльд «Веер леди Уиндермир») [21, С. 400], «Слухи в обществе – это ослиное бляенье, которое улавливают ослиные же уши» (С. Мозм

«Леди Фредерик») [11, С. 11]; о добродетельных женщинах: «В женщинах, которых называют добродетельными, на самом деле таится много ужасного – безрассудные приступы ревности, упрямство, греховные мысли» (О. Уайльд «Веер леди Уиндермир») [21, С. 408], «Только истинно добродетельная женщина способна с подобным спокойствием заявить, что намерена добиться своего самыми порочными методами» (С. Моэм «Леди Фредерик») [11, С. 10] и т.д.

Кроме обличения современных нравов, парадоксы и афоризмы в текстах Уайльда выполняют декоративную и эпатазирующую функцию, остроумное изречение в драмах Моэма является дополнительным аргументом в споре и средством характеристики персонажей.

Есть у обоих драматургов и герой-острослов («говорун»), ведущий свое происхождение от светских щеголей из комедии нравов эпохи Реставрации: у Уайльда – это лорд Дарлингтон («Веер леди Уиндермир»), лорд Иллингворт («Женщина, не стоящая внимания»), лорд Горинг («Идеальный муж») и другие, чьи речи полны остроумия и «налета цинизма». Как пишет А. Аникст, «особенного мастерства обрисовки характеров Уайльд не обнаруживает. Из пьесы в пьесу кочуют, в общем, одни и те же персонажи. Но зато каждый раз мы слышим из их уст все новые и новые эпиграммы, афоризмы и парадоксы, полные наблюдательности и остроумия» [41]. Острословы в пьесах Моэма – это Парадайн Фулдс («Леди Фредерик»), Бленкинсоп («Миссис Дот»), Барлоу («Пенелопа») и другие. В отличие от Уайльда, Моэм разворачивает драматический сюжет в то время, когда его герои ведут светские беседы. Отсюда еще одна объединяющая черта комедиографии Уайльда и Моэма – это остроумный диалог, ведущий свое начало из комедии Реставрации.

Приведем в качестве примера остроумный диалог между лордом Горингом и лордом Кавершемом из комедии О. Уайльда «Идеальный муж»:

«ЛОРД ГОРИНГ. Но женщины, обладающие здравым смыслом, почему-то все без исключения дурнушки. Вы разве этого не замечали? Я, конечно, говорю с чужих слов.

ЛОРД КАВЕРШЕМ. Ни одна женщина, будь она красавица или дурнушка, не обладает здравым смыслом. Здравый смысл – это привилегия мужского пола.

ЛОРД ГОРИНГ. Совершенно верно. И мы, мужчины, настолько скромны, что никогда им не пользуемся» [23, С. 488].

Или, например, остроумный обмен репликами миссис Дот и Бленкинсопа из комедии Моэма «Миссис Дот»:

«МИССИС ДОТ. Ну и идиот же вы! Разве не ясно, что я хочу выйти за Джеральда Холлингтона? Я просто сохну по нему.

БЛЕНКИНСОП, *сердито*: Очевидно, это такая диета для вас. От нее вы делаетесь еще стройнее.

МИССИС ДОТ. Не язвите. За пять лет я действительно не поправлялась на двести граммов» [11, С. 116].

Наиболее подходящим жанром, вмещающим в себя весь объем изображаемых нравов, оказалась «салонная комедия». Обращение Моэма к данному жанру на раннем этапе драматургии обусловлено целью завоевания успеха у публики, чтобы упрочить свое положение в театральном мире. По признанию драматурга, «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» [17, С. 210-211]. Об этом «другом», в котором скрыто «отвращение к эгоистической, потребительской морали» [117, С. 39], Моэм будет

писать в своих поздних драматических произведениях. Задача салонной комедии – увлечь и развеселить публику.

## 2.2. Традиции театра Реставрации в драматургии У. С. Моэма

«Салонным комедиям» Моэма хронологически предшествовали пьесы, претендующие на серьезное содержание. Драматург не включил их в свой «канон», который дан в полном собрании пьес в трех томах [32; 33; 34] и содержит 18 пьес из 32 написанных вообще: это скетч «Потерпевшие крушение» (1897), одноактный фарс «Мадемуазель Зампа» (1898), пьесы «Человек чести» (1899), «Исследователь» (1899), сатира в четырех актах «Хлебы и рыбы» (1903), «Десятый человек» (1909) и «Грейс» («Помещики», 1910). Уже в ранних опытах Моэма намечается некая закономерность в изображении характеров и конфликтов, находятся общие точки соприкосновения с пьесами, написанными позже, на уровне проблематики (проблема видимости и сущности, столкновение естественных человеческих стремлений с общественными предрассудками и жестокой моралью), тематики (тема брака, положение человека в обществе), приемов создания комического и т.д.

Перед тем как была поставлена комедия «Леди Фредерик», принеся известность драматургу, Моэм пробует себя в ряде небольших произведений для театра. Почти одновременно с романом «Лиза из Ламбета» в 1897 г. была написана одноактная пьеса «Браки заключаются на небесах» (*Marriages are Made in Heaven*). Поставить ее в Англии не удалось, тогда Моэм перевел ее на немецкий язык и озаглавил «Потерпевшие кораблекрушение» (*Schiffbrüchig*) и



предложил театральному обществу «Кафе», одним из руководителей которого был Макс Рейнгардт. Пьеса была принята и поставлена в Берлине 3 января 1902 г. в артистическом кабаре Schall und Rauch, предположительно самим Рейнгардтом. Основной конфликт пьесы – столкновение естественных человеческих стремлений с общественными предрассудками. Герберт Пэтон пытается расстроить женитьбу своего друга Джека Рейнера на «женщине с прошлым» миссис Вивиан, годовой доход которой в 1200 фунтов был получен ею от бывшего любовника. Подобный брак в понимании Пэтона означал бы крушение Джека в глазах общества, поэтому он настаивает на разрыве отношений Вивиан и Рейнера. Выясняется, что Джек знает о прошлом своей возлюбленной, которая никогда его не обманывала, всегда была добрым другом, помогая ему, когда он испытывал недостаток в деньгах. «Женщина с прошлым» оказывается, таким образом, женщиной с «золотым сердцем», подобно миссис Дот и отчасти леди Фредерик, а также уайлдовским миссис Эрлин («Веер леди Уиндермир») и миссис Арбетнот («Женщина, не стоящая внимания»). Тема выгодного замужества, так отчетливо звучащая в данной пьесе, отражая актуальную для того времени ситуацию, составит главную драматическую идею в последующих пьесах Мозма «Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу», «Смит».

Сам драматург впоследствии расценил пьесу как «забаву молодости без последствий» [184, Р. 6]. Обращает на себя внимание другой вариант названия произведения – «Потерпевшие кораблекрушение». В названии пьесы ощущается авторская ирония, функция которой – разоблачение обывательских предрассудков. Кто «потерпел кораблекрушение» – Пэтон, пытающийся расстроить брак своего друга, или сам Рейнер? Первый пострадал в попытке защитить

«благопристойность», второй, хотя и потерпел крушение в глазах общества, тем не менее, обрел личное счастье [117, С. 36]. Отсюда первое название, вынесенное автором на титул, – «Браки заключаются на небесах» – оказывается более подходящим для счастливого финала, в отличие от предыдущего.

За «Потерпевшими кораблекрушение» последовал одноактный фарс «Мадмуазель Зампа» (*Mademoiselle Zampa*, 1898). Произведение не было опубликовано, упоминание о нем встречается в критике [См.: 232, Р. 19-21]. Сюжет фарса мелодраматичен. Действие происходит на сцене мюзик-холла, где мадмуазель Зампа репетирует новый балет. На репетиции присутствуют отец танцовщицы месье Зампа, жених Люсьен Смит и режиссер. Месье Зампа, знатный аристократ, с гордостью говорит о том, что его дочь, названная в честь супруги, уже третья балерина в их семье. Зампа недовольна тем, что, согласно ее новой роли, она должна танцевать в длинной юбке и на высоких каблуках. Она хочет оказаться от роли, но вместе с тем не желает показывать публике свою слабость. В итоге Зампа разрывает помолвку с женихом, возвращая ему кольцо и локон его волос. Одновременно режиссер отправляет телеграмму балерине-сопернице с приглашением на роль.

Характер Зампы не лишен мелодраматических черт. Конфликт построен на столкновении желаний балерины с претензиями и требованиями, предъявляемыми к ней каждым участником ее жизненного спектакля. Для отца она – воплощение его личных амбиций («У женщин в семье Зампа нет детей, но есть балерины» [Цит. по: 232, Р. 19]), для жениха – выгодная партия, для режиссера – средство завоевания успеха у публики. Ее натура, творческая и

впечатлительная, ограничена строгими рамками. Зампа внутренне несвободна, она пытается оправдать надежды каждого.

Особого успеха постановка пьесы не имела и недолго продержалась на сцене.

В 1898-1899 гг. Моэм написал пьесу «Человек чести» (*A Man of Honour*), в которой обсуждалась проблема неравного брака, которая уже давно, со времен «Касты» Робертсона, составляла одну из центральных тем английской драматургии. У Моэма данная проблема трактовалась с большей долей реализма, чем прежде. Героиней была не балерина и не актриса «из простых», а барменша. История ее отношений с мужем, человеком иной среды и воспитания, была лишена какой-либо сентиментальности. Основной конфликт в драме, по словам Р. Барнса, развивается от изображения сложностей, особенностей и глупости общества к описанию тех, кто находится в конфликте с обществом; общество имеет определенную власть над людьми, тихо смеется над ними, а потом давит их [См.: 167, Р. 100].

Пьесу «Человек чести» удалось поставить в Лондоне в Imperial Theatre 22 февраля 1903 г., где состоялось всего два спектакля<sup>1</sup>, и в Avenue Theater, на сцене которого пьеса выдержала 28 представлений. Однако успеха Моэм не ощущал. Рецензенты упрекали автора в том, что он видит только неприглядные стороны жизни, а лондонская «Таймс» от 24 февраля писала, что сюжет пьесы «вызывает отвращение, а сама она наводит уныние» [109, С. 85]. Директора лондонских театров были убеждены, что Моэм – автор коммерческих пьес, способных приносить театру доход.

---

<sup>1</sup> Это никак не было признаком неуспеха, поскольку Сценическое общество снимало Империл лишь на два представления в неделю. Кроме того, «Человек чести» был опубликован в виде специального приложения к *Fortnightly review*, самому популярному у английской интеллигенции журналу, редактором которого был Х. Л. Кортни.

Коммерческий театр избегал «ибсенистских пьес», и успех в Сценическом обществе на пять лет закрыл Моэму дорогу на сцену, поэтому драматург обращается к коммерческим пьесам, каковой является сатира «Хлебы и рыбы» (*Loaves and Fishes*, 1903). Пьеса продержалась на сцене недолго, поскольку отпугивала театральных деятелей в виду своей антиклерикальной направленности. Главный герой – честолюбивый священник, жаждущий славы и богатства, Теодор Спратт. Узнав о том, что он является отпрыском лорда, герой пытается возвести свою родословную к герцогу Монморанси. Он ищет выгодные партии для своих детей и себя. Желания детей расходятся с намерением алчного родителя выгодно запродать их, однако путем ловких интриг священник заставляет дочь принять предложение нелюбимого ею лорда Вроксхема, сам переходит дорогу сыну, попросив руки дочери миллионера, согласившейся выйти за него замуж. В конце пьесы приходит телеграмма с предложением Спратту сана епископа Колчестерского.

Желание выбиться в люди, получить титул будет определять существование других моэмовских героев – капитана Монтгомери из комедии «Леди Фредерик» и семьи Паркер-Дженнингс из пьесы «Джеке Стру». Столкновение желаний родителей выгодно женить или выдать замуж своих детей с нежеланием последних заключать брак по расчету найдет отражение в таких комедиях, как «Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Стру». Конфликт в пьесе «Хлебы и рыбы» заключается в столкновении выгоды меркантильного родителя и естественных желаний детей. Теодор Спратт – это нарисованный общими чертами тип выскочки, который получит дальнейшую разработку в салонной драматургии Моэма.

Первая в ряду «салонных комедий» драматурга пьеса «Леди Фредерик» (*Lady Frederick*, 1903) была написана в надежде, что на привлекательный живой образ женщины в пьесе обратит внимание какая-нибудь известная актриса. Действие пьесы начинается с характерной для большинства салонных комедий Мозма ситуации ожидания. Леди Мерестон хочет поговорить со своим братом Парадайнсом Фоулдсом, которого не видела два года, и который, как ей кажется, может помочь разрешить возникшую проблему. Дело в том, что ее сын влюблен в даму, которая старше его на 15 лет. Интрига кроется в том, что возлюбленная Чарли – леди Фредерик Бероллз, «женщина с прошлым»<sup>1</sup>. Известно, что леди Фредерик – бывшая возлюбленная Парадайны Фоулдса, а потому именно через него собирается действовать маркиза. В завязке показан назревающий

---

<sup>1</sup> К образу «женщины с прошлым» (или «дамы полусвета») обращались драматурги второй половины XIX в. Само понятие «полусвет» сформулировано А. Дюма-сыном (комедия «Полусвет»), который пишет, что «полусвет» почти сплошь состоит из женщин: «Полусвет – падение для женщины высшего круга и верх благополучия для женщин из низшего круга» [Цит. по: 112, С. 205]. Его наполняли брошенные мужьями жены-изменщицы, которые «соединялись, утешали, оправдывали друг друга». Внешне обеспеченная и уважаемая жизнь «дам полусвета» своей оборотной стороной имела «страшные драмы, скандалы, разорения, бесчестье семьи, судебные процессы, дети, отторгнутые от матерей и принужденные забыть их, чтобы не презирать потом» [Там же, С. 205] и пр. Диапазон трактовок данного образа достаточно велик: «Дама с камелиями» (1852) А. Дюма-сына, «Привидения» (1881) Г. Ибсена, «Веер леди Уиндермир» (1892) и «Женщина, не стоящая внимания» (1893) О. Уайльда, «Вторая миссис Тэнкерей» (1893) А. Пинеро, «Профессия миссис Уоррен» (1893) Б. Шоу, «Леди Фредерик» (1903) и «Миссис Дот» (1904) С. Мозма. Последние две комедии отличаются от предыдущих разработкой характеров, ситуациями, однако их объединяет общая проблематика – столкновение личности с лицемерным высшим обществом. Итог противостояния в каждом случае свой. Так, «женщина с прошлым» Паола (Пинеро «Вторая миссия Тэнкерей»), выйдя замуж, оказывается в уважаемом обществе, где она постоянно ощущает свою чужеродность. Острая психологическая ситуация разрешается самоубийством героини. Совсем другая миссис Эрлин у Уайльда («Веер леди Уиндермир»). В отличие от миссис Эрлин, миссис Арбетно («Женщина, не стоящая внимания») не стала не только кокеткой, но и авантюристкой. Она не мечтает вернуться в высший свет, так как, по ее убеждению, общество ничтожно. Деловая женщина миссис Уоррен у Шоу («Профессия миссис Уоррен») уже несколько иной персонаж в этом ряду, но как бы ни была она порочна, из логики драматического сюжета вытекает, что «общество, а не какая-либо личность является злодеем в этой пьесе» [55, С. 267].

конфликт – столкновение светской дамы, но в то же время «дамы полусвета», живущей на средства богатых покровителей, леди Фредерик с высшим обществом. Подобный драматический конфликт личности и общества показан и в комедии О. Уайльда «Веер леди Уиндермир»: миссис Эрлин бросила вызов завсегдатаям салонов, а те в свою очередь изгнали ее из своего круга. Героиня вопреки всему сумела пережить трагедию и не сломаться: ей удалось сохранить молодость души, претерпев презрение, насмешки, издевательства. Истоки конфликта обеих комедий – в обстоятельствах далекого прошлого. Становится известно, что в 17 лет Элизабет выдали замуж за нелюбимого человека, который оказался пьяницей и сделал ее жизнь невыносимой (налицо параллель с фру Альвинг из «Приведений» Г. Ибсена); потом она чуть не сбежала с Парадаynom Фоулдсом; затем похоронила сына. Внешне кажущаяся всем распутной жизнь не по средствам затушевывает живущую в леди Фредерик боль: «Другие женщины для этого принимают морфий, а я мотала деньги – вот и все» [11, С. 37].

Героиня комедии Уайльда «Веер леди Уиндермир» миссис Эрлин 20 лет назад поступила так, как намередается поступить ибсеновская Нора: не желая оставаться «куколкой-женой» и «куколкой дочкой», она хочет стать независимой и свободной от светских условностей личностью. В драматическом конфликте столкновения личности с обществом Уайльд увидел и показал эту личность сильной, яркой и обаятельной (как и леди Фредерик Моэма).

В пьесе Моэма еще до появления леди Фредерик, у читателя складывается представление о ней со слов леди Мерестон:

«ЛЕДИ МЕРЕСТОН: Не смей меня, Парадайн. Все знают, что за душой у нее – ни гроша, она по уши в долгах.

ФОУЛДС: Надо уметь сохранять хорошую мину. Жизнь светской дамы в наши дни – весьма нехитрая дилемма: либо суд по делу о банкротстве, либо суд по делу о разводе.

ЛЕДИ МЕРЕСТОН: Как ей удастся так шикарно одеваться? Вот тебе превратность судьбы – стоит женщине потерять остатки репутации, и она сразу начинает выглядеть, как картинка» [11, С. 9].

Нелюбовь леди Мерестон к леди Фредерик объясняется женской завистью маркизы, а также заботой о собственной репутации: она боится, что в высшем свете распространятся слухи о связи ее сына с безнравственной женщиной с богатым прошлым, которое в сознании маркизы ограничивается историей с Парадайном и Беллингэмом. Элизабет в ее представлении лишь кокотка.

Появление самой героини наполняет действие новыми поворотами. Это «красивая ирландка лет 30-35, прекрасно одетая. Она чрезвычайно оживлена. Видно, что она по-ирландски безрассудна и не желает думать о завтрашнем дне. Если она хочет кого-то к себе расположить, то переходит на ирландский акцент, прекрасно зная, что становится совершенно неотразимой» [Там же, С. 11]. При характеристике героини обращается внимание на ее ирландское происхождение, которое многое объясняет в ее характере и поступках, привлекательную внешность, эмоциональность. По такой же схеме представлены образы вдов: энергичной и привлекательной миссис Дот из одноименной комедии и красивой женщины неопределенного возраста леди Уэйтли («Джек Строу»).

С леди Фредерик на сцене появляются адмирал Карлайл, капитан Монтгомери и юный Чарлз. С определенной последовательностью герои будут взаимодействовать с «женщиной с

прошлым», но не всегда будет столкновение, приводящее к конфликту (например, в случае с адмиралом).

Конфликт леди Мерестон и леди Фредерик, четко обозначенный в первом действии, получит полное разрешение во втором и третьем. Парадайн Фоулдс выступает посредником в этом столкновении двух женщин. Он ставит леди Фредерик жесткое условие, выступая от лица своей сестры: если Элизабет оставит Чарли в покое и исчезнет, то получит 40 тысяч фунтов. В противном случае он будет вынужден раскрыть тайны из прошлого леди Фредерик – ее неудавшийся побег с Парадайном, историю с Бэллингэмом. У леди Фредерик есть более мощное оружие против нападков Парадайна и леди Мерестон – письма набожного супруга маркизы к любовнице, которые могут скомпрометировать семейство Мерестон. Леди Фредерик предлагает сжечь письма – такого поворота не ожидал Парадайн. Сцена противостояния Парадайна Фоулдса и леди Фредерик заканчивается диалогом с некоторой долей мелодраматизма:

«ФОУЛДС: Господи, ведь когда-то я был в тебя влюблен.

ЛЕДИ ФРЕДЕРИК: Не более, чем многие другие.

ФОУЛДС: Но ты обошлась со мной безобразно.

< ... >

ЛЕДИ ФРЕДЕРИК: Поэтому сразу после нашей размолвки ты вместо Скалистых гор отправился в Карлсбад?

ФОУЛДС: Ты можешь смеяться, но вот тебе факт: в жизни я был влюблен лишь однажды – в тебя» [11, С. 26-27].

С новой силой вспыхивает драматическое действие, когда леди Мерестон подключает к конфликту с леди Фредерик своего сына Чарлза, желая разочаровать его в безнравственной особе, у которой была связь с лордом Бэллингэмом. «Женщина с прошлым», которую



все считают интриганкой, оказалась «женщиной с золотым сердцем»: она спасла брак своей ветреной золовки, убедив ее ревнивого супруга, что Роджер Бэллингэм был на самом деле ее любовником. Второе, что сделала леди Фредерик – это собственноручно уничтожила письма, компрометирующие репутацию леди Мерестон. Здесь Моэм накаляет действие до предела, держит зрителя в напряжении до последнего: после того, как лакей приносит письма, леди Фредерик молча их сжигает, но последнее слово остается за ней: «Это письма, которые могут сделать несчастной одну очень никчемную женщину. Я сжигаю их, чтобы у меня никогда не возник соблазн ими воспользоваться» [11, С. 54]. Леди Фредерик сама положила конец этой истории – маркиза Мерестон посрамлена, но об этом в пространстве пьесы знает только Парадайн.

Практически аналогичную ситуацию находим в комедии Уайльда «Веер леди Уиндермир» («Пьеса о добродетельной женщине»<sup>1</sup>), которая посвящена не самой леди Уиндермир, как это может показаться на первый взгляд, а миссис Эрлин, «женщине с прошлым». Читатель понимает это по мере развития драматического действия: «хорошей» («добродетельной»)<sup>2</sup> женщиной миссис Эрлин стала, потому что у нее хватило сил пережить трагедию и не сломаться. В конце третьего акта героиня признается своей дочери, леди Уиндермир, в том, что ей пришлось пережить после того, как она совершила судьбоносный для нее поступок (оставила маленькую дочь), пытаясь тем самым предостеречь Маргарет от повторения

---

<sup>1</sup> Перевод В. Чухно [21]. В переводе М. Лорие подзаголовок комедии Уайльда – «Пьеса о хорошей женщине».

<sup>2</sup> Миссис Эрлин соединяют тайны с обоими супругами Уиндермир: лорд, потратившей на нее немало денег, знает, что она – мать его жены; леди Уиндермир известно, что неприятна ей прежде «женщина с прошлым» спасла ее брак и репутацию.

подобной ошибки: «Вы не знаете, что значит жить в этом аду – терпеть презрение, насмешки, издевательства, оказаться покинутой, всеми отвергнутой! Видеть, что перед вами закрываются все двери < ... > и все время слышать смех, безжалостный смех толпы – это трагедия, на которую не хватит всех слез, пролитых в мире...» [21, С. 396]

В монологе Элизабет в пьесе Моэма в конце второго действия слышится не обида, а внутреннее торжество – героиня оказалась выше лицемерных аристократов, с которыми она не желает иметь ничего общего:

«ЛЕДИ ФРЕДЕРИК (Чарлзу): ... Мне всячески докучали, меня всячески оскорбляли и доводили до белого каления, потому что опасались: вдруг вы захотите сделать мне предложение! Мне это надоело. К подобному обращению я не привыкла, моему терпению пришел конец. А поскольку причина кроется в вас, у меня есть очень простое средство. Я больше не желаю иметь с вами ничего общего. Если мы с вами встретимся на улице, можете и не смотреть в мою сторону, потому что я прерву вас на полуслове» [11, С. 54-55].

Последнюю точку над *i* леди Фредерик ставит в третьем акте, разыгрывая комедию перед Чарлзом в будуаре, сидя перед туалетным столиком и демонстрируя, как с помощью косметики создается искусственная молодость. Шаг за шагом происходит «отрезвление» молодого воздыхателя:

«ЛЕДИ ФРЕДЕРИК: (*Смеется*) Чарли, последние две недели вы говорили о любви с легкостью. Хотите сделать вид, что красноречие вас покинуло?

МЕРЕСТОН: Когда я пришел сюда, тысячи слов готовы были сорваться с моего языка, но благодаря вам их как ветром выдуло. Вы дадите мне ответ сейчас?» [11, С. 64].

Разыгрываемая комедия нужна Фредерик для того, чтобы сделать разрыв с Чарли безболезненным, чтобы потом его не постигло глубокое разочарование, что она «не эфемерное божество, а обычная женщина, не хуже и не лучше других» [Там же, С. 68].

Героиня Уайльда перед тем, как проститься с дочерью, ненадолго остается наедине с лордом Уиндермиром. Здесь, в отличие от комедии Моэма, комическое переплетается с трагическим:

«ЛОРД УИНДЕРМИР. Зачем вы сюда сегодня приехали? С какой целью? *(Садится у столика слева)*

МИССИС ЭРЛИН *(с насмешкой в голосе)*. Ну как же, чтобы проститься с моей нежно любимой дочерью. *(Лорд Уиндермир, едва сдерживая гнев, закусывает нижнюю губу. Миссис Эрлин смотрит на него, и ее тон, а также выражение лица становятся серьезными. В голосе прорываются трагические нотки. На минуту она забывает о своей маске.)* О, не бойтесь, я не намерена разыгрывать трогательную сцену, рыдать у нее на груди и рассказывать, кто я такая. Роль матери меня не прельщает. Всего раз в жизни я испытала материнские чувства. Вчера. Это страшные чувства. Мне было больно. Вы правильно сказали – двадцать лет я жила как бездетная женщина. И дальше хочу жить точно так же *(Смеется, снова переходя на притворно легкомысленный тон.)*...Но сердце мне ни к чему, Уиндермир. Оно несовместимо с модными туалетами. Оно старит.

*(Берет со стола зеркальце и смотрится в него)*<sup>1</sup> А в критические минуты портит карьеру» [21, С. 413-414].

Как следует из ремарок, оба героя находятся в состоянии крайнего напряжения, но лорд Уиндермир, в отличие от миссис Эрлин не пытается и не умеет замаскировать свои чувства. Героиня же, напротив, не хочет обнаружить свою уязвимость, хотя на минуту она остается без маски. Уайльд уходит от стереотипного образа падшей женщины; его миссис Эрлин не высказывает и тени раскаяния. Позволив себе краткое проявление материнских чувств, которых она до этого не испытывала, героиня вновь их отбрасывает, хотя дается ей это нелегко. Так, через судьбу «женщины с прошлым» миссис Эрлин в комедию проникает трагедия. У Моэма, в отличие от Уайльда, трагического начала нет, а если и присутствует, то с легкостью «разбавляется» комедийным звучанием.

Есть в комедии «Леди Фредерик» и другой конфликт, построенный на столкновении леди Фредерик и капитана Монтгомери. Данный персонаж выведен Моэмом с определенной долей комизма. Первое его появление в пьесе связано с предложением героине руки и сердца, которое больше напоминает угрозу. Брат леди Фредерик Джеральд проигрался в карты и за ним большой долг; спасти его может только согласие сестры выйти замуж за Монтгомери, который оплатит все счета молодого повесы. Истинная же цель капитана – пролезть с помощью леди Фредерик в высшее общество, воплотив таким образом честолюбивые замыслы своего отца, которому так и не удалось это сделать. Брак для него лишь выгодная сделка: «Я дам вам то, что вам нужно более всего: деньги и свободу швыряться ими со всевозможным безрассудством. А вы

---

<sup>1</sup> Театральный жест, который дополняет сказанное героиней.

дадите мне надежное положение в обществе – исполнится мечта моего отца» [11, С. 45].

Его желание настолько сильное, что леди Фредерик все это кажется смешным. Комический диалог тому прямое подтверждение:

«КАПИТАН МОНТГОМЕРИ: Мой отец, Аарон Левицкий, женился на англичанке, поэтому я наделен всеми английскими добродетелями.

ЛЕДИ ФРЕДЕРИК: Но я не вполне уверена, что общество проглотит вас даже в качестве моего мужа.

КАПИТАН МОНТГОМЕРИ: Погримасничает, но проглотит – куда денется? А когда я приглашу их на лучшую в Англии охоту, они придут к выводу, что их желудок меня вполне переварит.

ЛЕДИ ФРЕДЕРИК: *(Все еще с удивлением)* Вы явно подходите к своему предложению по-деловому, но я – женщина не деловая. И меня оно не увлекает» [Там же, С. 44].

Конфликт леди Фредерик и капитана Монтгомери разрешается сам собой, когда героиня ловко устраивает брак своего брата с дочерью адмирала Карлайла, который был против замужества Розы с молодым повесой и игроком, но с помощью уговоров Элизабет, он затем согласился на брак молодых, оплатив все счета Джеральда. У Монтгомери есть запасной козырь – это векселя, по которым немедленно должна заплатить Элизабет. Неожиданный поворот сюжета вновь играет в пьесе решающую роль: Парадайн Фуолдс выписывает чек, и Монтгомери оставляет свои притеснения.

Данная сцена из комедии Мозма напоминает аналогичный фрагмент из произведения О. Уайльда «Идеальный муж» с той разницей, что отношения лорда Горинга с «женщиной с прошлым» миссис Чивли показаны не столько как столкновение, приводящее к

конфликту, сколько как интрига. Миссис Чивли, как и Монтгомери, ставит жесткое условие: она отдаст Горингу письмо, компрометирующее репутацию «идеального мужа» сэра Роберта Чилтерна, только если он на ней женится.

Как и шантажист Монтгомери, «женщина с прошлым» из комедии «Идеальный муж» терпит фиаско: Горингу известно, что брошь миссис Чивли на самом деле украдена у его кузины. Остается только вызвать полицию и схватить воровку. Миссис Чивли, как становится ясно из авторской ремарки, находится «в состоянии панического ужаса. Лицо ее искажено, рот перекошен. С нее полностью спала ее обычная маска» [23, С. 493], но уже через мгновение она покидает дом Горинга, украв письмо Гертруды.

Финал «Леди Фредерик» исполнен мелодраматизма: Парадайн предлагает Элизабет руку и сердце. Своей сестре Фоулдс затем объяснит, что женитьба – единственный способ разорвать отношения Чарлза с «женщиной с прошлым». Счастливый конец отличает и комедию Уайльда «Веер леди Уиндермир», но с той разницей, что здесь нет обычной комедийной концовки – «все завершается не коллективным обнаружением истины, а заговорщическим ее сокрытием» [160, С. 414]. Лорд Уиндермир никогда не узнает, что его жена была у Дарлингтона и хотела бежать с ним; леди Уиндермир никогда не узнает, что миссис Эрлин – ее мать; лорд Огастус никогда не узнает, как миссис Эрлин провела его. За этим кроется и глубоко символический смысл: обман выгоден обществу, это средство «маскировки» собственных пороков и тайных желаний.

Таким образом, наметившиеся конфликты в комедиях Уайльда «Веер леди Уиндермир» и «Идеальный муж» и в пьесе Мозма «Леди Фредерик» имеют одну общую основу – в них содержится критика

лицемерия и пороков светского общества, что указывает на типологическую близость данных произведений с комедией нравов эпохи Реставрации. Не успев вспыхнув, конфликты получают свое разрешение или за счет ловких маневров (с адмиралом), или разыгрываемой комедии (с Чарли), или неожиданного поворота сюжета (сцена с письмами-компроматами). Персонажи обеих комедий также могут быть сопоставлены с героями из комедии Реставрации: внешний облик персонажей прямо противоположен их внутренней сущности. «Женщина с прошлым» оказывается женщиной с «золотым сердцем» (исключение составляет авантюристка миссис Чивли).

Характер «женщины с золотым сердцем» будет продолжен Мозмом в следующей комедии «Миссис Дот» (*Mrs Dot*, 1904), которая описывает ловкие интриги миссис Дот. Начинается пьеса с ситуации ожидания. К молодому повесе Джеральду Холстейну приходят портной, чтобы потребовать оплаты счетов, и адвокат, который приносит неожиданную новость о том, что Джеральд после смерти родственника наследует титул пэра и годовой доход в семь тысяч фунтов. Парадоксальность ситуации заключается в том, что сам герой узнает об этом в неподходящий для него момент. Интрига в экспозиции необходима для того, чтобы затем показать ее неожиданный поворот, который вихрем закрутит драматическое действие и определит поступки и судьбы действующих лиц пьесы, а также поможет обнажить главный конфликт комедии между человеком и обществом, оценивающим личность по титулу и годовому доходу. В рассматриваемой нами пьесе это столкновение леди Сэллинджер, олицетворяющей лицемерную мораль высшего общества, и Джеральда, который по глупости и неопытности связал себя обещанием жениться на ее дочери. Молодой повеса уже готов

отказаться от данного слова и даже выслушивает проповедь вдовы, которая не может допустить брак своей дочери с человеком без гроша в кармане, но неожиданное известие о наследстве дает новый поворот интриги. Данная сцена выявляет истинное отношение Леди Сэллинджер к Джеральду, на которого она уже смотрит другими глазами и не хочет упустить такую выгодную партию для своей дочери. Прямо противоположная ситуация показана в финале, когда леди Сэллинджер узнает, что ее дочь бежала с племянником миссис Дот:

«ДЖЕРАЛЬД: Я не женюсь на девушке против ее воли.

ЛЕДИ СЭЛЛИНДЖЕР: Чушь собачья! Разумеется, вы на ней женитесь. И вообще, с кем она сбежала? Вы что думаете, что моя дочь станет какой-то миссис Перкинс? <...> какой-то Перкинс и без гроша в кармане!» [11, С. 153-154]

Следует заметить, что основой противостояния вдовы и молодого повесы послужила любовная коллизия между Джеральдом и Нелли, на которой он хотел жениться назло ее матери (рассказ об этом относится к ретроспективному плану пьесы). Единственное, что ограничивает свободу его действий – обещание девушке: «... теперь я не могу пойти на попятную ... я должен быть честным» [Там же, С. 102-103], «не хочу показаться снобом, но я древнего и довольно уважаемого рода. Сейчас я становлюсь во главе семейства. Не хочу начинать поступать, как скотина» [Там же, С. 103]. Разговор о чести звучит комично в силу того, что Джеральд понимает, в каком глупом положении он оказался, и что при всем этом необходимо сохранить видимость порядочности знатного рода. Коллизия осложняется любовным треугольником: Джеральд любит Дот, но долг связывает



его с Нелли. Теперь герой не может пойти против своего слова, поскольку считает себя «человеком чести».

Конфликт развивается благодаря интригам миссис Дот, преследующей свою собственную цель – выйти замуж за Джеральда. В отличие от комедии «Леди Фредерик», где интрига возникает благодаря случайному стечению обстоятельств (Парадайн выкупает векселя Элизабет у Монтгомери), в «Миссис Дот» интриги создаются сознательно самой героиней, хотя не обходится и без «случайностей» («нечаянно» забытое разрешение на брак Нелли и Фреда, которое Джеральд находит на столе). Здесь возникает параллель с комедией «Стакан воды, или Причины и следствия» (1840) французского драматурга XIX в. Э. Скриба, в пьесах которого конфликт никогда не рождается из столкновения мировоззрений или крупных общественных сил: в пьесе Скриба одни персонажи борются за интересы виконта Болингброка (Абигайль, Мешем), другие – против них (герцогиня Мальборо). Они действуют по «водевильному рецепту»: автор изобретает множество более или менее невероятных препятствий и заставляет героев искать хитроумные способы их преодоления. Так, Болингброк – ловкий игрок на политическом поприще – ведет борьбу за власть с герцогиней Мальборо и ее мужем, прославленным полководцем, который стремится к войне, истощающей государственную казну и наполняющей его карманы. Для того, чтобы иметь влияние на королеву, он просит Мешема передавать королеве письма от маркиза де Торси, посланника Людовика XVI, и газету «Экзаминайтер» с разоблачительной статьей против партии Мальборо. Путем ловких интриг Болингброк делает Абигайль приближенной королевы; раскрывает королеве тайну влюбленной в Мешема герцогини Мальборо, которой выгодно, чтобы

ее муж как можно дольше находился в полку; ссорит королеву и первую статс-даму. В итоге положено начало переговоров о мире с Францией (Урехтский мир), низвергнут Мальборо, заключен брачный союз Мешема и Абигайль и, наконец, Болингброк занимает пост министра при дворе. Виконт, подобно миссис Дот, ловко устраивает свое счастье и счастье своих близких – «И все это – благодаря одному стакану воды...» [20, С. 486] (ловкой интриге. – Е. С.) .

Подобно Болингброку в пьесе Скриба, миссис Дот играет решающую роль в столкновении Джеральда и леди Сэллинджер<sup>1</sup>. Для реализации своей цели миссис Уорсли подключает других действующих лиц: она подговаривает циничного холостяка Бленкинсопа подыграть ей, прикинувшись безумно в нее влюбленным<sup>2</sup>, тетю Элизу просит съездить к священнику, чтобы купить два разрешения на венчание: одно на имя Френсис Аннадейл Уорсли (полное имя Дот) и Джеймса Бленкинсопа, другое – на имя Элеоноры Сэллинджер и Фредерика Перкинсона (племянник и секретарь миссис Уорсли) для того, чтобы «как только настанет время, я подсуну им его под нос и предоставлю выбрать возможные последствия этого шага... Если какая-нибудь женщина заслужила мужа, так это я. Я использовала любую возможность унижить

---

<sup>1</sup> Есть в пьесе и другое столкновение – корыстной леди Селинджер и «женщины с прошлым» миссис Дот, но показанное не так подробно, как в комедии «Леди Фредерик».

<sup>2</sup> Любовная игра между миссис Дот и Бленкинсомом длится слишком долго и служит для того, чтобы наполнить содержанием небольшую интригу. Речь идет о зеркальных ситуациях, когда Дот уговаривает Бленкинсопа подыграть ей, он через некоторое время признается ей в любви. И наоборот, Дот, подыгрывая холостяку, понимает «бедственность» его положения и нежелания расстаться со статусом холостяка, следовательно, верный способ спасения – бегство. Более того, миссис Дот доказывает Бленкинсопу, что женщины более мстительны, чем мужчины. Она озлобляется против несчастного холостяка: она сломала его машину, чтобы леди Сэллинджер не смогла поехать за Нелли, а потом сама же сообщила ему, что этот способ бегства закрыт. До конца пьесы Дот оставляет героя в неведении. Так Мозм дает зрителю возможность представить вздох ярости и облегчения, который вырвется у Бленкинсопа при объявлении свадьбы миссис Дот и Джеральда.

Джеральда, пока он почти не утратил самообладания» [11, С. 135]. Также Дот сводит Нелли и Фреда, разжигая в каждом из них интерес друг к другу. Интрига, таким образом, усложняется искусственно созданными любовными треугольниками: Дот – Джеральд – Бленкинсоп и Нелли – Джеральд – Фред. В обоих случаях Джеральд чувствует себя некомфортно: с одной стороны, он ревнует Дот к Бленкинсопу, ищет с ней встречи, но сталкивается с равнодушием своей возлюбленной, с другой – ощущает себя лишним во втором любовном треугольнике.

Работают на интригу и «случайности», когда Джеральд замечает целующихся Нелли и Фреда или, вернувшись в комнату за оставленной шляпой, видит Дот в объятиях Бленкинсопа (она радовалась, что ее затея удалась). Следовательно, ловкие интриги миссис Дот имеют и свои положительные результаты: Фред и Нелли решили сбежать, чтобы обвенчаться (сыграло свою роль и случайно увиденное разрешение на брак и сделанный до этого незамысловатый подарок Дот Фредди – две тысячи годового дохода и 500 фунтов жалованья), Джеральд признается леди Сэллинджер, что не собирался жениться на ее дочери, но хотел сдержать слово, и, наконец, соединение Джеральда и Дот.

Сравнивая героинь двух пьес, можно отметить, что миссис Дот более активный персонаж, нежели леди Фредерик. Тем не менее, между героинями много общего: они рано овдовели, недурны собой, в обществе прослыли как «женщины с прошлым», ловко устраивают жизнь молодым повесам, своим родственникам (леди Фредерик – брату, миссис Дот – племяннику), весьма остроумны и артистичны. Главное качество этих женщин в том, что они «женщины с золотыми сердцами»: все их интриги имеют прекрасное завершение. В отличие

от образов «женщин с прошлым» Пинеро, Ибсена и Шоу, судьба мюзомских героинь складывается более благополучно. Они больше напоминают уайлдовских миссис Эрлин и миссис Арбетнот. Отличие Мюзма от названных драматургов заключается в его способности обнаруживать комическое там, где его предшественники видели трагическое.

Источник конфликта комедий «Леди Фредерик» и «Миссис Дот» в попытке героев скрыть свое настоящее лицо за социальной маской. Таким образом, писатель пытается показать, что на самом деле представляет собой общество. В этом обнаруживается типологическая близость данных пьес Мюзма с комедией нравов эпохи Реставрации.

В следующей комедии «Джек Строу» (*Jack Straw*, 1905) драматургом разрабатывается проблема лица и маски: под социальной маской неприметного и услужливого официанта Джека скрывается благородное происхождение (принц померанский). Ситуация пьесы напоминает мольеровского «Мещанина во дворянстве». В экспозиции происходит беседа леди Уэйтли и Амброуза Холланда в ресторане фешенебельного отеля «Великий Вавилон». Леди Уэйтли возмущена, что миссис Паркер-Дженнингс, которой она помогла войти в высшее общество, не соизволила ее заметить. Из разговора Холланда и леди Уэйтли мы узнаем историю семейства нуворишей Паркер-Дженнингсов, которых пять лет назад в высшем свете никто не знал: они скромно жили в Брикстоне, мелкобуржуазном пригороде Лондона, и после скоропостижной смерти родственника, от которого им досталось приличное наследство в 2 миллиона, переехали в Лондон. И только благодаря влиянию и покровительству леди Уэйтли семейство пробилось в высшее общество.

Завязка конфликта происходит, когда миссис Паркер-Дженнингс унижает священника Эббота и его жену: «По-моему, здесь вовсе не место для жены деревенского священника. Честно сказать, я и вправду удивилась, что вы бросили свои дела в Тейвернере ради того, чтобы развлекаться в Лондоне < ... > Ко мне приедут погостить мать лорда Серлоу и леди Элеонора Кинг, а вам, я думаю, лучше будет дня два-три не приходиться в Тейвернер-Холл. Ведь вы, надеюсь, понимаете, что вы, не в обиду вам будь сказано, все же не того ранга люди, с какими они предпочитают знаться» [11, С. 170].

Конфликт заключается в столкновении человека (в данном случае четы Эббот) с обществом выскочек Паркер-Дженнингсов, скрывающих за внешней показной респектабельностью лицемерие, тупость и ограниченность. Они оценивают человека с точки зрения его титула и положения в обществе.

Интрига комедии заключается в шутке, придуманной леди Уэйтли и Амброузом Холландом, которые решают проучить нахальных Паркер-Дженнингсов, услышав историю о том, что несколько лет до того из Померании (вымышленное государство, в котором в те годы обычно разыгрывалось действие оперетт) исчез принц Себастьян. Под именем исчезнувшего принца они решают ввести в это семейство в качестве возможного жениха для дочери Этель давнего знакомого Холланда, который работает официантом в ресторане, Джека Строу. Сам Джек во всем этом спектакле преследует свою цель – завоевать сердце Этель, в которую он влюбился с первого взгляда.

Типично фарсовая ситуация с быстрой сменой «амплуа» есть и в комедии Уайльда «Как важно быть серьезным», когда в Лондоне все знают героя как Эрнеста, потенциального жениха Гвендолен, а в

деревне – как Джека, опекуна 18-летней Сесили Кардю. Причина, по которой герой ведет двойную жизнь, отнюдь не мелодраматическая, как у Мозма, а индивидуалистская – не быть чересчур серьезным: «когда становишься опекуном, невольно делаешься более ответственным и начинаешь относиться ко всему с позиции высокой нравственности... Но от излишней ответственности и чересчур высокой нравственности нормальный человек не может ощущать себя особенно счастливым и здоровым» [24, С. 275]. Поэтому, чтобы расслабиться, Джону достаточно сказать, что он едет в Олбани к своему младшему брату Эрнесту, который постоянно попадает в жуткие переделки. Так возникает понятие «банберизм», включающее «крайний индивидуализм, потребность героя вырваться из привычной обстановки и разделить, хоть ненадолго, свою судьбу с вымышленным, несуществующим, придуманным или реальным, но совершенно случайным человеком» [112, С. 315]. «Банберизм» практикует и другой герой комедии – Алджернон, который придумал вечно больного Банбери, чтобы навещать его в деревне, когда ему заблагорассудится.

В «Джеке Строу» мелодраматический образ «женщины с золотым сердцем» трансформируется в романтический образ Джека Строу. Из рассказа Холланда мы узнаем, что судьба свела его с Джеком в Штатах, где они играли второстепенные роли в передвижной актерской труппе. Имя Jack Straw – дань романтической традиции: так звали легендарного разбойника, именем которого позже назвали пивную в Хампстед. Холланд рассказывает о неудержимой страсти Джека к приключениям и авантюрам, жажде жизни и желании заниматься тем, что не ограничивает его внутреннюю свободу. Принадлежа к высшим слоям (этот факт до последнего акта пьесы

остаётся неизвестным, но при этом является главной интригой), Джек Строу испытывает полное равнодушие к деньгам. В Этель Джека привлекает романтичность ее натуры, искренность, незапятнанная бахвальством ее родителей.

Характеристика семейства нуворишей Паркер-Дженнингсов и примыкающего к ним лорда Серлоу, жениха Этель, дана общими чертами в афише, а также при первом их появлении на сцене. В образах членов семейства подчеркивается их вульгарность и вызывающее поведение. По контрасту с ними показана Этель, которая «мила и очень хороша собой» [11, С. 157]. Этот образ, схожий с Нелли Сэллинджер и отчасти с Роуз Карлайл, можно отнести к типу молодых светских особ, на которые легко повлиять [См.: 184, Р. 248] – она находится под влиянием грубой и вульгарной матери. В данном случае в устройстве жизни девушки участвует также влюбленный в нее Джек Строу – налицо параллель с миссис Дот, которая сводит влюбленных Фреда и Нелли.

Первая встреча с Джеком Строу-официантом важна для того, чтобы показать ее зеркальное отражение в мистификации, устраиваемой леди Уэйнли и Холландом. Например, мистер Паркер-Дженнингс называет Джека грязным иностранцем, подавальщиком и т.д. Оскорбления героя сменяются на «ваше королевское высочество» и заискивающий тон, когда перед ними Джек-принц померанский. Мистификация так хорошо удается, что ее инициаторам, обеспокоенным тем, что дела зашли слишком далеко, приходится рассказать семейству нуворишей правду. Пьеса «Джек Строу» трансформируется в вариант комедии мщения: выскочки, пленники своего снобизма вынуждены переносить присутствие самозванца в своем доме. Затем фарсовое начало вновь становится преобладающим

в произведении: интрига заключается в том, что Строу, вдоволь поиздевавшись над своими «нанимателями» и Паркер-Дженнингсами, ко всеобщему удивлению оказывается принцем Себастьяном, что напоминает об уайльдовском сюжете, когда Джек Уординг оказывается Эрнестом («Как важно быть серьезным»). Такой неожиданный поворот сюжета производит комический эффект: Паркер-Дженнигсы посрамлены, они даже не могут вызвать полицию, чтобы избавиться от интригана Строу, так как сами будут выглядеть посмешищем в лице света:

«ДЖЕК СТРОУ: Так и слышу тихие смешки в деревне, смеются и врач, и пастор, и нотариус, которых вы не пригласили, смех становится все громче, распространяется по всему Чеширу <...> Я вижу, как вас закружит, как три беспомощных листика, и понесет смехом, будто ветром до самого Парижа, где про вас будут петь куплеты на бульварах <...> Вы, может быть, попробуете бежать за океан, чтобы спрятать голову в бескрайной Америке, но и там желтая пресса, позеленев от азарта, выльет на вас потоки насмешек и струи клеветы...» [11, С. 214-215]

Важна и комическая ремарка, показывающая реакцию Паркер-Дженнингсов на выпады Джека: «Пауза. Паркер-Дженнингс вынимает носовой платок, комкает итирает им пот со лба. Винсент, глядя на отца, поступает так же. Миссис Паркер-Дженнингс, взглянув на них, тоже вынимает носовой платок, скатывает и медленно утирает лоб» [Там же, С. 215]. Посмешищем выглядят и аристократы леди Уйэнли и Холланд, который напоминал Джеку о его месте во время разыгрываемого спектакля.

Миссис Паркер-Дженнингс сначала обеспокоена оскорблениями, которые она адресовала Джеку незадолго до



появления посла, завершившего мистификацию, а затем она дает излиться своему удовлетворению: «...Я так и знала, что он настоящий эрцгерцог. Умную женщину не обманешь!» [11, С. 230]. В итоге Паркер-Дженнингсы наказаны, но не вынесли из этой истории моральный урок.

В комедиях «Леди Фредерик», «Миссис Дот» и «Джек Строу» Моэм сатирически представил собирательный образ общества. Конфликт комедий – это конфликт между человеком и высшим обществом, которое оценивает человека по титулу и его годовому доходу. Источником конфликта является попытка героя скрыть свой настоящий облик за социальной маской: так, «женщины с прошлым» леди Фредерик и миссис Дот оказываются «женщинами с золотыми сердцами», неизвестный услужливый официант Строу – принцем померанским.

Злободневно для того времени звучит в комедиях Моэма тема брака, которая играет в пьесах важную роль: участвует в развитии основной сюжетной линии в драматической структуре пьесы («Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу»), а также определяет развитие самого действия драмы («Пенелопа», «Смит»).

После 1908 г. из творчества Моэма исчезают «женщины с золотыми сердцами» и сказочные принцы. Им на смену приходят «люди, которых все знают» [81, С. 223]: адвокаты, врачи, средние и крупные буржуа и др. Местом действия пьес становятся не дорогие отели и салоны аристократов, а гостиницы (доктора О'Фарелла из «Пенелопы» или адвоката Даллас-Бейкера из «Смит» и т.д. ).

Комедия «Пенелопа» (*Penelope*, 1908) построена на традиционном, хотя и парадоксально перевернутом сюжете: неверный муж, которому наскучила любовница, снова влюбляется в жену.

Пьеса, как и некоторые предыдущие комедии, начинается с ситуации ожидания. Пенелопа отправляет каждому из героев телеграмму с просьбой немедленно прийти. Первым в гостиную доктора О'Фарелла на Джон-стрит приходит мистер Давенпорт Барлоу, дядя Пенелопы, «коренастый, преисполненный сознания собственной значимости джентльмен средних лет... одет по последнему слову моды. Суеглив и важен. Входит в гостиную с таким видом, будто ожидал увидеть здесь целое общество... Он удивлен, что его никто не встречает» [11, С. 232]. Из данной характеристики можно заключить, что перед нами светский человек, думающий о том, какое впечатление он производит в свете. Отчасти герой напоминает циничного холостяка Бленкинсопа, но с той разницей, что ему безразличны женщины.

Второй посетитель – миссис Голайтли, мать героини, «очень полная и добродушная дама средних лет. Чрезвычайно энергичная, страдает одышкой» [Там же, С. 233]. Следующим появляется ее супруг – профессор Голайтли, «высокий сухощавый джентльмен с седыми волосами, прекрасно подстрижен, легкий, подвижный. Одет строго и элегантно, его вполне можно принять не за профессора-математика, а за адвоката или врача» [Там же, С. 234]. Пенелопа велела ему подать стакан ячменного отвара и газету «Антениум» недельной давности.

Последним приходит мистер Бидсуорт (первое и последнее появление персонажа в пьесе), адвокат средних лет, которому служанка предлагает портвейн и «Юридический вестник».

Все гости в недоумении, потому что каждому из них Пенелопа послала телеграмму неопределенного содержания, которая, тем не менее, привлекла их внимание. Появление героини проясняет ситуацию: она пригласила всех немедленно прийти, чтобы сообщить о

своем решении развестись с мужем, который ей изменяет. Для того, чтобы все приехали, она сыграла на сильной страсти каждого: достаточно было упомянуть титул вымышленной эрцгерцогини Анастасии, чтобы Барлоу немедленно приехал; или просто указать цифры 0, 7035 (последние четыре – номер телефона О'Фареллов), чтобы привлечь внимание профессора-математика; или написать о жутком скандале в Обществе миссионеров Центральной Африки, чтобы миссис Голайтли, посвятившая всю жизнь обращению язычников в христианскую веру, примчалась; или, наконец, написать «шесть шиллингов и восемь пенсов», чтобы адвокат приехал выяснить причину столь странной телеграммы. Функция экспозиции – дать характеристику основным персонажам. Реакция героев на решение Пенелопы обнажает суть их характеров: циничность Барлоу («... за врачей замуж не выходят < ... > Людям низкого происхождения нельзя доверять...») [11, С. 242-243], «Он же выскочка безродный! Тебе бы радоваться, что избавляешься от плебея» [Там же, С. 247]), рассудительность профессора, который предлагает вместо развода спасти брак. Адвокат показан как второстепенный персонаж: он дополняет картину присутствующих «людей, которых все знают», выясняет причины развода и соглашается на обозначенную в телеграмме сумму за свои «услуги». Что касается миссис Голайтли, то она представлена как обычная ничем не примечательная набожная женщина. Ее роль в пьесе – служить.

Конфликт в комедии уже не социальный, как в предыдущих пьесах, а семейный и глубоко психологический, так как касается, прежде всего, взаимоотношений: во-первых, мужа и жены (противостояние Пенелопы и Дика), в отношениях которых назрел кризис, что подтолкнуло Дика к измене; во-вторых, двух подруг,

играющих в дружбу, что скрывает от посторонних их взаимное неприятие, обусловленное соперничеством (Ада Фергюссон – любовница Дика).

В разрешении конфликта косвенное участие принимает третье лицо – отец Пенелопы, который на простом примере разъясняет дочери, в чем состоит ее ошибка: Пенелопа настолько окружила супруга любовью, что в итоге наступило пресыщение чувствами.

Пенелопу можно сопоставить с леди Чилтерн из комедии Уайльда «Идеальный муж», что наглядно проявляется в текстуальных сопоставлениях:

<b>Леди Чилтерн</b>	<b>Пенелопа</b>
«... А как я тебя любила! Я молилась на тебя! Ты был для меня чем-то возвышенным, ты был вне повседневной жизни – чем-то чистым, благородным, порядочным, без единого пятнышка...» [23, С. 472].	«Но я просто молюсь на него, я готова целовать землю под его ногами. Ни одного мужчину в мире не любили так, как я люблю его» [11, С. 246].
<b>Указание на ошибку</b>	
<p><b>(исходит от мужа)</b></p> <p>«Сэр Роберт Чилтерн: В этом и заключается твоя ошибка, твое заблуждение! Почему вы, женщины, не можете любить нас такими, какие мы есть, со всеми нашими недостатками? Зачем вы ставите нас на пьедестал? ... Вы думаете, что делаете из нас идеал. А вы только творите себе ложные кумиры. Ты тоже сотворила из меня ложный кумир...» [Там же, С. 472-473].</p>	<p><b>(исходит от отца)</b></p> <p>«Профессор Голайтли: Ни один мужчина в мире не выдержит такой любви... Ему некуда деваться от твоей любви.</p> <p>Пенелопа: Но я не могу ничего с собой поделать.</p> <p>Профессор Голайтли: Хорошо, но <i>не надо этого показывать</i>» (курсив наш. – Е. С.) [Там же, С. 246] <b>(решение проблемы)</b></p>

<p>Если у Уайльда кризис отношений героев сопряжен с политической карьерой сэра Чилтерна, то у Мозма – с характером самой Пенелопы, которая окружила мужа любовью. Разъединяет супругов Чилтерн, прежде всего, страх Роберта перед обществом, его упорное желание оправдаться, боязнь, чтобы кто-то, кроме жены и близкого друга Горинга, узнал его тайну; чегу О’Фаррел – отсутствие в отношениях личного свободного пространства у каждого супруга. Пенелопа всю жизнь жила только Диком, его заботами, работой и пр. Она заполнила не только свою жизнь, но и жизнь своего мужа пылкой страстью и любовью, не допуская чего-то другого в его личное пространство.</p>	
<p><b>Советы, как вернуть любовь</b></p>	
<p>Необходимо разрешить мужу вернуться в большую политику, для которого она составляет главный смысл жизни: «Лорд Горинг: ... Его призвание – власть. Отнимите у него это – и все в нем замрет, даже любовь к вам. Леди Чилтерн, у вас сейчас в руках любовь вашего мужа. Не разрушайте и то и другое» [23, С. 508].</p>	<p>Советы дает профессор Голайтли: «Ты никогда не должна терять власть над собой; не давать воли язычку, не насмешничать, держать в узде свои взгляды – и свой нрав» [11, С. 248]. Необходимо дать мужу полную волю, не устраивать сцен ревности, быть милой, не спрашивать, где он был, куда собирается идти и когда вернется, и, наконец, навязывать общество Ады Фергюссон, которая непременно должна наскучить Дику своим постоянным обожанием.</p>

Уже в первом действии Пенелопа начинает следовать советам отца, во втором показаны результаты (Ада наскучила Дику, Пенелопа признается мужу, что знала о его измене), а в третьем представлено противостояние жены и любовницы. В отличие от леди Фредерик и миссис Дот, Пенелопа менее самостоятельна и предприимчива. Она, безусловно, артистична, но ее игра местами лишена легкости и

непринужденности, присущих героиням ранних комедий. За маской холодности по отношению к мужу скрывается пылкая любовь к нему, слезы, ревность. Показательны в этом плане ремарки, передающие внутреннее состояние героини: «Пенелопа вскакивает, в ярости раскидывает подушки, бежит было к двери, словно хочет их (Аду и Дика, которые пошли в мюзик-холл. – Е. С.) вернуть, потом останавливается... Медленно возвращается, опускается на диван и заливается слезами» [11, С. 206] (конец первого действия). Примечательна и реплика героини во втором действии, объясняющая ее безудержные покупки и трату денег: «...чтобы заглушить боль разбитого сердца, я пополняю свой гардероб» [Там же, С. 292] (ср. с фразой леди Фредерик: «Другие женщины для этого принимают морфий, а я мотала деньги – вот и все» [Там же, С. 37]). Кульминационной точкой разыгрываемого Пенелопой спектакля стало разоблачение Дика, когда героиня призналась, что нарочно сводила мужа с Адой, что ей известно, кто такая миссис Мак, которую постоянно навещали любовники и что об измене мужа знает ее семья. Дик в бешенстве, его самолюбие уязвлено. Мозм комически показывает желание героя скрыться от осуждающих взглядов: «...во мне больше уважения к святости домашнего очага и благопристойности семейных уз, чем у вас у всех вместе взятых. *Бросается к двери, останавливается и, обернувшись к Пенелопе и супругам Голайтли, потрясает в воздухе кулаком.* Нравственные принципы! Вот что у меня есть» [Там же, С. 294]. Следует признать, что из уст Дика реплики про нравственность и семейные ценности звучат более чем парадоксально.

На этом комедия могла бы благополучно завершиться: муж возвращается к жене, и они счастливы вместе, но действие вспыхивает

с новой силой – мало вернуть любовь, нужно еще и удержать ее. Пенелопа, которая к этому времени повзрослела и многое поняла в отношении мужчины и женщины, не без помощи отца формулирует принципы семейного счастья: необходимо держать свои чувства в узде, не докучать мужу изъявлениями чувств, не спрашивать постоянно: «Ты меня любишь?» и т.д. Последнее резюмирующее слово остается за профессором. Афористичность его суждений вновь отсылает к традициям Уайльда: «Стань крепостью, которую нужно каждый день завоевывать заново. Никогда не открывай ему, что твое сердце принадлежит ему без остатка. Пусть он всю жизнь живет с мыслью, что в глубинах твоей души скрыто бесценное сокровище, которым ему никогда не завладеть» [11, С. 300], «Мудрая женщина никогда не допустит, чтобы муж был до конца уверен в ней. Едва он получит эту уверенность, как Купидон наденет цилиндр и превратится в церковного старосту» [Там же, С. 300]. На вопрос Пенелопы, что делать, чтобы муж любил всегда, профессор отвечает точно и лаконично: «преврати его жизнь в ад» [Там же, С. 301].

Конфликт между Пенелопой и Диком осложнен отношениями с Адой, замыкающимися в классический любовный треугольник. Ада посягнула на мужа своей подруги из-за зависти: она видит, что Пенелопа счастлива в браке. Противостояние двух женщин заканчивается так же, как и первый конфликт – обнаружением правды, но с той разницей, что Пенелопа подыгрывает Аде, рассказывая про смерть вымышленной любовниками миссис Мак. В отличие от Уайльда, у которого действие комедии балансирует между трагическими и комическими ситуациями (например, в «Идеальном муже» Роберт Чилтерн очень болезненно и трагически воспринимает признание супруги о том, что он не соответствует ее идеалам), у

Мозма доминирует комическое начало. Ада оказалась в не менее смешном положении, чем Дик, но перспектива романтической поездки с Давенпотом Барлоу в Париж вновь возвращает ее к жизни. Ада и Барлоу отчасти напоминают нуворишей Паркер-Дженнингсов своим желанием казаться светскими особами, но, в отличие от персонажей комедии «Джек Строу», данные героини показаны автором менее сатирически. Характер Ады строится на основе шаблонного поведения и шаблонных фраз: у нее всегда не хватает нескольких фунтов, чтобы заплатить за визит к доктору; при любом случае она не забывает напомнить, что она всего-навсего слабая женщина, что ее муж храбро сражается за родину где-то на чужбине, что ей не до развлечений. Известно, что до замужества она была никому неведомая мисс Джонс, жившая в бедном районе Ноттинг-Хилл-Гейт.

Действие комедии лишено сложных и запутанных интриг и строится вокруг одной идеи – как вернуть и удержать любовь. Характеры пьесы менее самостоятельны и предприимчивы, чем персонажи «салонных комедий» Мозма.

В тот же период Мозм пробует себя в жанре социальной драмы. Так, в 1909 г. была написана пьеса «Смит» (*Smith*), отличающаяся нелицеприятной категоричностью в обрисовке характеров, чего не было в предыдущих пьесах драматурга. Кроме того, если предшествующие комедии заканчивались неожиданным поворотом, не имеющим социальных результатов (леди Фредерик выходит замуж за Парадайна Фоулдса, миссис Дот добивается Джеральда Холстейна, Джек Строу делает предложение Этель Паркер-Дженнингс, Пенелопа возвращает любовь мужа), то пьеса «Смит» представляет собой сатиру на высшие классы.



Действие пьесы разворачивается в гостиной дома миссис Роуз Даллас-Бейкер на Кредитон-корт в Кенсингтоне, богатом районе Лондона. Как замечено в ремарке, «обстановка комнаты безукоризненна, но лишена индивидуальности... Это типичный салон состоятельной лондонской дамы» [11, С. 326]. Перед нами собирательный образ общества богатых бездельников. Уже в первом действии общими чертами дается характеристика основным действующим лицам: Роуз – хорошенькая блондинка лет 30, элегантно одета; ее супруг Герберт Даллас-Бейкер – дородный, лысый мужчина лет 45, добродушный, ничем особенно не примечательный, очень доволен собой и званием королевского адвоката; Элджи Пепперкорн – моложе Роуз на пару лет, вид у него холерный, чисто выбрит, разодет в пух и прах; Синтия Розенберг – хорошенькая розовощекая молодая женщина с тщательно уложенными золотистыми волосами, на ней дорогой туалет; Эмили Чепмен – выглядит намного старше своих ровесников: у нее испитое лицо и усталый взгляд, который она пытается спрятать под слоем теней и румян.

Обращает на себя внимание внешний лоск и благополучие людей (за исключением, наверное, Эмили), хорошо устроивших свое существование. По контрасту с ними на фоне игры в бридж, которым заняты все, показана Смит – служанка в доме Даллас-Бейкер, высокая красивая девушка лет 20, блондинка. Моэм обращает внимание не столько на внешний, сколько на внутренний, психологический портрет героини: «сразу видно, что она обладает как духовным, так и телесным здоровьем. В ней ощущается внутренняя собранность и сдержанность, а в ее поступи чувствуются достоинство и грация» [Там же, С. 327-328].

Роуз настолько занята игрой в бридж, что даже телеграмма, извещающая о прибытии ее брата Фримена, которого она не видела 8 лет, не способна ее отвлечь. Именно Роуз первая характеризует Фримена еще до его появления: «Он из той породы невозмутимых, уравновешенных людей, которые ко всему относятся легко. У него нет ни моральных принципов, ни совести... Он всегда найдется с остроумным ответом, и чувства юмора ему не занимать» [11, С. 332]. Судя по всему, перед нами должен оказаться светский щеголь, острослов, такой же, как и люди круга Даллас-Бейкер, но мы видим прямо противоположный образ персонажа: Том Фримен – статный мужчина лет 35, крупный и мускулистый, в костюме хорошего покроя, но не шикарном (что уже отличает его от людей этого общества), «он излучает душевную теплоту и приподнятость, смеется по-мальчишески» [Там же, С. 333]. Имя героя – дополнительная характеристика персонажа: *free man* – свободный человек, «естественный человек» XX в. Восемь лет назад он потерял все свое состояние из-за экономического кризиса и был вынужден покинуть Англию и высший свет и уехать в Родезию, где он содержит ферму и занимается хозяйством. Цель его визита в Англию – найти себе жену. Фримен рассчитывает на помощь своей сестры, но вместо участия встречается с холодностью и снобизмом высшего света. Следовательно, обнаруживается конфликт «естественного человека» и бездушного общества, который воплощается в идеологическом конфликте Роуз и Фримена. Есть в пьесе и другая не менее важная сюжетная линия, связанная с отношениями Фримена и Смит. Здесь нет конфликта, но есть социальное противостояние, которое ощущает Смит по отношению к Тому.

По мнению Р. Барнса, идеологический конфликт между Роуз и Фрименом получает свое развитие в четырех действиях пьесы как *society interrupted*, *society debated*, *society in practice*, *society disrupted* [См.: 167, Р. 120]. Итог – моральное разложение круга Даллас-Бейкер.

Первая стадия – *society interrupted* – показывает общество, взволнованное появлением в нем Фримена. Избранный круг Роуз Даллас-Бейкер представляет собой общество снобов. Жизнь Роуз – это постоянная борьба со скукой: она либо играет в бридж, либо проводит время в компании Элджи Пепперкорна (современный вариант придворного шута). У них с мужем нет детей, поскольку это требует дополнительных затрат и лишило бы их возможности путешествовать или ездить в клуб «Карлтон» или театр. Роуз – эгоистка, желающая жить в свое удовольствие. Удачное замужество в обществе Даллас-Бейкер – выгодная сделка, не более того. Так, Синтия Розенберг, жена старого биржевика, настолько бессердечна, что оставляет на целый день больного ребенка с кормилицей ради игры в бридж. На вопрос Фримена, почему она сама не кормит ребенка, Синтия отвечает, что не желает тратить на это еще восемь месяцев своей жизни: все это мешает ей развлекаться. Злословие и сплетни также наполняют будни «светского» салона: Роуз с удовольствием посвящает присутствующих в подробности личной жизни своей близкой подруги Эмили. Становится известно, что несколько лет назад Эмили разорвала помолвку с Фрименом после его банкротства, потом расторг помолвку ее новый возлюбленный и теперь, в свои 32 года, она не замужем, без состояния, живет за счет Роуз, играя каждый день в бридж на деньги. Каждый из членов круга Даллас-Бейкер живёт сам по себе и для себя, связывает их только одно – игра в бридж. Здесь возникает параллель с пьесой Мозма «Сливки общества» (1919), в

которой не менее ярко и детально изображается торгашеская мораль и духовная пустота привилегированного сословия.

Своим появлением Фримен нарушает стабильность этого общества, вмешивается в привычный для них ход вещей, так как он осознает его искусственность и упадочность. Когда-то он сам принадлежал этому свету, но жизненные испытания, лишения, трудности, непосильный физический труд сделали из него совершенно иного человека. Его цель сейчас – создание семьи, что идет вразрез с жизненной философией избранного круга Даллас-Бейкер.

Вторая стадия – *society debated* – общество, которое скрупулезно рассматривается, осмысливается и критикуется Фрименом. Его удивляют отношения между Роуз и ее мужем, который не возражает против «дружбы» супруги с Пепперкорном, фамилия которого говорит сама за себя<sup>1</sup> (черта комедии нравов эпохи Реставрации): он та специя, приправа, которая необходима обществу богатых бездельников в борьбе со скукой. Фримен понимает, что Элджи Пепперкорн – приживальщик в доме его сестры. Он – собирательный образ современных для того времени молодых людей, живущих за счет других (социальные паразиты): «Я – благодетель рода человеческого. Что, по-вашему, Роуз и Герберт делали бы без меня? А подобных супружеских пар, которым смертельно наскучило вариться в собственном соку и которым необходим кто-то, кто бы их развлекал, – тысячи <...> Я по своему опыту знаю, что такая служба длится примерно два года <...> Я им надоедаю, я больше не могу удерживать их от семейных ссор, и тогда они обращают свой гнев на меня.

---

<sup>1</sup> *pepper* – перец; острота; едкость; живость; темперамент, энергия + *corn* – зернышко, горошек, крупинка; пошлость, банальность

Вообще за месяц-другой до отставки я уже по некоторым признакам чувствую ее приближение и начинаю искать нового покровителя» [11, С. 359-360].

Другой образ, безусловно, схожий с образом Пепперкорна – Эмили, которая разыгрывает перед Фрименом мелодраматичную сцену признания в любви, добиваясь от него предложения руки и сердца. Выгодное замужество решило бы многие ее проблемы, а потому Фримен кажется ей подходящей для этого кандидатурой.

Фримен осмысляет, критикует общество Даллас-Бейкер, состоящее из социальных паразитов и прожигателей жизни.

Третья стадия – *society in practice* – общество такое, какое оно есть на самом деле. То, что наблюдал Фримен, явственно обнаружилось перед ним: Роуз, занятая лишь игрой в бридж, боясь, что сорвется очередная партия, умалчивает о звонке мужа Синтии, чей ребенок серьезно болен. Сама Синтия весь день потратила на визит к портнихе, обед в «Ритце», вернисаж и прочее вместо того, чтобы посвятить время больному младенцу.

Кульминация третьего действия – известие о смерти ребенка Розенбергов. Реакция персонажей выявляет истинную суть их характеров: равнодушие Элджи, который по указанию Роуз идет провожать рыдающую Синтию, искреннее сопереживание Смит, бессердечность миссис Даллас-Бейкер, безразличие Эмили, беспокойство за собственную репутацию Герберта (об этом становится ясно из его фразы в четвертом действии: «Беда в том, что о нас будут говорить не очень приятные вещи, если узнают, что...») [Там же, С. 398]. Также в полной мере здесь обнажается конфликт между Роуз и Фрименом:

«ФРИМЕН: Роуз, ты ведь отказалась сказать Розенбергу, где его жена, не для того, чтобы состоялась эта партия в бридж?

РОУЗ: Господи боже, откуда же мне было знать, что младенец умирает? Отто вечно дрожал над его здоровьем. Все это просто ужасное недоразумение.

ФРИМЕН, *негодующе*: Роуз!

РОУЗ: Ради Бога, оставь меня в покое... Я устала это терпеть. Если тебя что-то не устраивает, можешь уходить...

ФРИМЕН: Да, это лучшее, что я могу сделать. Я для тебя чужой. Мы говорим на разных языках.

РОУЗ: Надеюсь, я на своем языке не болтаю такую несусветную чушь, какую ты на своем. Если бы ты только знал, как ты мне противен!» [11, С. 376]

То, что назревало в первых двух актах, обнаружилось в данном диалоге: Фримен чужд Роуз и её окружению, ничего не желающему знать, кроме развлечений. Итогом звучит фраза Фримена, характеризующая всех членов общества Герберта и Роуз Даллас-Бейкер: «Легко не принимать близко к сердцу, когда сердца нет» [Там же, С. 377].

Окончательно ставятся все точки над *i* в отношениях между Томом и Эмили, которая решила сама расторгнуть помолвку, признавшись, что возможное замужество было удобным основанием для отсрочки ее долга у портнихи и что самое главное – Фримен не заслужил такого нечестного к нему отношения. Своей добротой и участием Фримен пробудил в Эмили человечность.

Идеологический конфликт Роуз и Фримена будет иметь свои итоги в четвертом действии, которое можно обозначить как *society disrupted* – это финальная стадия, показывающая распад, моральное

разложение избранного круга Роуз. Сначала Эмили, осознающая лицемерие общества, всю фальшь и искусственность своего положения, рассказывает об унижениях, которые ей приходилось терпеть: «Вряд ли вы себе представляете, каково быть нищей женщиной и при этом стараться держать марку. Терпеть унижения от тех, кто богаче тебя, от снобов, которым приходится улыбаться!» [11, С. 395]. После происшедшего она принимает решение покинуть Англию и уехать в Австралию, где ее ждет «гарантированное место и вполне приличное жалование» [Там же, С. 396]. Примечательно, что Роуз расценивает отъезд подруги весьма меркантильно («моему кошельку от этого только польза» [Там же, С. 400]) и цинично («мне уже становилось неловко перед людьми за то, что я с ней общаюсь» [Там же, С. 401]).

Затем Синтия Розенберг, желая сохранить выгодный брак, полностью подчиняется желанию мужа и покидает круг Даллас-Бейкер.

Следующий – Эджи Пепперкорн, который сообщает Роуз о своей помолвке с богатой американкой и также оставляет ее дом.

В заключение Роуз увольняет Смит, узнав, что Фримен сделал девушке предложение. Оставшись наедине с собой, Роуз хочет одного – «веселья, толпы, оркестра и шума» [Там же, С. 407]. Постепенно Моэм доводит данный идеологический конфликт до кульминации, стремясь показать моральное разложение круга Даллас-Бейкер, жизнь которых через какое-то время вновь пойдет по тому же кругу.

Нравственный итог подводит Фримен, наблюдавший и анализировавший общество богатых бездельников, с первого момента осознавший крах этого порочного круга, в котором действуют не люди – марионетки, чье каждодневное занятие – это игра в бридж:

«вы на самом деле не настоящие люди. Вы не мужчины и женщины, а странные бесполое существа, в чьих жилах нет крови < ... > Вам всего только и нужно, что развлечься, и скука вьелась в самые ваши кости. Сами по себе вы совершенно незначительны, но Англия полна таких же вот пустых, бессмысленных и никчемных людишек, как вы» [11, С. 402].

Другая сюжетная линия в пьесе – мелодраматическая, связанная с отношениями Фримена и Смит. Перед Томом стоит трудная задача – заставить Смит говорить естественно. Она знает свое место, а потому не позволяет себе лишних комментариев или вести задушевные разговоры. Линия Фримена и Смит развивается параллельно линии Фримена и Роуз. Схематично данные сюжетные линии можно представить следующим образом:

Сюжетная линия ФРИМЕН – РОУЗ (идеологическая, содержит конфликт)	Сюжетная линия ФРИМЕН – СМИТ (мелодраматическая)
<b>society interrupted</b> Фримен <i>нарушает</i> стабильность этого общества, <i>вмешивается</i> в привычный для них ход вещей	Цель приезда Фримена – найти здоровую крепкую женщину для создания семьи.
<i>Вмешательство в жизнь богатых бездельников и служанки Смит.</i>	
<b>society debated</b> Анализ и критика общества.	Фримен наблюдает за Смит, составляет первое впечатление о ней.
Стадия наблюдения, обсуждения и анализа, чтобы затем сделать выводы.	
<b>society in practice</b> Фримен осмысляет, критикует общество Даллас-Бейкер, состоящее из социальных паразитов и прожигателей жизни.	Фримен предлагает Смит выйти за него замуж и получает отказ.
<b>society disrupted</b> Распад моральное разложение избранного круга Роуз.	Смит соглашается выйти замуж за Фримена и уехать с ним в Родезию. Роуз увольняет Смит.



Два параллельно идущих сюжетных плана соотносятся между собой: если первый план преимущественно обличительный, показан идеологический конфликт «естественного человека» XX века и общества богатых бездельников, то второй план носит мелодраматический и отчасти фарсовый характер, он придает произведению внешнюю целостность, сопряженную с задачей, которая формулируется уже в завязке: Фримен приехал в Англию найти себе жену. Характер Фримена частично раскрывается в идеологическом конфликте с Роуз. Известно, что несколько лет назад Том был одним из представителей избранного круга своей сестры, однако жизнь на ферме в Родезии изменила его: «Я вижу себя прежнего, и этот прежний «я» вызывает у меня сильнейшее омерзение» [11, С. 343]. Как отмечает В. М. Паверман, иллюзорность мюзомовской идеи об обретении человеком внутренней свободы вне цивилизации «не позволила драматургу создать убедительный в художественном отношении образ простого труженика, к тому же и нарисованного вне своей сферы» [117, С. 41]. Отсюда характер героя не столь полнокровен, в отличие от образов его противников.

Пьеса «Смит» – это движение вперед к социальной драме «Земля обетованная», где будет показано нравственное возрождение Норы Марш, выросшей в условиях бездуховного общества и попавшей в чуждую ей атмосферу нелегких будней фермеров канадских прерий. И если в первой пьесе конфликт односторонний, связанный с кругом Роуз, то во второй комедии, помимо столкновения героини и семейства Викхем, добавится также столкновение Норы и фермеров. Жанр пьесы «Смит», исходя из указания на титуле, – фарс. Сюжетная линия Фримена и Смит, связанная с темой брачного

контракта, вполне подходит под данное жанровое определение, но является второстепенной, поскольку основное внимание драматурга сосредоточено на идеологическом конфликте Фримена и Роуз, что не соответствует указанной автором жанровой дефиниции и ставит произведение в один ряд с социально-психологической драмой. Сам драматург считал свою пьесу трагической комедией (*tragic comedy*), подчеркивая наличие элемента трагического в повседневном (скепсис в отношении всего, универсальность и повсеместность зла в мире и т.д.). В пьесе нет сниженного, комического изображения современного социального общества и типов, что характерно для фарса. Напротив, ирония Моэма становится более язвительной, отсюда обличительный характер смеха. В своем произведении Моэм стремится к максимальной объективности, раскрывая распад семейных отношений, лицемерие и ханжество. Синтез жанров социально-психологической драмы и фарса помогают автору полнее представить «человеческую комедию».

В других пьесах этого периода, не включенных в моэмовский канон, «Десятый человек» (*The Tenth Man*, 1909) и «Грейс» (*Grace*, 1910) также будет присутствовать критическая тенденция. Так, в первой пьесе, несмотря на мелодраматизм ситуации, Моэм показывает закулисные стороны предпринимательства и политики. Главный герой – Джордж Винтер – живет по принципу: «девять из десяти – мошенники или дураки, вот почему я делаю деньги» [Цит. по: 184, P. 83]. И хотя автор «наказывает порок», показывая самоубийство героя, пьеса убеждает: зло, разоблаченное в ней, не является результатом бесчестных деяний отдельного человека, поскольку и сам герой стал жертвой общественной морали. В драме «Грейс» Моэм обращается к

теме социального неравенства, но надлежащего развития в произведении она не получила.

Итак, в своих ранних «салонных комедиях» «Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу» и «Пенелопа» Моэм выступает продолжателем традиции школы Реставрации, но переосмысляет ее на основе проблемной драмы конца XIX в. Это выражается в усложнении характеров и конфликтов, содержания пьес, близкого проблемам современности, в изображении взаимосвязи личности и общества, появлении в пьесах психологизма. Комедия Реставрации привлекала Моэма изображением нравов, остроумием, легкостью, умеренной дидактикой, а также своей злободневностью. От комедии нравов писатель наследует элементы социальной критики, которые были в лучших образцах комедии нравов, достигли своего расцвета в драматургии Р. Шеридана и уже полностью отсутствовали в «хорошо сделанной пьесе». Однако Моэм не был прямым последователем комедиографов XVII в.: традиции их театра были творчески восприняты писателем через влияние О. Уайльда.

От Уайльда драматург наследует склонность к четкости, стройности и легкости композиции. Однако, в отличие от своего предшественника, Моэм не приемлет замысловатости сюжетных ходов «хорошо сделанной пьесы» и множества разнообразных интриг. В пьесах Моэма интрига «умеренная», создающаяся «изнутри» самими персонажами (миссис Дот, Джеком Строу, Пенелопой), нередко помогает обнажить основной конфликт произведения. Иногда сосредоточенность автора на интриге идет в ущерб разработке характеров, поскольку внимание зрителя сфокусировано в основном на неожиданных поворотах сюжета, а не на героях.

Сближает Моэма и Уайльда установка на изображение избранного общества, скептическое отношение к лицемерной морали; обращение писателей к образу «женщины с прошлым» (миссис Эрлин из комедии Уайльда «Веер леди Уиндермир», леди Фредерик из одноименной комедии Моэма), которая оказывается выше лицемерного окружения; использование парадоксов и афоризмов, содержащих меткие суждения о свете и «порядочности» людей к нему принадлежащих. В отличие от Уайльда, юмор Моэма отличается большей горечью, а ирония – большей злостью и язвительностью. Можно утверждать, что кроме обличения современных нравов, парадоксы и афоризмы в текстах Уайльда выполняют декоративную и эпатажную функцию. Остроумное изречение в драмах Моэма является дополнительным аргументом в споре и средством характеристики персонажей.

Есть в пьесах обоих драматургов и герой-острослов («говорун»), ведущий свое происхождение от светских щеголей из комедии нравов эпохи Реставрации. В отличие от Уайльда, Моэм разворачивает драматический сюжет в то время, когда его герои ведут светские беседы. Отсюда еще одна объединяющая черта комедиографии Уайльда и Моэма – остроумный диалог, свойственный комедии Реставрации.

Герои комедий обоих драматургов также типологически сближаются с персонажами из комедии XVII в., внешний облик которых зачастую противоположен их внутренней сущности. Таким образом, центральной в пьесах Уайльда и Моэма становится проблема видимости и сущности. Отсюда источником конфликта в комедиях Моэма является попытка персонажа спрятать истинное лицо за социальной маской. Нередко ключом к пониманию истинной сути

характеров персонажей являются говорящие имена и фамилии (Dumby, Ernest и другие – у Уайльда; Jack Straw, Peppercorn и другие – у Моэма), прием, нередко используемый комедиографами театра Реставрации.

В отличие от Уайльда, Моэм больше внимания уделяет разработке характеров и конфликтов: его персонажи – это живые люди с конкретными национальными и социальными чертами, а не герои-марионетки, встречающиеся в пьесах Уайльда. Если в ранних комедиях Моэма характеры персонажей были созданы по принципу «изошренной элементарности» [81, С. 221], то после 1908 г. из творчества Моэма исчезают «женщины с золотыми сердцами» и сказочные принцы – им на смену приходят адвокаты, врачи, средние и крупные буржуа и др. Меняется и характер конфликта в комедиографии Моэма: от социального противостояния «женщины с прошлым» с высшим обществом («салонные комедии») до идеологического («Смит»). Наметившиеся в комедиях Уайльда и Моэма конфликты имеют одну общую основу – лицемерие и пороки светского общества, что сближает пьесы драматургов с комедией нравов эпохи Реставрации.

Дальнейшее осмысление традиции комедии Реставрации будет продолжено Моэмом в пьесах, созданных после 1915 г. – «Круг», «Верная жена», «Кормилец».

Начиная с пьесы «Смит» в драматургии писателя идет движение по направлению к социальной драме.

## Глава 3

### Творчество У. С. Моэма в контексте европейской «новой драмы» рубежа XIX – XX веков

#### 3.1. «Новая драма» в европейском театре рубежа XIX – XX веков

Новое социально-философское мышление С. Моэма, обусловленное движением проблемной драматургии («новая драма»), отразилось в таких пьесах, как «Земля обетованная», «Невидимый», «Круг», «Священное пламя», «Верная жена», «Кормилец», «Шеппи» и др. В текстах этих пьес Моэм обращается к актуальным проблемам своего времени: проблеме отцов и детей, женской эмансипации, проблеме эвтаназии, «потерянного поколения» и других, которые новаторски разрабатываются драматургом в произведениях для театра 20-30-х гг., а ранее – в пьесе 1913 г. «Земля обетованная». Кроме того, эти драмы по составу персонажей выглядят гораздо более демократичными, чем пьесы развлекательного театра, главными героями которого в основном были аристократы и нувориши. Данная особенность обусловлена демократическим подъемом в литературе военных и послевоенных лет.

Говоря о творчестве «зрелого» Моэма в контексте западноевропейской «новой драмы», необходимо обратить внимание на отношение драматурга к «драме идей». «Драма идей» кажется писателю неперспективной, поскольку идеи, как и политика, недолговечны и делают пьесу эфемерной. Спрос на такие пьесы, по мнению Моэма, – свидетельство упадка современного театра (подробнее об этом см. в п. 1.2. главы 1). Интеллектуальной пьесе Б. Шоу Моэм противопоставил собственный тип пьесы, которую назвал

«умной» [81, С. 223]. Главная ее задача – изучение социальных типов, следование правде человеческих поступков. Создавая свои пьесы, Мозм обогащает проблемную драму, привнося в нее элементы комедии нравов эпохи Реставрации: это комический сюжет, ситуации, которые становятся сатирическим комментарием в адрес общества; остроумный диалог, так называемое “*mot de situation*” (слово, оправданное ситуацией) [215, Р. 468], афористичные высказывания персонажей; типизация характеров (острослов, «злодей», героини с активной жизненной позицией и др.). Смех в комедиях Мозма становится «серьезным» или «вдумчивым» (“*thoughtful*”) [186, Р. 150]. В отличие от драматургов комедии Реставрации, в произведениях которых смех был обличительным, критикующим общество, его нравы и пороки, у Мозма смех – амбивалентный. Чаще всего общество является лишь фоном, центральное место принадлежит человеку, который представляется интересным драматургу в первую очередь. Таким образом, в сочетании традиций комедии нравов эпохи Реставрации и проблемной пьесы заключается новаторство Мозма «зрелого» периода.

Ключевой фигурой проблемной драматургии конца XIX – первой половины XX вв. стал Б. Шоу, идущий вслед за драматургом-новатором Г. Ибсеном. «В наше время, – пишет Мозм 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» [17, С. 218]. У обоих драматургов была масса сюжетов, новых для театра. Пьесы Шоу отличали «живость,

бесшабашный юмор, остроумие, выдумка» [17, С. 218], в то время как пьесы Ибсена, с точки зрения Мозма, несколько однообразны – 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 [См.: Там же, С. 218]. Тем не менее, театр и Ибсена, и Шоу был интересен Мозму с точки зрения обсуждаемых драматургами-новаторами проблем, глубокого психологизма в обрисовке характеров и изображении конфликтов.

В своих пьесах Мозм будет творчески переосмыслять опыт этих писателей. На типологическое сходство между Мозмом и Ибсеном, Мозмом и Шоу указывают и некоторые исследователи, занимающихся вопросами драмы: Р. Барнс [167], П. Дотен [184], Ю. И. Кагарлицкий [81], В. М. Паверман [117], Р. Б. Паркер [217], Дж. С. Филден [186], Д. П. Шестаков [158]. Целостного сравнительно-типологического анализа ни одна работа не предлагает, поэтому нам представляется интересным проанализировать мозмовскую интерпретацию ибсеновских традиций, разработку темы ибсеновской Норы в пьесах английского драматурга, а также выяснить, в чем заключается типологическое сходство пьес С. Мозма и Б. Шоу и новаторство Мозма-драматурга. Прежде, чем раскрывать каждый отдельный аспект, необходимо дать краткую характеристику «новой драме» как новаторскому явлению в театре рубежа XIX – XX вв.

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. Однако понятие «новая драма» неоднозначно и требует определенных уточнений. Об этом более подробно пишет в своей статье 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»<sup>1</sup> [102, 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 внимание акцентируется на открытиях и изменениях, которые произошли в драме в целом на уровнях проблематики и поэтики.

«Новая драма» главным образом – это социально-психологическая драматургия, в момент своего развития ориентировавшаяся 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) [См.: 69, С. 76]. Именно натуралистическая школа позволяла драматургам

---

<sup>1</sup> 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).

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 действия<sup>1</sup>, наличие «четвертой стены»<sup>2</sup>, преобладание диалога над действием (при этом столкновение персонажей отодвигается на второй план, уступая место столкновению идей). В сюжетном построении «новой драмы» особую роль играл прием ретроспекции [См. об этом: 103; 104; 105], 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 (пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом», «Дикая

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 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.

утка», «Женщина с моря») вовлекает персонажей в новый круг отношений, способствует глубокому раскрытию их характеров [См.: 105, С. 8-9]. Чаще всего это происходит в форме дискуссии<sup>1</sup>, 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 (разговор Норы и Хельмера в третьем действии «Кукольного дома»).

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 типы, подчеркивает драматизм человеческого существования. В условиях резкого расширения горизонтов познания, связанного с открытиями в области естественных наук, «человек в общественном сознании терял былую самостоятельность активной и независимой «единицы», оказался без остатка связанным

---

<sup>1</sup> 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. – Е. С.) 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» [Цит. по: 42. С. 296].

не только средой, но и самим собой, своими привычками, своим внутренним комфортом» [69, С. 77]. На сцену вышел представитель «среднего» класса, герой-мыслитель, герой-идеолог (например, Альфред Лот – герой пьесы Г. Гауптмана «Перед восходом солнца»).

Драматические произведения, традиционно объединяемые общим названием «новая драма», различны с точки зрения жанра и стиля. Отечественная исследовательница драмы О. В. Журчева [66] выделяет два жанрово-стилистических направления, сосуществующие в «новой драме» рубежа веков: это реалистически-символическая драма (А. Чехов, Г. Ибсен, А. Стриндберг<sup>1</sup>) и фантастически- (или условно-) символическая драма (М. Метерлинк). Такое деление, констатирует О. В. Журчева, «необходимо не только из-за существенных различий в поэтике, но и потому, что в исторической перспективе эти два направления образуют по сути дела две основные тенденции развития драматургии XX века» [Там же, С. 7]. В произведениях первого направления в центр изображения ставилось не катастрофическое событие, не ситуация нравственного выбора, а внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений [См.: Там же, С. 7]. Отсюда конфликт в этих пьесах показан как противостояние человека и изначально враждебного ему мира, внешних обстоятельств. Фигура антагониста становилась олицетворением враждебной действительности, окружающей героя (например, конфликт Норы и Хельмера в драме Ибсена «Кукольный дом»). Этот внешний конфликт виделся изначально неразрешимым. Подлинным стержнем драматического

---

<sup>1</sup> Драматургия Стриндберга неоднозначна: в его пьесах можно выделить наряду с реалистической и символистской натуралистическую тенденцию, когда писатель обращается к проблемам наследственности и среды («Фрекен Жюли», «Отец»).

действия становится внутренний конфликт, изображающий борьбу героя с самим собой в условиях враждебной действительности. Этот конфликт, как правило, также неразрешим в рамках пьесы из-за внешних, фатально подчиняющих себе человека обстоятельств, поэтому герой, не находя опоры в настоящем, чаще всего ищет нравственные ориентиры в неизменно прекрасном прошлом или в неопределенном светлом будущем («Женщина с моря» Ибсена). «Неразрешенность внутреннего конфликта на фоне неразрешимого внешнего, невозможность преодолеть автоматизм жизни, внутреннюю несвободу личности – это все структурообразующие элементы “новой драмы”» [66, С. 8]. Таким образом, драматургический конфликт в реалистически-символическом направлении «реализуется не столько в логике поступков действующих лиц, сколько в развитии глубоко спрятанных от внешнего взгляда мыслей и переживаний» [Там же, С. 8].

Несколько иначе представлен конфликт во втором направлении, обозначенном О. В. Журчевой как фантастически- (или условно-) символическая драма. Это направление «новой драмы» отрывалось от повседневности, переживаний отдельных индивидуумов, отражало «вечные законы», правящие жизнью, воплощенные в отвлеченных и обобщенных образах. Философское содержание не скрывалось за внешне будничной оболочкой, а выступало в космических масштабах, обобщенных формах, всечеловеческих конфликтах, как прямое столкновение человека с роком, с судьбой. Герой в данном случае был функционален, нес в себе воплощение некой идеи, а не характера, и был поставлен в определенные условия, в которых проверялась справедливость этой идеи [См.: Там же, С. 9]. Например, в пьесе М. Метерлинка «Слепые» двенадцать персонажей – символический образ

двенадцати апостолов, ведомых своим пастырем-священником, и в целом являются символом всего человечества. Мертвый священник символизирует утрату веры. Отсюда главная идея пьесы – человечество духовно слепо, оно утратило веру. Название драмы Метерлинка выражает, таким образом, «идею духовной ущербности человечества» [148, С. 52]. Отсюда вытекает система конфликтов, характерных для символистской драмы: конфликт «жизни» и «сна», конфликт внешних и внутренних форм жизни, конфликт грезы и реальности, сознательного и бессознательного, свободы и несвободы. Конфликт исполнен высокой трагичности, за ним стоит гамлетовская борьба человека с самим собой, со своими «масками» и «антимасками». В эту жестокую борьбу вовлечены Любовь, Смерть, Ожидание (например, центральной в пьесе М. Метерлинка «Слепые» становится ситуация ожидания).

Обобщая, можно констатировать, что 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, это шорох листьев, бой часов, хлопанье птичьих крыльев, т.е. определенные знаки, содержащие весь внутренний смысл (М. Метерлинк «Слепые»); намеки Норы на какое-то страстно ожидаемое чудо или прощальный разговор доктора Ранка о маскараде в следующем году, на котором он появится в «шапке-невидимке» (Г. Ибсен «Кукольный дом») и т.д. В драме Метерлинка подтекст выражен в «диалоге второго разряда» («внутреннем диалоге»), который слушает напряженная душа.

Внешняя сторона такого диалога, построенная по принципу «qui pro quo» («кто про что»), поражает своей бессодержательностью, а внутренняя, напротив, отличается многозначительностью. Как отмечает О. В. Журчева, «за словами, которые произносят его (Метерлинка. – Е. С.) герои, таятся не другие, о другом говорящие и другое выражающие слова, или мысли и чувства невыразимые, а некое таинственное действие, происходящее в молчании» [66, С. 13].

С «подводным течением» тесно связаны паузы, ставшие в «новой драме» большими 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» [Там же, 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 немислимо» [3, 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 («Но...»), короткие реплики («Нет!») 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) [См.: 66, С. 7].



Таким образом, «новая драма» включает целый комплекс новаторских достижений в области проблематики, жанрового своеобразия, приемов изображения характера и конфликта, внутреннего психологического и философского смыслов произведения и т.д. 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.

### **3.2. Вариации образа ибсеновской Норы в пьесах С. Моэма («Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец»)**

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. В критических работах по творчеству Моэма большинство исследователей (Дж. С. Филден [186], А. А. Гозенпуд [56], Ю. И. Кагарлицкий [81], В. М. Паверман [117]) 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» (1879) 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 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» [186, Р. 149].

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

Написанная в 1913 г., драма «Земля обетованная» (*The Land of Promise*) хронологически относится к раннему периоду драматургии С. Моэма, но в то же время значительно отличается от созданных в это время комедий. В творческом мышлении драматурга обнаруживаются две взаимосвязанные тенденции. Во-первых, значительно расширяется, по сравнению с развлекательной драматургией, авторское видение мира: в его поле зрения попадают такие слои жизни, какие не были знакомы ему ранее – так, шикарные апартаменты, светские салоны, дорогие отели Монте-Карло уступили место неприветливому жилищу канадского фермера. Исключение составляет первый акт, изображающий гостиную покойной мисс Викхем в Танбридж-Уэллсе, функция которого – противопоставить омертвелый, искусственный быт аристократии естественной жизни фермеров канадских прерий. Сама трактовка жизни представителей высшего слоя иная, нежели изображение салона в комедиях Моэма

этого периода: резко возрастает критицизм писателя, легкая ирония переходит в злую сатиру.

Во-вторых, характеры «Земли обетованной» выглядят более убедительными, чем схематично нарисованные образы развлекательного театра Мозма. Например, духовное становление и самоопределение Норы Марш контрастирует со статичными образами четы Викхем и светского щеголя Реджинальда Хорнби; при характеристике канадских фермеров драматург подчеркивает индивидуальность каждого образа, дает подробную характеристику внешности. Кроме того, наблюдается тенденция автора объяснять характер персонажа той средой, порождением которой он является.

Изменяется и сюжет пьесы: в нем отсутствует определяющая сюжетную линию тема брачного контракта, настойчиво звучащая в «салонных комедиях» драматурга с сопровождающими ее интригами, любовными треугольниками, компрометирующими письмами, тайнами из прошлого и т.д. Новизну драмы «Земля обетованная» составляет нравственно-философская проблематика, заключающаяся в самоопределении Норы Марш, ее поиске смысла жизни, упорной борьбе за существование, итогом которой является обретение героиней внутренней свободы и долгожданного счастья. Имя героини – Нора Марш – является отсылкой к драме Г. Ибсена «Кукольный дом». Можно предположить, что пьеса Мозма является продолжением «Кукольного дома», где перед нами Нора Г. Ибсена, увиденная в новых условиях – за границей (в Канаде). В своей героине С. Мозм подчеркнул сильный духовный потенциал ее предшественницы. Характер Норы Марш мы видим в сложной внутренней динамике его становления: от поиска смысла жизни к его обретению. В силу возникших обстоятельств (умирает мисс Викхем, компаньонкой у

которой Нора проработала 10 лет) героиня оказывается помещенной в чуждую для нее суровую среду канадских фермеров.

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 – фермеры<sup>1</sup>, 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» [117, С. 44], которая находится между двумя противоположными сторонами и несет в себе черты каждой из них. Ее промежуточное («срединное») 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 Канаде. Разработка конфликта идет с таким расчетом, чтобы представить образ Норы в сложной внутренней динамике: от поиска счастья к его обретению, к новому осознанию своей жизни.

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: «Комната заставлена мебелью. Обитые выцветшим ситцем кресла, повсюду маленькие столики, горки с фарфором, множество фотографий в золотистых

---

<sup>1</sup> Противопоставление Хорнби – фермеры будет снято к концу пьесы.

рамках... стильная мебель XVIII века попеременно с современной...» [5, С. 7]. Драматург показывает типичный салон обеспеченной леди, которая вела беззаботное существование, окружала себя дорогими вещами. Со слов Норы и мисс Прингл вырисовывается отгалкивающий образ мисс Викхем: «всю свою жизнь она была холодной эгоисткой, и никто ее не любил» [Там же, С. 10]. Не менее отгалкивающими 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 большая часть наследства. Эти образы представлены схематично, без индивидуализации, что наводит на параллель с кругом Роуз Даллас-Бейкер: «Миссис Викхем – хорошенькая молодая женщина. Она вся в черном, но ее элегантное платье сшито по последней моде. Джеймс – чисто выбритый, лысеющий господин. Он в черном костюме и черных лайковых перчатках» [Там же, С. 13]. 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 натуре героини. Ибсен своей Норе такой подробной характеристики не дает.

Действие пьесы «Кукольный дом» с первых строк погружает зрителя в русло игры (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: «Вы все думаете, что я негодна ни на что серьезное...» [3, С. 385], – признается она подруге, осознавая, что все привыкли видеть в ней «куколку».

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» [117, 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» [5, 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. В отличие от первого акта, обстановка дома свидетельствует о прямо противоположном образе жизни его обитателей, будни которых составляет ежедневная борьба за существование, тяжелый физический труд. Вместо старинных акварелей на стенах цветные вкладки из рождественских номеров газет в дешевых позолоченных рамах, вместо мебели XVIII века здесь некрашенный 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» [5, 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 Кругстада 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 Кругстада, явившийся завязкой интриги, помог обнажить уже существовавшие противоречия, а не создал их. У Моэма 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» [5, 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?» [9, 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.

В героине происходит внутренняя трансформация под воздействием внешних обстоятельств, она 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 Моэма в новом освещении: теперь он разрабатывается в сугубо личном плане, хотя социальная подоплека также присутствует. Драматург возвращается к проблеме неравного брака, показанной им в ранних пьесах «Человек чести» и «Смит». Если в первой драме проблема неравного брака привела к трагическому антагонизму между личностью и обществом, то во второй пьесе подобного противостояния героев нет: автор намечает перспективу счастливой жизни вне цивилизации (заметим, что сама семейная жизнь Фримена и Смита не показана). 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 «укрошение

строптивой»<sup>1</sup>. Как отмечает П. Доттен, «между супругами будет сильный конфликт воли, затем штурм хитростью. В результате Нора побеждена, укрошена, как Катарина Шекспира. Она обнаружила, что у мужчины есть всегда последнее средство, против которого ум и хитрость ничего не могут, – физическая сила» [184, Р. 103].

Разница взглядов на жизнь Норы и Френка полнее раскрывается Моэмом через прием дискуссии, введенной в драму Г. Ибсенем. В пьесе норвежского драматурга «Кукольный дом», с точки зрения Б. Шоу, дискуссия была важнейшим элементом драмы (сцена, где Нора предлагает мужу обсудить создавшееся положение).

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 ... Небрежение дискуссией мешало Моэму подняться до высот шовианской интеллектуальности. Но вместе в тем позволяло брать героев из более простой среды, чем это делал Шоу» [81, 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

---

<sup>1</sup> Как отмечает С. Г. Комаров, взаимоотношения Норы и Френка строятся в той же последовательности и по тем же принципам, что и отношения Катарины и Петруччо в комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой»: происходит встреча героев, сопровождающаяся острой и беспощадной словесной дуэлью, затем заключение брака, отказ героини жить по правилам мужа, житейские поучения героя, адресованные своей избранице, постепенное укрощение строптивницы и, наконец, достижение взаимного счастья и согласия [См.: 88, С. 46].

суждением Кагарлицкого относительно снижения сути дискуссии, которая больше «мировоззренческая», нежели 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» [5, С. 73].

Поведение Тэйлора – вовсе не стремление утвердить власть мужа в семье, а желание помочь Норе найти себя и раскрыть духовный потенциал, подавленный изнеженной жизнью в Англии. Френк тонко понимает Нору: все это время он наблюдал за ней, поэтому сумел уже сделать некоторые выводы, подвести определенную черту в разнице их взглядов на жизнь. Единственное, что приходится сделать Норе – это подчиниться.

Обращает на себя внимание построение действия пьесы. Так, своеобразной завязкой можно считать укрощение строптивой, кульминацией – дискуссию (Френк пытается договориться с Норой), развязкой – уступку Норе 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» [5, С. 76] – в этом комментарии прочитывается реализация мозмовского тезиса о том, что труд облагораживает, духовно и физически оздоравливает личность. Контраст прежней Норы с нынешней совершенно 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: «Мне нужно найти вдову средних лет с деньгами, которая бы усыновила меня... Все, чего я желаю, – это прожить жизнь с комфортом. Я не собираюсь трудиться больше, чем необходимо, и хочу проводить время как можно приятнее» [Там же, С. 83]. 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» [Там же, 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, что роднит его, например, с Элджи Пепперкорном, персонажем пьесы Моэма «Смит».

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 к беспечной жизни в Англии, но она уже никогда не покинет прерии – об этом свидетельствует и ее разговор с миссис Шарп, обеспокоенной судьбой своей семьи, 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, а не возвращение в Англию. 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 (именно он был ее духовной опорой и примером): «То, что прежде казалось важным, теперь не представляет

для меня никакой ценности. Ты очень многому меня научил» [5, 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, ее готовность его обмануть, чтобы спасти, последующее постепенное 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» [3, 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 умудрили ее. 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, отчасти вглядываясь и в социальное содержание этой жизни, но и в том, что и Нора, и Торвальд, и вся их жизнь предстают в этом разговоре совсем по-новому: «Ты никогда не понимал меня... Со мной поступали очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты < ... > Когда я жила лома, с папой, он выкладывал мне свои взгляды, и у меня оказывались те же самые; если же у меня оказывались другие, я их скрывала, – ему бы это не понравилось. Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куклами. Потом я попала к тебе в дом...< ... > 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» [3, 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, 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» [37, С. 203]. Можно предполагать, что пьеса Моэма «Земля обетованная» является продолжением «Кукольного дома», где перед нами Нора Ибсена, увиденная в новых условиях – за границей. В драме английского драматурга конфликт построен с таким расчетом, чтобы показать духовное становление и самоопределение личности Норы Марш. Отсюда ярко выраженный социально-психологический смысл столкновения героев в пьесе, который разрешается положительно: проблемы социального характера отходят на второй план, главное место в комедии уделяется изображению романтики быта канадских фермеров.

В финале обеих пьес драматурги показывают разрешение проблемы самоопределения личности. В драме Ибсена «Кукольный дом» Нора освобождается от ранее сковывавших ее условностей. В ответ на слова мужа, что у нее есть священные обязанности перед ним и детьми, Нора отвечает, что у нее «есть и другие, столь же священные... обязанности перед самой собой < ... > прежде всего я человек, так же как и ты, или, по крайней мере, должна постараться стать человеком» [3, С. 449]. Однозначность «Кукольного дома» основана на том, что уход героини из дома, как это всячески подчеркивается, не составит несчастья для ее детей. Нора говорит: «Я не буду прощаться с детьми. Я знаю, что они в лучших руках, чем

мои. Такой матери, как я теперь, им не нужно» [3, С. 452]. Эти слова подчеркивают трагизм выбора Нору, который осознается ей самой.

Героиня драмы Моэма «Земля обетованная» может сохранить себя как личность. Ею найден и осознан другой вариант жизни – в канадских прериях.

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

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

Сюжет пьесы «Круг» (*The Circle*, 1919) 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 [См.: 81, 228]. Произведение было написано Моэмом во время заключения мира, в 1919 г., и предвосхитило сразу два направления послевоенной литературы: сатирические буффонады О. Хаксли («Шутовской хоровод», 1923) и И. Во («Мерзкая плоть», 1930), в которых авторы изображали «безыллюзорный» мир, и литературу «потерянного поколения», проникнутую тоской по истинным нравственным ценностям (произведения Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Р. Олдингтона). Пьесе «Круг» свойственна, как и произведениям О. Хаксли и И. Во, «нарочитая искусственность, «подстроенность», гротесково-безжалостное стремление до конца выявить реальные мотивы человеческого поведения» [81, С. 229]. Но вместе с тем драма

Мозма мягче и человечнее: у Мозма, как и Олдингтона, есть своя система ценностей, где главными составляющими являются Истина, Красота и Добро. В своих произведениях писатель продолжает настаивать на их необходимости в жизни каждого.

Драма «Круг», безусловно, является проблемной драмой об «отношениях между индивидуальным чувством и обществом» [217, Р. 39], что показывает неразрешенное противоречие в позиции, которая, предположительно, была собственно мозмовской. Она сочетает в себе смесь романтизма (история Элизабет и Тедди) и цинизма (Клайв Чампьюн-Чини) и идеально подходит к «горьковато-сладкому настроению» [Ibid, Р. 39] 20-х годов XX века – времени Н. Коурда и Ф. С. Фицджеральда. Отсюда вполне справедливо звучит высказывание И. Во о Мозме как о «глашатае десятилетия» [Цит. по: 217, Р. 39]. Проблема, которая выносится драматургом на обсуждение в пьесе, – об «отношениях между индивидуальным чувством и обществом» – знакома зрителям по драмам Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881) и ранней пьесе С. Мозма «Человек чести» (1899), но с той разницей, что в каждом произведении показан свой конфликт и свой вариант разрешения этого конфликта. Необходимо учитывать и время написания пьес. В драме Мозма «Круг», в отличие от ранних комедий, углубляется психологический аспект в изображении характеров и конфликта, который пунктирно обозначен уже в первом акте. Центром изображения становятся взаимоотношения супругов Чампьюн-Чини, чья жизнь представляет собой своеобразный «карточный домик». Времяпрепровождение Арнольда Чампьюн-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 Чампьюн-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!» [9, 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 (внутренняя) 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 догматичного.

В изображении конфликта Моэм вновь идет вслед за Ибсеном, используя сюжетную схему драмы «Женщина с моря» (1888), где появляются мотивы «Кукольного дома». Элизабет Чампюон-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 Чампюон-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 Чампюон-Чини, заключается в том, что «мужчина женится для того, чтобы иметь домашний очаг и избавиться от сексуальных и прочих проблем» [9, 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» [37, 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. – Е. С.). И потому я смогла отречься от него... Теперь я становлюсь твоей свободно... по доброй воле... и под свою ответственность» [2, 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» [217, Р. 42]. Арнольд действует по совету отца: «Мужчины – романтики. Женщина всегда жертвует собой, если дать ей такую возможность. Это излюбленная форма ее эгоизма» [9, 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» [Там же, 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.

Сравнивая Арнольда и его отца, отмечаем интересную деталь: если сын гиперболизированно серьезен (особенно если это касается предметов мебели и их возможной перестановки на другое место), то отец «сделал насмешку формой своего отношения к миру. Маска иронии призвана скрыть душевную опустошенность Клайва» [117, С. 84]. Герой полностью разочарован в жизни. Объектом его циничных суждений становится абсолютно все: политика, человеческие взаимоотношения, игра в бридж и др.

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 Лjungстрана 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 сочтало 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» [2, С. 81-82].

У Мозма, 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.

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 мозмовской 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»<sup>1</sup> (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

---

<sup>1</sup> Термин В. Адмони [37, С. 251].

частным случаем, исключением, между тем как типические формы отношений между людьми продолжают сохраняться и дальше» [37, 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 Мозма «Круг» вторая сюжетная линия, так же, как и в произведении Ибсена, связанная с молодым поколением, напротив, имеет тесную связь с 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 (не сбежать!) из дома с Тедди Лутоном.

Данная повторяемость и цикличность ощущается на структурно-композиционном уровне пьесы, построенной на принципах «триединства»: единство места, ограниченного пространством Астон-Эйди, загородного дома Чампьюн-Чини; единство времени – все

происходящее укладывается в 8 часов; единство действия – история старшего поколения (Клайва, леди Китти и лорда Портьюса) повторяется с некоторыми вариациями для поколения молодых (Арнольда, Элизабет, Тедди).

Комедия «вырастает», по словам Р. Паркера, из так называемой «единственной разумной ситуации» [217, Р. 42], когда Элизабет, беседуя с пожилыми любовниками, пытается убедиться в собственных чувствах, испытываемых к Тедди Лутону, а также осознать, что ее жизнь с Арнольдом напоминает «карточный домик». В первом действии идея побега кажется ей привлекательной, во втором – сомнительной, но вместе с тем необходимой («Я хочу быть свободной», «Мне откровенно надоела жизнь, на которую ты меня обрекаешь» [9, С. 47]) и, наконец, в заключительном третьем акте героиня окончательно убеждается в правильности своего решения. 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» [33, 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<sup>1</sup>.

Другое повторение, менее очевидное, но не менее важное, связано с социальным кругом, провоцирующим такого рода реакции и

---

<sup>1</sup> Заметим, спектакль режиссера А. Житинкина по пьесе С. Моэма «Круг» был поставлен в Малом театре под названием «Любовный круг».

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 Чампьюн-Чини и Тедди Лутоном при их первой встрече:

«Чампьюн-Чини. Здравствуйте, вы играете в бридж?

Лутон. Играю.

Чампьюн-Чини. Отлично. Объявляете без старших козырей?

Лутон. Никогда.

Чампьюн-Чини. Таковых есть Царствие Небесное. Сразу виден славный малый» [9, С. 13].

Данный социальный круг является метафорой всей Англии. Писатель идет от частного к общему – налицо параллель с домом-кораблем Б. Шоу, символизирующим современную драматургу британскую действительность. При этом Мозэм «высмеивает тех, кто подобно стойкому запаху, от которого невозможно избавиться, всюду носят с собой эту атмосферу пустоты и условностей» [117, С. 90-91].

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» [217, 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 мозэмовской драме полнее раскрывает образ Клайва и скрытые мотивы

его поведения (эта особенность поэтики пьесы сближает Моэма с представителями «новой драмы»). Старший Чампьон-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»<sup>1</sup>, 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» [9, С. 61]. Данные высказывания героев отражают общепринятую мораль состоятельного класса, общества, к которому они принадлежат.

Социальный круг определяет внутреннюю суть людей, к нему принадлежащих («мы производное нашей среды» [Там же, С. 32]), 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: «Она, – заключает Клайв, – потому глупая никчемная женщина, что вела глупую никчемную жизнь» [Там же, С. 32]. Леди Китти и лорд Портьюс соглашаются с Клайвом: «...и поскольку мы не могли окружить себя

---

<sup>1</sup> Более подробно об этом будет рассуждать Констанс, героиня комедии «Верная жена».

привычным обществом, мы свыклись с тем обществом, какое нам досталось» [9, С. 62], – говорит леди Китти, а 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» [Там же, 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 мюзомовские 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 мюзомовском 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. Между леди Китти в молодости и Элизабет есть внешнее сходство – уже одно это наблюдение свидетельствует о том, что история повторится по кругу. Что касается внутреннего содержания образов, то, принадлежа к одной социальной среде, они относятся к ней по-разному: леди Китти – представительница светского общества, которое она покинула; Элизабет претит высшее общество, его нравы и нормы. Избранник леди Китти, как и она, светский человек. Ее

представления о романтике, связанные с богатством и роскошью, к которым она привыкла, не соответствуют тому, с чем она сталкивается на самом деле. Отсюда разочарование в любви. Под маской легкомысленности, веселья и позерства скрывается раненое женское сердце: «И как бы я не устала, мне всегда надо было блистать и смеяться. И упаси Бог дать Хьюи увидеть страдающее сердце за моими смеющимися глазами < ... > Я была страшно несчастна». И, наконец: «Люди жертвуют жизнью ради любви, а потом оказывается, что любви приходит конец. Трагедия любви не в смерти и не в разлуке. Это можно пережить. Трагедия любви в безразличии» [9, С. 63-64].

Однако, несмотря на все это, Китти вновь бы повторила свой поступок. 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», пьесах «Смит» и «Земля обетованная», романе «Луна и грош» и других произведениях. Англия кажется Лутону «посудной лавкой»<sup>1</sup>, где «все делается через силу – по обязанности» [Там же, 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

---

<sup>1</sup> Ср. с характеристикой Арнольда, которую он дает Тедди: «слон в посудной лавке» [9, С. 8].

расходятся каждый своим путем и худо-бедно устраивают свою жизнь. У нас ты сильно зависишь от собственных возможностей» [9, С. 20].

В финальном монологе Тедди, звучащем в конце третьего акта, дана вполне объективная картина их будущей с Элизабет жизни – счастливой, ибо 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, нежели 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 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» [9, 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 Мозма 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» [217, 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 [См.: 4, С. 623].

«Переключка» 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, чем 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.

Кроме того, в комедии «Круг» ощущается влияние традиции комедии Реставрации. Опираясь на достижения мастеров комедии нравов эпохи Реставрации, Моэм переосмысляет их в духе проблемной драматургии конца XIX – начала XX вв., о чем свидетельствует следующее: в драме Моэма изображаются нравы современного ему светского общества, олицетворением которых являются отец и сын Чампьюн-Чини; главное внимание в пьесе сосредоточено на конфликте – социального и общечеловеческого свойства (как в «новой драме»), а не интриге, как в комедии XVII в. В отличие от комедии нравов, в пьесе «Круг» нет поверхностной подачи определенных тем и проблем. Центральная тема – взаимоотношения мужа, жены и ее возлюбленного. Все внимание драматурга приковано к ситуации, которая является повторением более ранней модели поведения леди Китти и лорда Портьюса. Налицо параллель с комедией Уайльда «Веер леди Уиндермир», где «женщина с прошлым» мисс Эрлин предотвращает побег брошенной ею 20 лет назад дочери леди Уиндермир, чтобы та в свою очередь не повторила ее печальную судьбу отвергнутой обществом женщины. В отличие от Уайльда, Моэм 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 Моэм 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 Моэма, напротив, тесно, что убеждает лишь во внешнем сходстве двух историй, исход которых в силу разных характеров и их внутренних мотивов различен.

Важное место в произведении Моэма отводится диалогу. Если в основе комедии Реставрации лежит «не действие, а разговор», то Моэм показывает тесный сплав и действия, и разговора. От комедии нравов эпохи Реставрации драматург берет лишь элементы остроумного диалога, не превращая обмен реплик между героями в состязание в остроумии. Новаторство писателя заключается в том, что он использует так называемое “*mot de situation*” – слово, оправданное ситуацией. Например, разговор Клайва и Элизабет:

«Чампьон-Чини. Сколько вам лет?

Элизабет. Двадцать пять.

Чампьон-Чини. Я никогда не сержусь на женщин моложе тридцати.

Элизабет. Значит, у меня еще десять лет в запасе.

Чампьон-Чини. Вы так хорошо знаете арифметику?

Элизабет. Нет, косметику» [9, С. 15].

Для комедии «Круг» характерна обобщенность характеров, как и для комедии Реставрации. Так, например, на роль остролова в комедии нравов вполне бы подошел Клайв Чампьон-Чини, равно как и

на роль злодея (например, колкие замечания героя в адрес лорда Портьюса во время игры в бридж или его просьба принести альбом со старыми фотографиями, на которых запечатлена леди Китти в молодости). Моэм рисует образ героя таким, какой он есть, подчеркивая обусловленность его характера той средой, порождением которой он является (тенденция «новой драмы»), что тем самым снимает присущую комедии XVII в. искусственность персонажа.

В образах лорда Портьюса и леди Китти также чувствуется влияние комедиографии Реставрации, что проявляется в их курьезном поведении, а также глубоком разладе между внешним поведением персонажа и его внутренней сущностью. Так, леди Китти, как отмечает Дж. Трюин, играет роль “tweeting-sweeting”, что означает: «легкомысленная молодая особа, забывшая, что ей 57» [Цит. по: 217, Р. 44] (у героини броский наряд, неестественный цвет волос и пр.). Однако данные характеры при всей их одноплановости детерминированы средой. Как пишет В. М. Паверман, «Моэм как бы проверяет типы комедии нравов XVII в. современностью и обнаруживает, что людские пороки, бывшие объектом изображения Уичерли и Равенскрофта, в театре XX в. превращаются в изуродованных обстоятельствами порочных людей» [117, С. 87].

Разработка образа ибсеновской Норы показана в пьесе «Круг» не так подробно, как в «Земле обетованной». В создании образа Элизабет ощущаются как традиции театра Реставрации (Элизабет – деятельная мыслящая женщина, хотя и не такая волевая и независимая как героиня в комедии нравов), так и тенденции «новой драмы» (Моэм фокусирует внимание на подчиненном положении женщины в английском обществе).

Претерпевает изменения и образ колониста Тедди Лутона, который в отличие от своих предшественников, нарисованных либо общими чертами (Фримен, «Смит»), либо иронично (Френк Тейлор, «Земля обетованная»), изображен карикатурно. Об этом свидетельствует речь персонажа, изобилующая сленгом, который в 20-е годы XX века считался архаическим: *gipping, jolly, beastly, bligher, I say, By Jove, frip, footling* и т.д. Также в романтических тонах он рисует тяжелую жизнь в колонии, что на самом деле кажется далеким от действительного положения вещей. Лутон воздействует на воображение Элизабет, вызывая в ее сознании образный ряд: голубое небо, «пальмы вдоль всего побережья», «прямо перед глазами волнистая береговая линия и дальше – синее море» [9, С. 8]. Роль Тедди в драме тесно связана с сюжетом, основным действием и определяющей его ситуацией и конфликтом. Кроме того, он оттеняет образ Арнольда Чампюна-Чини, который по сравнению с Лутонем показан слишком чопорным (см. начало первого акта, когда герой ставит на место стул, сдувает пыль с вещей и т.д.) и бесстрастным. Образ Тедди отличается от героев ранней комедии нравов эпохи Реставрации и персонажей уайлдовской пьесы «Как важно быть серьезным» тем, что он, напротив, излишне серьезен или пытается казаться таким. Его желание подойти к вопросам ухода за практической точки зрения кажется смешным: «Я не умею ухаживать, а сейчас бы и просто не стал, потому что я хочу быть сугубо практичным» [Там же, С. 34] или «все это кошмарно серьезно, и нам надо сохранять здравомыслие» [Там же, С. 35]. Типаж пылкого любовника, который к тому же и остро слов, так же как и образ колониста, выведен драматургом карикатурно.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что Моэм переосмысляет ряд традиций комедиографии Реставрации в духе «новой драмы». «Круг», бесспорно, является проблемной пьесой: автор использует элементы дискуссии, символики, подтекста. В отличие от Ибсена, ремарки у Моэма особой психологической нагрузки не несут, их роль в тексте описательная (описание интерьера, внешнего облика героев и т.д.). Внимание Моэма приковано к диалогам, что диктуется его эстетическими требованиями к драме: строить сюжет стереоскопически, чтобы он разворачивался на глазах у зрителей; направлять и удерживать интерес публики за счет остроумного или комического диалога; не перегружать речь персонажей объемными высказываниями, сокращать их насколько возможно, «диалог должен быть чем-то вроде устной стенографии» [17, С. 215].

Этим требованиям отвечает и следующая за «Кругом» пьеса «Верная жена» (*The Constant Wife*, 1926), где заметен ряд черт, роднящих ее с английской комедией нравов эпохи Реставрации, а также 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» [81, С. 227], открытой некогда пьесой Г. Ибсена «Кукольный дом». Перед нами ситуация супружеского адюльтера, фарсовый вариант которой был показан Моэмом в его ранней комедии «Пенелопа»: и Пенелопа, и Констанс жены врачей, обе знают об измене супругов с их лучшими подругами; обеим приходится помогать мужьям порвать с наскучившими им любовницами. Разница характеров героинь заключается в том, как они воспринимают сложившуюся ситуацию и каких результатов хотят

добиться: Пенелопа преследует цель вернуть любовь мужа, Констанс – обрести экономическую и сексуальную независимость.

В отличие от Пенелопы, руководствующейся в своих действиях советами профессора Голайтли, Констанс показана более 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 Моэмом 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» [33, 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 говорит о том, что она, как многие женщины из ее окружения, вышла замуж потому, что «искала наиболее легкий, честный и выгодный



способ существования» [33, 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. Мозм акцентирует внимание на типичности браков-сделок в современном ему обществе. В пьесе Мозма, как в комедии нравов эпохи Реставрации, четко выделяются типы – неверная жена (Мари-Луиза) и одураченный муж (Мортимер), но с тем дополнением в духе проблемной драмы, что Мари-Луизе отводится также и 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». Констанс, 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. По замечанию П. Доттена, «пьеса поддерживает теорию откровенно революционную: право свободной любви даже в рамках супружества» [184, Р. 186].

Мозм как продолжатель уайлдовской традиции любил парадокс – как словесный парадокс, так и парадоксальную ситуацию. Но если раньше парадокс драматурга имел лишь традиционную функцию – обнаружить несоответствие между реальностью и видимостью («Джек Стро»), то теперь парадоксальная ситуация представлена в новом качестве (по-шовиански): как поясняет 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» [81, С. 227].

Проникает в пьесу Мозма и 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, чем-то напоминающую профессора Голайтли, о верности женщин и мужчин (первое и третье действия) и др. 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» [33, Р. 188]. Констанс не желает смириться 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 остроумца 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» [33, Р. 182].

Иногда комический диалог является частью дискуссии, что переводит разговор из «проблемного» плана в бытовой, 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» [33, Р. 189]

Есть в комедии «Верная жена» и примеры афористичных высказываний о женах и мужьях, добродетели и прочем, в которых дана характеристика современному писателю общества: «Если жене изменяет муж, ей все сочувствуют, а вот если жена изменяет мужу, над ним просто смеются» [Ibid, Р. 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 Чампсон-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, Р. 197].

Образ Констанс откровенно полемичен по отношению к «идеальным женам» английской драматургии – например, к Гертруде Чилтерн из комедии О. Уайльда «Идеальный муж». Авторская ирония скрывается в имени героини, что отсылает нас к традициям комедии нравов эпохи Реставрации, и в заглавии пьесы: имя собственное *Constance* и прилагательное *constant*<sup>1</sup> происходят от латинского “constant” и от причастия настоящего времени “constare”, что означает «быть последовательным», «быть непоколебимым» [207]. Постоянство, преданность и верность – человеческие качества, которые в комедии Моэма наполняются новым смыслом,

---

<sup>1</sup> Неизменный, устойчивый; постоянный, непрерывный; книж. преданный, верный, приверженный чему-либо [207].

обусловленным изменениями в современном писателю обществе (прежде всего, процессом женской эмансипации): постоянной, преданной и верной приходится быть, поскольку супружеская верность куплена – «...пока Джон обеспечивает меня всем необходимым, я не буду ему изменять. Все дело в экономике. Он купил мою верность (fidelity)<sup>1</sup>, и я поставлю себя ниже проститутки, если возьму деньги, которые он заплатил, а принадлежащим ему товаром буду распоряжаться по своему усмотрению» [33, Р. 162]. В этом суждении прочитывается и продажность брака как такового, показывается несоответствие видимости (благополучная семья: муж, жена, ребенок) и сущности (измена мужа, отсутствие любви между супругами).

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

Драма «Кормилец» (*The Breadwinner*, 1930) представляет собой перевернутый вариант «Кукольного дома» Ибсена, в котором глава семьи восстает против «рабства счастливого дома и семьи» [170, 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» [Ibid, 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.

---

<sup>1</sup> Преданность, супружеская верность. Значение слова указывает на определенные обязательства. Fidelity происходит от лат. fidelis – “верный, преданный, стойкий” [207].

241]. Все это время Чарльз занимался тем, что покупал и продавал акции, зарабатывал деньги, не заметив как «мир прошел мимо него» [33, Р. 250]. В драме Моэма, как и в пьесах Ибсена «Кукольный дом» и «Привидения», 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<sup>1</sup>. Новаторским в пьесе является конфликт между поколениями (чего нет в драме норвежского драматурга), интерес к которому обусловлен послевоенным временем и нравами. Кроме того, проблема старого и нового поколения встречалась в комедии нравов эпохи Реставрации, когда новое, «прячущее свои эмоции под маской интеллекта» [209, Р. 4], непременно одерживало верх над старым. Моэм 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

---

<sup>1</sup> Конфликт между поколениями также показан драматургом в пьесах «Невидимый» (1920) и «За особые заслуги» (1932).

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. Общество молодых Баттлов и Грейнджеров сродни представителям салона Даллас-Бейкер («Смит»): они заняты игрой в теннис (а их мамы – обсуждением кавалеров), в то время как рушится карьера их кормильца. Они так же, как Роуз Даллас-Бейкер, жаждут «веселья, толпы, шума и оркестра», но за счет родителей, которые должны сначала обеспечить их всем необходимым, а затем просто исчезнуть. 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» [33, 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» [Ibid, 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?» [33, 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».

Представители «потерянного поколения» неоднократно встречались в драмах Мозма – это Джон Уортон, утративший веру в Бога («Невидимый»), Морис Табрет, ставший инвалидом и лишенный возможности жить полноценной жизнью и иметь детей («Священное пламя»), Сидни Ардсли, потерявший на войне зрение («За особые заслуги»). Баттлы и Грейнджеры выжили и сумели встать на ноги: Альфред стал адвокатом, Чарльз – брокером на бирже. 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» [33, 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»<sup>1</sup>. Отсюда возникает новый спор, вырастающий из реплик брошенных и «обиженных» детей, не понимающих до конца, почему отец оставляет их. Фраза героя “I’m bored with you” [Ibid, Р. 251] понимается детьми однозначно, как «Мне скучно с вами» (вместо «Я устал...» быть кормильцем, добытчиком и т.д.), о чем свидетельствует следующая за этой фразой Патрика: «Любим всегда скучны свои родители < ... > Они принадлежат к другому поколению. Люди среднего возраста по природе своей утомительны» [Ibid, Р. 251]. Под «другим» (в оригинале – “different”<sup>2</sup>) 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

---

<sup>1</sup> В оригинале читаем: “It represents the potentiality of wealth beyond the dreams of avarice”. Другие возможные варианты перевода: «воплощает скрытые возможности богатства, которые трудно вообразить даже алчному сознанию»; «воплощает в себе шанс разбогатеть, превосходящий любые алчные мечты» [33, Р. 250].

<sup>2</sup> 1) непохожий, другой, отличный, необыкновенный, особенный, 2) особый, различный, разный.

пустые. Единственное, что вас оправдывает – это юный возраст... Не думайте, что мы находим вас забавными. Мы считаем, что вы крайне глупы» [33, 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 говорили профессор Голайтли («Пенелопа») и миссис Калвер («Верная жена») своим дочерям о разнице мужчин и женщин. Но если Пенелопа хочет вернуть любовь мужа, Констанс – 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 мюзовской 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 Мюэма нет изображения свойственной героям внутренней борьбы, которая является предметом изображения в драмах Ибсена. Ремарки психологической нагрузки не несут, они выполняют информативную и описательную функции. Конфликт показан через столкновение взглядов молодого и старшего поколений. Сам драматург в этом противостоянии занимает сторону старшего поколения.

### **3.3. «Священное пламя» У. С. Мюэма и «Привидения» Г. Ибсена**

Следующая пьеса, в которой также есть «переключки» с Ибсеном, – драма «Священное пламя» (*The Sacred Flame*, 1928). Данное произведение можно сопоставить с пьесой норвежского драматурга «Привидения» (1881). В обоих произведениях показана семейная драма. В пьесе Мюэма действие происходит в доме миссис Табрет, которая трепетно ухаживает за своим больным сыном Морисом. Бывший летчик, пять лет назад он попал в авиационную

катастрофу и теперь прикован к постели. Его жена Стелла пытается играть роль верной супруги, но с появлением в их доме брата Мориса Колина, приехавшего год назад из Америки, где у него кофейная плантация, Стелла и Колин становятся любовниками. Скоро их связь скрывать будет невозможно – Стелла в положении (об этом догадывается няня Вейлэнд и миссис Табрет). С темой адюльтера переплетается детективная линия, связанная с неожиданной смертью Мориса, найденного утром мертвым. Известно, что накануне, после разговора с женой, он был подавлен и очень нервничал. Кроме того, Стелла была последней, кто выходил из комнаты Мориса вечером. В ходе следствия постепенно обнаруживаются все тайны дома Табретов (элемент аналитической структуры): любовная связь Колина и Стеллы; отношения Стеллы к мужу, которого она никогда не любила; истинные чувства няни к Морису, для которой он был «ребенком, другом, любовником и богом»; прошлое миссис Табрет, когда-то влюбленную в молодого офицера, работавшего с ее мужем в полиции (как догадывается читатель, это майор Ликонда, давний друг их семьи, который участвует в расследовании по делу неожиданной кончины Мориса); и, наконец, признание миссис Табрет в том, что причина смерти сына-инвалида – большая доза снотворного. Мать сама отравила сына, чтобы избавить его от физических и нравственных страданий и даровать счастье молодым Стелле и Колину, которые собираются стать родителями. Между миссис Табрет и Морисом был давний уговор, согласно которому она поможет Морису уйти из жизни, если он почувствует, что его жизнь стала невыносима. Пьеса заканчивается решением доктора подписать свидетельство о смерти, подтверждающее естественную кончину Мориса.

Внешне ситуации пьес Моэма и Ибсена схожи: страдающая мать возле безнадежно больного сына, но дается разная их интерпретация. Если в «Священном пламени» миссис Табрет пресекает мучения калеки-сына, то в «Привидениях» фру Альвинг поставлена перед нравственным выбором (быть или не быть «преступницей?»), хотя обе возможности для нее одинаково трагичны. Произведения могут быть рассмотрены как философско-психологические драмы. Их объединяет глубина психологического звучания, постановка нравственных, этических и философских проблем, таких как: видимости и сущности, личности и общества, прошлого и настоящего, расплаты за грехи отцов, прошлые ошибки и прочее («Привидения»); проблема жизни и смерти, эвтаназии, прошлого – настоящего – будущего, молодого и старшего поколений, иллюзорности жизни и пр. («Священное пламя»). Разница в том, что у Ибсена, в отличие от Моэма, преобладающей является социальная тенденция в произведении, связанная с критикой современности, норм и догм общепринятой морали, религии и т.д. В пьесе Моэма основной акцент сделан на характере взаимоотношений героев, истинная суть которых раскрывается в открытом противостоянии сторон в ходе расследования причин внезапной смерти главного героя – Мориса Табрет.

Неожиданное происшествие заставляет всех «сесть и поговорить». В итоге:

- вскрывается давно зревший внутренний психологический конфликт между няней Вейлэнд и женой Мориса Стелой. Няня обвиняет Стелу не столько в убийстве мужа, сколько в том, что она лишила ее смысла жизни: Морис был для нее «ребенком, другом, любовником и богом» [34, Р. 300]. Причина ненависти

няни Вейлэнд в том, что она видит в Стелле соперницу и ревнует ее к Морису как к мужчине. Ревность Стеллы несколько другая – «собственническая».

- Обнаруживаются скрытые до этого любовные треугольники: Морис – Стелла – Колин; Стелла – Морис – няня Вейлэнд.
- Раскрываются тайны дома Табрет (из прошлого: предыстория отношений Стеллы и Мориса, брак которых был основан на страсти, а не на любви; давнее увлечение миссис Табрет молодым офицером; в настоящем: любовная связь Колина и Стеллы, которые скоро станут родителями).

Таким образом, драма Моэма в жанровом отношении сложнее ибсеновской и представляет собой синтез жанров: детектива, мелодрамы и философско-психологической драмы. Следует отметить, что детективный сюжет идет дальше простого выяснения, *кто* виноват: писателю важно посмотреть в глубь вещей и событий, выяснить, *причины* содеянного. Здесь можно согласиться с Ю. Кагарлицким, который полагает, что «Священное пламя» было «попыткой создать своего рода философский детектив, где бы решался вопрос о том, что важнее – жизнь или счастье» [81, С. 230]. И действительно, смерть Мориса заставляет задуматься и над тем, и над другим.

Центральными персонажами в драмах обоих драматургов становятся образы матерей: Элене Алвинг и Милдред Табрет. Прошлое героини Моэма менее трагично, нежели героини Ибсена. Через год после свадьбы Элене, бросив распутного мужа, бежала к любимому человеку – пастору Мандерсу, который заставил ее «смирненно нести крест», проявить покорность по отношению к общепринятым нормам религии и морали. Фру Алвинг согласилась

вернуться к нелюбимому супругу – и именно результатом этого ее отказа от борьбы и явилось рождение неизлечимо больного сына в силу дурной наследственности. Попытки матери скрыть от всех распутную жизнь камергера Алвинга привели к тому, что она рано отослала сына из дому, оставила его в неведении о подлинном характере отца, тем самым ускорив процесс разрушения здоровья своего ребенка. Болезнь Освальда (“vermoulu”, червоточина в сердцевине, спровоцировавшая разжижение мозга) – результат столкновения героя с силами зла («Грехи отцов падают на детей»). В драме Моэма страдания Мориса – следствие случайного стечения обстоятельств (авиационная катастрофа). Детство Колина и Мориса не было омрачено разлукой с семьей, неведением об истинном характере их отца и пр. У их матери, как и у фру Алвинг, тоже есть тайна: когда-то она была безумно влюблена в молодого офицера (майор Ликонда), работавшего с ее мужем в полиции, но не поддавалась любви. Прошлое Милдред овеяно романтикой, в то время как история Элене представлена более чем реалистически: героиня вынуждена была подчиниться обстоятельствам и жить с нелюбимым мужем. Ее трагедия в том, что она чувствует собственную ответственность, она подчиняется общепринятому и вскоре разочаровывается. Миссис Табрет, напротив, не жалеет о своем решении остаться с супругом. Ее рассказ о прошлом имеет аналогию в настоящем – связь Колина и Стеллы – с той разницей, что Стелла, в отличие от Милдред, свернула с пути добродетели, на что у нее были свои причины: она никогда не любила Мориса, у них не было детей и, наконец, она не ощущала себя желанной женщиной. В настоящем героев пьесы «Священное пламя» нет «привидений» из прошлого. Рассказ миссис Табрет показывает принципиальную разницу между ее ситуацией и ситуацией Стеллы и

Колина: «Я сопротивлялась и поэтому знаю, что такое боль. Я чувствую, что я имею право простить тех, кто был менее добродетельным или, возможно, более мужественным, чем я» [34, Р. 304].

В драме Моэма нет того трагизма, который показывает Ибсен, чьи герои оказываются во власти «привидений» из прошлого и настоящего. Весь мир для фру Алвинг оказывается заполненным пережитками старого, которые душат все живое. «Выходцев с того света» она видит повсюду: в газетах, догматах церковников и т.д. Первое «привидение» является в виде курительной трубки отца, которую нашел Освальд; затем в виде порции портвейна чуть большей, чем ему позволено; и, наконец, в попытке молодого Алвинга соблазнить служанку Регину, которая оказывается его сестрой. Отсюда смысл названия пьесы – отражение прошлого в настоящем. Ошибка Элене (и как следствие – трагедия) в покорности, нежелании идти «против течения». Гибелью сына она расплачивается за капитуляцию перед «привидениями», когда внешнее благополучие и «успокоенность» на самом деле скрывают мучительное существование и «замаскированную пропасть». Героиня оказывается перед лицом страшного выбора: выполнить или не выполнить мольбу Освальда и помочь ему уйти из жизни. Финал пьесы открытый. По верному замечанию В. Адмони, «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» [37, С. 203].

В пьесе Моэма образ матери лишен величия фру Алвинг. Милдред сама отравила сына, чтобы избавить его от физических и нравственных страданий и даровать счастье молодым Стелле и



Колину, которые собираются стать родителями. Между миссис Табрет и Морисом был давний уговор, согласно которому она поможет сыну уйти из жизни, если он почувствует, что его жизнь стала невыносима. Решение прекратить страдания Мориса именно сейчас Милдред приняла самостоятельно, когда поняла, что если он утратит иллюзию преданности и любви Стеллы, то потеряет все. Требовать от невестки самопожертвования она не могла, т.к. Стелла сделала все возможное для супруга: «Это была прекрасная иллюзия, которую он лелеял. Я любила его настолько сильно, чтобы позволить однажды разрушить все это. Я дала ему жизнь, я же ее и забрала. < ... > Он был предан своим иллюзиям до конца» [34, Р. 317-318]. Здесь также, как и в драме «Привидения», скрывается противоречие между внешним и внутренним. Отличие в том, что Ибсен переносит действие в социальный план и раскрывает проблему внутреннего неблагополучия современной действительности; Моэм углубляется в вопросы психологические: он сосредотачивает внимание на внешнем и внутреннем состоянии своего героя, который сломлен и переживает свою беспомощность и неудовлетворенность, скрывая это от окружающих.

Смысл названия драмы (*The Sacred Flame*) заключается в том, что священное пламя – это символ человеческой жизни вообще. Flame – это и огонь, и пламя, и горение, и яркий свет (что можно соотнести с человеческой душой), и пыл, и страсть. Что происходит с этим пламенем? В разговоре между няней и доктором о смерти Мориса есть заявка на данное предположение:

«Доктор Харвестер: Всегда было вероятным то, что Морис умрет неожиданно.

Няня Вейлэнд: Словно свеча, которую погасили, когда перестали в ней больше нуждаться. Куда исчезает тогда пламя?» [34, Р. 262].

Вопрос няни звучит риторически, не предполагая ответа. Всю ответственность за «задувание» священного пламени Мориса взяла на себя миссис Табрет. Проблема преступления и наказания решается драматургом в гуманистическом ключе: Милдред оправдана, т.к. ее преступление было совершено во имя любви к сыну и ради будущего Стеллы и Колина ценой собственного тотального одиночества. Няня Вейлэнд снимает свои обвинения. Теперь они обе одиночки: «Мы сейчас обе одинокие женщины. Давайте будем преданы друг другу» [Ibid, Р. 319]. Смерть Мориса обнажает скрытые противоречия между персонажами, позволяет выявить суть каждого, обнаруживает проблему видимости и сущности. Финал пьесы Моэма, в отличие от драмы Ибсена, не столь трагический и отличается завершенностью.

Говоря о композиции сопоставляемых нами драм, следует отметить наличие элементов аналитической структуры в «Священном пламени» (тайны дома Табрет). Моэм строит сюжет своего произведения «стереоскопически», разворачивая его на глазах у зрителя и читателя (в этом проявляется эстетическое требование художника к драме). Пьеса Ибсена, напротив, представляет собой совершенный образец драмы с аналитической структурой, итогом которой является постепенное обнаружение тайн, их «вторжение» и тесное переплетение с настоящим, раскрытие истинного положения вещей. Подобное раскрытие-осмысление чаще всего происходит в форме диалога, как бы подытоживающего в углубленном анализе все, что было пережито и постигнуто героями, их подлинное и до известной степени неожиданное переосмысление своей прежней

жизни и самих себя. В пьесе Мозма диалоги также занимают важное место (герои обсуждают проблемы философского, морально-этического свойства). Новаторство Мозма заключается в том, что драма «Священное пламя» была неким экспериментом писателя в области сценического диалога. Его персонажи говорили «литературно», «как если бы они могли подготовиться к этому заранее и уметь выражать свои мысли точным и чистым языком» [17, С. 232]. Причиной тому является желание автора через речевую характеристику полнее раскрыть характеры.

Таким образом, проблема типологии произведений Г. Ибсена «Привидения» и «Священное пламя» С. Мозма проявляется через 1) внешнее сходство ситуаций, но их различное внутреннее «наполнение»; 2) интерес к женской теме (образы матерей, а также дополнительно у Мозма представлены сложные характеры Стеллы и няни Вейлэнд); 3) обсуждение на страницах пьес вопросов социального (больше у Ибсена, чем у Мозма), морально-этического, психологического и философского толка; 4) обращение к жанру драмы (социально-психологическая драма «Привидения»; синтез жанров детектива, мелодрамы и философско-психологической драмы в «Священном пламени»); 5) наличие элементов аналитической композиции и новаторский «литературный» диалог в произведении Мозма. Несмотря на сходства и различия, рассматриваемые нами пьесы отражают актуальные проблемы общечеловеческого свойства и сложный мир межличностных отношений.

### **3.4. «Умная» пьеса С. Моэма и «драма идей» Б. Шоу: типологический аспект**

С. Моэм писал в то время, когда на английских подмостках уже утвердилась драматургия Б. Шоу, и его не раз сравнивали с его великим соперником. Так, Р. Б. Паркер [217] отмечает «нечто общее» между Моэмом и Шоу: будучи современниками, оба драматурга были знамениты своими комедиями, разоблачающими пороки современного им английского общества. Вместе с тем, Шоу, по словам исследователя, «аскетический вегетерианец в своей эксцентрической простоте, социалист, который смотрел на искусство как на пропаганду и писал комедии идей» [217, Р. 36]; Моэм же – «сибарит и денди, баловень салонов и гламурного общества Ривьеры, политический циник, который заявлял, что писал только для того, чтобы развлекать» [Ibid, Р. 36]. В то же время Моэм, подчеркивает Паркер, неоднократно указывал на свое ученичество у Б. Шоу.

С точки зрения самого Моэма, они с Шоу работали в разных областях драматургии: Шоу завоевал место в театре как представитель интеллектуальной драмы (драмы идей); Моэм был более известен публике как автор коммерческих пьес, а затем и создатель так называемых «умных» пьес, помогающих зрителю осмыслить то, что происходит у него на глазах. Моэм ставил имя Шоу в один ряд с У. Шекспиром и Ж.-Б. Мольером, величайшими драматургами мировой литературы. Себе он отводил более скромное место.

Ориентируясь на художественные достижения Шоу, Моэм творил в рамках своей эстетики и философии. Некоторые его пьесы типологически пересекаются с шовианскими («Невидимый», «За

особые заслуги»), но все же театр Шоу и театр Мозма – явления различные. Задача данного параграфа – сравнить драмы Мозма и театр Шоу.

В основу пьесы Мозма «Невидимый» (*The Unknown*, 1920) в качестве основополагающего средства раскрытия характеров положен принцип дискуссии, что роднит данное произведение с «драмой идей» Шоу. На основе достижений Ибсена Шоу создает интеллектуальную драму, но идет дальше норвежского драматурга, положив дискуссию в основу конфликта и сделав столкновение идей залогом динамики действия. Но развитие ибсеновских традиций у Шоу было связано с перестройкой традиционного понятия «пьеса»: пересматриваются принципы создания характеров и построения конфликта.

Образы Джона и викария Пула («Невидимый») созданы по канонам традиционной драмы. Образ мыслей этих героев обусловлен их характерами: так, Джон, потерявший веру в Бога фронтовик, не будет произносить речи в защиту религии, а викарий Пул соответственно не станет проповедовать идеи атеизма. Герои Мозма являются носителями как общих, так и индивидуальных черт. Образ Джона, в отличие от полковника Уортона, Сильвии, викария Пула и других, охарактеризованных автором достаточно полно, нарисован общими чертами. Автор обращает внимание на внешние приметы – возраст и костюм героя: он «в штатском. Ему 30 лет» [34, Р. 11]. Джона, с одной стороны, можно рассматривать как обобщенный образ, типичного представителя «потерянного поколения». С другой стороны, среди «своих» Джон выглядит белой вороной, поскольку он утратил веру в Бога и высказывает нетипичные, расходящиеся с мнением большинства мысли.

Иначе обстоит дело с характерами у Шоу. Наряду с конкретными живыми людьми, у Шоу множество «сконструированных» героев, разрушающих традиционное представление о характере (Обри из «Горько, но правда», Крофтс из «Профессии миссис Уоррен»). Как правило, в таких случаях образ освобождается от всего случайного, индивидуального, тяготея к обобщенности. Не исключено, что в ходе дискуссии такой персонаж обретает индивидуальные черты, становясь неповторимой личностью (как это случилось, например, с Андершафтом, героем драмы «Майор Барбара»), но главное для Шоу – не индивидуализированный образ, а носитель определенной идеи. Как пишет В. М. Паверман, «у Шоу идея сама по себе – уже действующее лицо пьесы, у Моза идея становится действующим лицом лишь постольку, поскольку она неразрывно связана с характером героя, является словесным воплощением его духовной сущности» [117, С. 77].

Так, центральной идеей пьесы Шоу «Майор Барбара» (1906) является идея спасения души. Драматург показывает два возможных способа спасения: в «миссии» майора Барбары, которая верит в силу религиозной веры, обращает людей ко Христу, и в следовании философии Эндру Андершафта, сводимой к формуле «деньги и порох». Идея спасения Андершафта определяет основные сюжетные линии: борьба за Барбару и борьба за наследство (семейное предприятие Андершафтов по изготовлению пушек). Мораль Эндру обуславливает не только его жизнь, но и жизнь мира в целом: пушечный король, Князь Тьмы Эндру Андершафт вездесущ – в его руках находятся практически парламент, финансы, внутренняя и внешняя политика, он знает истинную цену существующей благотворительности, когда ему приходится жертвовать в фонд

Армии спасения пять тысяч фунтов во имя спасения своей души. «В моей морали, в моей религии, – заявляет он, – должно быть место пушкам и торпедам» [27, С. 80]. И далее: «... я нечто вроде коллекционера религий и ухитрюсь верить во все религии разом < ... > ведь я миллионер. Это и есть моя религия < ... > для спасения души необходимы две вещи < ... > деньги и порох» [Там же, С. 102]. На вопрос Казенса, есть ли в его религии место справедливости, чести, правде, милосердию, любви и другим добродетелями, Андершафт отвечает, что «это украшение беззаботной жизни богатых и сильных» [Там же, С. 102], и если придется выбирать между этими добродетелями и деньгами и порохом, выбор Князя Тьмы будет бесспорно в пользу последних: «Выбирайте деньги и порох – без них вы не сможете позволить себе быть правдивым, любящим, милосердным и так далее» [Там же, С. 102].

Данная идея подчиняет себе характеры главных действующих лиц: Казенс признается в том, что в Англии он найденыш, следовательно, предприятие по производству пушек, согласно семейной традиции Андершафтов, должно по наследству перейти к нему; Барбара соглашается разделить участь жены нового короля пушек и спасти души, нуждающиеся в спасении; Стивен удостоверяется, что предприятие его отца носит «высокоморальный характер» [Там же, С. 152] и делает честь его стране. Таким образом, идея «деньги и порох» доминирует в произведении Шоу, определяя динамику действия, сюжет и характеры.

Сюжет пьесы Мозма складывается из психологически мотивированных действий персонажей, полностью обусловленных их характерами, будь то решение миссис Литлвуд не носить траур по погибшим сыновьям или вынужденное решение Джона пойти к

причастию. В отличие от драм Моэма, сюжет пьесы Шоу характеризуется «заданностью» (в драме «Дом, где разбиваются сердца», например), которая является одним из проявлений «сконструированности», о чем речь шла выше.

В «Невидимом» столкновение идей, хотя и остается главным конфликтом пьесы и определяет динамику действия, тем не менее не становится доминирующим и не подчиняет полностью ни сюжет, ни характеры. Борьба идей у Моэма неотделима от конкретных образов – носителей этих идей. В «Невидимом» столкновение идей и столкновение характеров показано как единый процесс. Приобщение Моэма в «Невидимом» к театру идей обогащает конфликт его драмы в философском отношении: герои обсуждают сложные философские вопросы, касающиеся религиозной веры и ее утраты, жизни и смерти, видимости и сущности и т.д. В предисловии к третьему тому полного собрания пьес Моэм объясняет своеобразие той формы интеллектуальной драмы, которую он использует в «Невидимом»: «Драма в моем представлении заключается в конфликте между двумя людьми, любящими друг друга, но разлученными самой обычной набожностью одной и утратой веры другим. Но, к моему удивлению, все это предстало в таком образе, что драма сосредоточена на доводах обеих сторон, а не на личных отношениях персонажей. Результатом пьесы было ее завершение вторым актом; третий акт, логически следующий за вторым, оказался бессмысленным...» [34, Р. xvi-xvii]. Сосредоточенность автора на доводах и аргументах, выдвигаемых персонажами, позволяет предположить, что в рассматриваемой драме возрастает роль дискуссии, в которой показана разница взглядов героев и как следствие – их столкновение друг с другом. То же можно



обнаружить и в пьесах Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен», «Дом, где разбиваются сердца» и др.

Первое такое столкновение идей и характеров происходит между полковником Уортоном и его сыном Джоном, недавно вернувшимся с фронта и утратившим веру в Бога. Сын не разделяет убеждений отца, верующего во всемогущего Бога, который помогает человеку выстоять в тяжелые жизненные моменты. В качестве доказательства Джон рассказывает о страшном урагане, когда он встретился лицом к лицу со смертью. В тот момент молитва сорвалась с его губ, но герой попытался «заглушить» ее в себе, так как осознал, что не душа его взывает к Богу, а страх смерти: «Перед атакой я часто должен был выкурить сигарету, чтобы скрыть дрожание губ» [34, Р. 27] – таким способом герой пытается освободиться от многолетней привычки молиться, укорененной с детства, от того, что было постепенно выработано человечеством для «удобства жизни» [17, С. 283]. Джон отталкивает мысль о бессилии Бога, полковник утверждает обратное. Чтобы опровергнуть мнение Уортона-старшего, Моэм переводит дискуссию в другое русло: главной проблемой разговора отца и сына становится вопрос о смысле и ценности человеческой жизни.

«Полковник Уортон: Христиане не боятся смерти. Вся их жизнь лишь подготовка к тому благоговейшему моменту. Для них это сияющие ворота к бессмертной жизни.

Джон: Прошу меня извинить, но я считаю, что жизнь была бы ничем, кроме как подготовкой к смерти. По-моему, смерть незначительна. Я думаю, человек делает все возможное, чтобы избавиться от мрачных мыслей о смерти. Ему следует жить так, как

если бы жизнь была бесконечной. Жизнь – вот что имеет смысл» [34, Р. 27].

И далее: «Джон: ... жизнь сама по себе не имеет смысла. Она есть то, чем ты сам ее наполняешь, что и определяет ее ценность» [Ibid, Р. 28].

Похожее суждение находим в эссе Моэма «Подводя итоги». Говоря об упрямом стремлении человека существовать, о его «потребности самоутверждения, которая есть во всем живом и благодаря которой оно (существо. – Е. С.) остается живым» [17, С. 297], писатель приходит к выводу, что все это и составляет самую сущность человека.

Дальнейшее развитие сюжета пьесы «Невидимый» показывает несостоятельность теории полковника, который узнает о своей скорой кончине (полковник неизлечимо болен), и единственное, что он испытывает, – вовсе не христианское смирение перед надвигающейся смертью, а страх перед ней. И, несмотря на кажущуюся храбрость и отвагу старшего Уортона вынести все, что ему уготовано свыше, как подобает «христианину и джентльмену» [34, Р. 32], и встретиться лицом к лицу со смертью как подобает «джентльмену и солдату» [Ibid, Р. 43], его упрямое стремление существовать передается краткой репликой в конце первого действия: «Я не хочу умирать!» [Ibid, Р. 34].

В следующем акте Джон объясняет матери, в чем причины странного поведения отца – это страх смерти и желание жить: «Он не хочет умирать, не так ли? В глубине души он завидует, потому что ты можешь жить дальше» [Ibid, Р. 37].

Конфликт между отцом и сыном, показанный одновременно как столкновение идей и характеров, разрешился в пользу последнего.

Развитие другого конфликта – между Джоном и викарием Пулом – показывает столкновение взглядов героев на религию и войну. Взаимосвязь религии и войны – главная проблема всей драмы Мозма, и особенно отчетливо данная проблема проявляется именно в этом противостоянии. Следует заметить, что дискуссию между Джоном и викарием предваряет, во-первых, сообщение о гибели сверстника Джона Эдварда Дриффила, невеста которого осталась с ребенком на руках и вынуждена жить в доме Пулов; во-вторых, разговор викария с миссис Литлвуд, утратившей веру в Бога, который забрал у нее двух сыновей. Героиня разочарована в жизни, которая для нее теперь не более чем игра, притворство:

«Миссис Литлвуд: Я чувствую, что у меня нет больше ничего общего с миром, равно как у мира нет ничего общего со мной. < ... > Вас удивляет, что я пойду в театр. Почему? Сейчас жизнь кажется мне пьесой (play<sup>1</sup>). Я не могу воспринимать ее по-настоящему серьезно. Я чувствую, что странным образом беспристрастна. У меня нет чувства обиды за моих детей, но вы не кажетесь мне воистину реальным или очень важным. И почему бы мне не сыграть в вами в бридж?

Викарий. О, моя дорогая, моя дорогая, есть только одна реальность, от которой никогда не уйти – это Бог.

*(Что-то промелькнуло перед глазами женщины. Она поднимается и как будто пытается отвести от себя удар)*

Миссис Литлвуд: Я не думаю, что мы будем говорить о Боге, если вы не возражаете. Я предпочитаю играть в пикет» [34, Р. 46-47].

Игра в карты, поход в театр для миссис Литлвуд оказываются более реальными, чем окружающая ее жизнь.

---

<sup>1</sup> Данное словоупотребление, на наш взгляд, не случайно. Миссис Литлвуд говорит о жизни как о пьесе, игре (*play*), т.е. своеобразном театральном действе, но не о *game*, более узком понятии, предполагающим определенные правила.

Главные проблемы, которые обозначены драматургом еще до дискуссии Джона и викария Пула о религии и войне, – это проблема смысла жизни, роли религии в жизни людей, милосердия Бога и жестокой действительности, утраты иллюзий. Заметим, что продолжение разговора между Джоном и священником происходит на фоне игры в пикет, что «служит своего рода сардоническим комментарием к оторванным от жизни рассуждениям священника и окрашивает злой иронией его патетику» [117, С. 73]. Первое и прямое доказательство этому – разговор Джона и Пула о грехе: викарий утверждает идею извечной человеческой греховности, Джон – нелепость этой идеи:

«Джон: Я полагаю, что грех обусловлен человеческим характером, с которым ничего не поделаешь, или неведением, в котором обвинить человека тоже нельзя.

Викарий: По сути, вы полагаете, что грех – это вздор.

Джон: Жаль, что христианство придает этому такое большое значение. В церкви мы утверждаем, что все мы – несчастные грешники, хотя на самом деле так не думаем, и более того – я не считаю, что мы грешники. < ... > Я нормальный и здоровый человек. Я не более чист, чем любой другой мужчина моих лет.

Викарий: Разве это не грех?

Джон: Я так не думаю. Я считаю, что это в человеческой природе» [34, Р. 49-50].

Пытаясь оправдать человека, Джон отстаивает мысль о врожденном несовершенстве человека, о нелепости называть грехом его естественные склонности и желания, пока он молод. Отсюда вполне закономерной кажется следующая реплика Джона об античеловечности войн и их разрушительной силе: «В то время как

мужчин убивают, словно мух, их жены и матери страдают, а дети сиротеют < ... > Одно их двух: или Бог не может остановить войну, даже если он хочет сделать это, или он может остановить ее, но не будет» [34, Р. 50-51]. Единственное, что может противопоставить данному аргументу святой отец – это идея очистительного страдания<sup>1</sup>, посылаемого Богом из милости, смирения перед всеми выпавшими на долю человека трудностями и испытаниями. Всевышний, как утверждает викарий, более склонен простить, нежели наказать грешника, который должен покаяться перед Богом, чтобы заслужить прощение. «Но кто простит Бога?» [Ibid, Р. 52] – раздается возглас миссис Литлвуд, в котором слышится боль матери, страдание, которое не «очистило» душу «грешниц», напротив – заставило ее усомниться во всемогуществе Бога и взбунтоваться против него. Данный вопрос не кажется риторическим, у миссис Литлвуд есть конкретный на него ответ, подсказанный личным жизненным опытом: «Вы говорите, что Бог простит нам наши грехи, но кто простит Бога? Не я. Никогда. Никогда!» [Ibid, Р. 53]<sup>2</sup>. Ответ героини звучит с все возрастающей эмоциональностью, которая передается автором за счет использования парцелированных конструкций: “Not I. Never. Never!”. Завершает высказывание миссис Литлвуд восклицание «Никогда!» (“Never!”), своеобразно подводящее итог всему, что ей пришлось пережить, а также выражающее отрицание Бога, религии и неверие в «милость» Всевышнего. Набожность женщины, живущей в соответствии с волей божьей, смиренно принимавшей удары судьбы (уход мужа, который оставил ее с двумя детьми, смерть старшего сына), постепенно сменилась внутренним протестом, бунтом против

---

<sup>1</sup> Сам Мюэ не приемлет подобной идеи. Подробнее об этом см. в Главе 1.

<sup>2</sup> В данном случае вопрос миссис Литлвуд звучит вторично.

религии, когда она потеряла своего младшего сына, единственного, кто «оберегал меня от лицемерия того, что жизнь была растрочена напрасно и что могло бы быть лучше, если бы я вообще не появилась на свет» [34, Р. 53].

Как и Джон, под влиянием страданий миссис Литлвуд потеряла веру в Бога, однако эта утрата выразилась у нее в иной форме, нежели у Джона, разочаровавшегося в религии, но не в жизни: всю свою душевную боль героиня спрятала под маской беспечности и равнодушия ко всему. Это контрастное соединение внутренней скорби и внешней беззаботности придает образу «некоторую условность»: «он в определенной степени символизирует абсурдность стремления скрыть под маской трагедию жизни, разительное противоречие между видимостью и действительностью» [117, С. 73]. Образы Джона и миссис Литлвуд при кажущемся сходстве все же различны – героиня выражает сомнение в жизни, ее целесообразности<sup>1</sup>, чего нельзя сказать о Джоне, который живет в мире реальном, хочет жениться на Сильвии и иметь собственную семью. Жизнь представляется ему паззлом, разрозненные части которого – это «боль и страдание». «При помощи всех наших способностей, используя все наши возможности, из разнообразных событий нашей жизни, наших поступков, чувств, мыслей, мы можем создать рисунок, который будет сложен, величественен и прекрасен. А смерть одним ударом завершает и разрушает его» [34, Р. 60] – резюмирует Джон после рассказа о том, что ему пришлось пережить во время войны, вспоминая молодых парней, погибших на фронте, жизнь которых, не успев начаться, одним ударом закончила война.

---

<sup>1</sup> В этом, по мнению В. М. Павермана, заключена идейная функция образа миссис Литлвуд в пьесе [См.: 117, С. 74].

Конфликт между Джоном и викарием Пулом завершается поражением последнего: в лице Джона Уортона противником викария становится вся военная действительность, весь невидимый план пьесы, представленный образами погибших солдат («потерянное поколение») – Нэда и Арчи Литлвуд, Робби Гарисона, Эдварда Дрифилда и других, смерть которых вынуждает усомниться в существовании Бога, который допускает «чудовищное зло войны» [34, Р. 59]: «Я не могу поверить, что есть Бог на небесах» [Ibid, Р. 59] – восклицает герой.

Антирелигиозные доводы героя стали причиной третьего столкновения – с Сильвией, которая отказывается выходить замуж за Джона, поскольку его выбор «между светом и тьмой» был сознательно сделан в пользу последней: «Передо мной другой мужчина, который вернулся из-за границы. У меня нет ничего общего с ним (в оригинале – “that man”) < ... > У тебя был выбор между светом и тьмой, и ты сознательно выбрал тьму» [Ibid, Р. 61-62]. Сильвия говорит о Джоне как о постороннем для нее человеке (об этом свидетельствует указательное местоимение *that*, которое героиня употребляет по отношению к Джону); причиной такого отношения является утрата фронтовиком веры в Бога, что расходится с определяющей натурой Сильвии религиозностью.

Конфликт между Джоном и Сильвией обнаружил себя еще в первом акте, когда нетраурное настроение миссис Литлвуд настораживает всех, кроме Джона, отказывающегося признавать несчастную женщину бессердечной или сумасшедшей, но получил свое развитие во втором и третьем действиях пьесы, являясь, таким образом, своеобразным обобщением всему сказанному ранее в дискуссиях Джона с полковником и викарием. В представлении

Сильвии человек изначально грешен и только служение Богу поможет ему стать лучше; с точки зрения Джона, положительные качества личности заложены в его натуре независимо от того, верит он в Бога или нет. На брак Сильвия смотрит как на духовный, религиозный союз с соблюдением всех правил, диктуемых церковью; для Джона супружество означает быть рядом с любимым человеком, создание семьи вне зависимости от религиозных взглядов супругов. Как отмечает Моэм, причиной разрыва отношений героев стала «набожность одной и утрата веры другим» [34, Р. хvі]. Сильвия живет в мире внушенных ей церковью религиозных идей и не принимает того, что не соответствует ее представлениям о жизни, а потому отказывается выходить замуж за Джона. Отсюда возникает идея спасения души грешника, подсказанная ей сообщением миссис Уортон об освобождении души полковника перед смертью через священное таинство причастия. Сильвия прибегает к обману: она бесчестна не только по отношению к миссис Уортон, доверившей ей сообщить сыну о смерти отца, но к самому Джону, которого она вынуждает принять причастие, ибо «это дарует душевное спокойствие» [Ibid, Р. 73] умирающему полковнику. Условие, которое ставит Сильвия, жестоко: она совершает насилие над душой Джона, требуя переступить через себя. В итоге герой с грустью сознает, как «глубоко запачкана его душа» [Ibid, Р. 83] и чувствует себя совершенно несчастным. Поступок Сильвии он объясняет ее желанием доминировать и заставить его поверить в то, во что он не верил. Отказ возлюбленной стать его женой разрушило все прежние иллюзии и укрепило Джона в сознании того, что они с Сильвией действительно разные люди: «Я заставил себя пройти через все это (причастие – Е. С.), так как я действительно думал, что мое причастие



может даровать бедному отцу хоть немного душевного спокойствия. Но это был твой план, ты заставила меня сделать это. Мысль о тебе вселяет в меня страх» [34, Р. 85].

Сильвия оказалась жертвой религиозного фанатизма: миссия по спасению души Джона завершилась для нее также трагично – она отказалась от личного счастья и стала «невестой Того, кто не отвергает любовь тех, кто ее ищет. Любовь Бога преданна и бесконечна» [Ibid, Р. 88]. К подобному выводу приходит юная Больная из пьесы Шоу «Горько, но правда», которая решает основать Орден сестер, а майор Барбара решает продолжить свою миссию по спасению душ, но не в Армии спасения, а на фабрике Андершафта.

Почти все героини «Невидимого» оказываются в духовном тупике: погружается в воспоминания о прошлом миссис Уортон, заслоняя ими трагическое настоящее; отказывается от личного счастья Сильвия; скрывается под маской беззаботности миссис Литлвуд, которой все ее несчастья кажутся наказанием за грехи, совершенные в прошлой жизни; жалеет о своей судьбе Джон, обманутый близким ему человеком; проповедует «компромиссную теорию доброго Бога» [117, С. 76] доктор Макферлейн, согласно которой Бог борется против зла, но не может его победить даже при помощи смертных.

В целом, говоря о типологических связях театра Мозма с драматургией Шоу, следует отметить и такую важную особенность, на которую обратил внимание исследователь Д. П. Шестаков (это характерно для большинства пьес изучаемого нами автора): Мозэм, как и Шоу, «трактует о свободе несвободных людей, о человеке, свободном в пределах житейской необходимости» [158, С. 222]. Мозэм, как и Шоу, исходит из требований жизненного опыта, но если у Шоу опыт – это факты, которые являются единственным

неоспоримым основанием для новых идей и идеологий, это школа, «кладовая причин, мастерская, где куется оружие битвы жизни» [158, С. 222], то для Моэма опыт – это просто время, которое вне зависимости от воли человека идет своим чередом, и, в конце концов, человек осваивает кое-какие законы жизни. У Шоу прошлое готово принять вызов настоящего, и этот поединок – борьба на равных (миссис Уоррен и ее дочь Виви, из пьесы «Профессия миссис Уоррен»). У Моэма прошлое само бросает вызов настоящему, так как уверенно, что к нему не прислушаются и его повторяют (побег Элизабет и Тедди в комедии «Круг»).

### 3.5. Традиции У. С. Моэма в драматургии Дж. Б. Пристли

К числу последних произведений, завершающих драматургию С. Моэма, относится, наряду с пьесами «Кормилец» и «Шеппи», драма «За особые заслуги» (*For Services Rendered*, 1932). Эти произведения создавались в условиях сложной социально-экономической и политической ситуации в Англии и в Европе в целом в 30-е годы XX века. По своей тональности, тематике и проблематике названные драмы вписываются в литературный контекст своего времени с характерными для него пессимистическими настроениями. В этот период создают свои произведения О. Хаксли (роман «О дивный новый мир», 1932), Л. Г. Гиббон (роман «Песнь заката», 1932), Н. Коуард (драма «Планы на жизнь», 1932), Дж. Б. Пристли (пьеса «Опасный поворот», 1932); полны пессимизма произведения Д. Лоуренса, Дж. Джойса, В. Вулф, Т. С. Элиота; обличительная картина послевоенного кризиса и упадка Британской империи отражена в произведениях Б. Шоу («Горько, но правда», 1932), творчестве Р.

Олдингтона 30-х годов (сборник рассказов «Дороги к славе», 1930; романы «Дочь полковника», 1931; «Все люди – враги», 1934) и др. Некоторые черты, характерные для общественной и духовной жизни Англии начала 30-х годов XX века, нашли свое отражение в драматургии Моэма этих лет.

Бесспорно, позднее творчество Моэма частично оказало влияние на следующий этап в развитии английской драматургии, точнее – на творчество его младшего современника Джона Бойнтона Пристли (1894-1984), первая пьеса которого «Опасный поворот» была поставлена в тот год, когда Моэм заявил о своем уходе из театра. В начале своей драматургической деятельности Пристли выработал собственную «стратегию»: он не собирался порывать с прежними репертуарными навыками английского театра, но и разделить судьбу Моэма – попасть в ряд «коммерческих драматургов» – также не хотел. В борьбе против Моэма он опирался на самого Моэма с его превосходно разработанной техникой и способностью схватывать современные социальные типы. Даже собрание своих пьес Пристли постарался издать примерно в том же объеме, что и его предшественник – в трех томах. Известно, что между драматургами была переписка – на это указывает в своей монографии по творчеству Пристли М. Б. Гейл [188, Р. 15]. Как пишет профессор Гейл, Пристли уважительно относился к Моэму не только как к писателю более старшего поколения, но и как в определенной степени учителю.

Драма У. С. Моэма «За особые заслуги» оказала влияние на пьесу Дж. Б. Пристли «Время и семья Конвей» (1937). О типологическом сходстве данных произведений есть упоминания в литературоведческих трудах (А. А. Гозенпуд [56, С. 78], Ю. И. Кагарлицкий [81, С. 231], В. М. Паверман [117, С. 114]), но без

развернутой аргументации. В основном пьесы анализируются обособлено друг от друга.

Пьесу Моэма «За особые заслуги» и драму Пристли «Время и семья Конвей» сближает интерес обоих писателей к семейной проблематике, связанной с изображением процесса умирания старого уклада жизни. Сходные события, разворачивающиеся в доме адвоката Ардсли в Рэмблстоне («За особые заслуги») и в доме миссис Конвей в Ньюлингеме («Время и семья Конвей»), показаны авторами по-разному: Моэм больше сосредоточен на изображении неизбежности традиционных семейных устоев, символом которых является чаепитие ровно в пять (five o'clock tea). Пьеса открывается и завершается приглашением к чаю, а монолог адвоката Ардсли в финале о семейной идиллии и старой доброй Англии убеждает в том, насколько важным для главы семейства является соблюдение традиционных ритуалов: «...нет ничего приятнее, чем пить чай у своего камина в кругу своей семьи... В последнее время дела шли не очень успешно, но я полагаю, что в мире трудности остались позади, и мы можем предвкушать лучшие времена в будущем. Наша добрая старушка Англия еще не погублена, и я верю в нее и во все то, что она олицетворяет» [34, Р. 181]. Мистер Ардсли показан духовно слепым и является «символом романтически слепого человечества» [186, Р. 146]. Герой ничего не замечает, в то время как на его глазах разворачиваются семейные драмы: смертельно больна его жена, младшая дочь Лоис уходит на содержание к богатому цинику Уилфреду Сидару, сходит с ума Ева, несчастна в браке Этель, бессмысленно проживает свою жизнь слепой Сидни. Отсюда слова старшего Ардсли на фоне происходящего наполняются «убийственной иронией» [117, С. 113].

Мозэм использует в драме «За особые заслуги» кольцевую композицию с сатирической целью: через тему традиций высмеять близорукость ревнителей основ старой доброй Англии, причина которой, как заметил Д. Маккартни, не в войне как таковой, обусловившей подобные «изменения»<sup>1</sup>, а «в самой, так сказать, «беспорядочной» человеческой природе, которая позволяет людям брать на себя смелость не придавать значения страданиям других» [Цит. по: 186, Р. 146]. Более того, кольцевая композиция помогает обнажить несоответствие между видимостью и сущностью, а также показать торжество видимости над истинной сущностью.

В своей драме «Время и семья Конвей» Пристли, в свою очередь, изображает жизнь рядовой английской семьи поочередно «то из одного окна, то из другого»: в первом акте он рисует эпизод из жизни семьи в 1919 г. (день рождения Кей, которой исполняется 21 год), во втором – эпизод в 1938 г. (другой вечер и другой день рождения – Кей 40 лет) и в финале происходит возврат в 1919 г. Интерес писателя сфокусирован на проблеме Времени, которое управляет героями и подчиняет их себе (в отличие от пьесы Мозэма, где действие происходит в настоящем и в настоящем же имеет свои итоги). Подобное возвращение к началу характерно было для так называемых «драм времени» (“time plays”) [См. об этом: 87] Пристли, к которым, помимо обозначенной нами пьесы, относятся также «Опасный поворот» (*Dangerous Corner*, 1932) и «Я уже был здесь раньше» (*I have been here before*, 1937). В пьесе «Время и семья Конвей» автор передвигает временные пропорции с целью вскрыть за внешней беззаботностью и праздничностью внутреннее неблагополучие жизни каждого из членов большого семейства.

---

<sup>1</sup> Заметим, что не учитывать тяжелые последствия войны также нельзя.

Второй акт пьесы, как и в «Опасном повороте», показывает возможную ситуацию в будущем, вытекающую из того, что есть в настоящем. По замечанию Н. Анастасьева, «заставив пережить ее (возможность. – Е. С.) как данность, писатель словно предупреждает героев: будьте осторожнее, не дайте себе увлечься идеальными грезами, не надейтесь на одно лишь милосердие времени, сами стройте судьбу, развивая в себе добрые качества, вытравляя эгоизм и прекрасноту» [39]. Как и в драме Мюллера, в произведении Пристли использована кольцевая композиция – пьеса начинается и заканчивается днем рождения Кей, но с той разницей, что шумное веселье первого акта сменяется его грустным завершением в третьем действии, которое оказывается поворотным пунктом в судьбе героев. На этом повороте произошли события, возможные результаты которых показаны уже во втором действии: из женской зависти миссис Конвей разрушила счастье своей дочери Мэдж, Хейлз постаралась унижить своего будущего мужа Эрнеста Бивенса, Джоан предпочла в спутники жизни Робина, а не преданно любящего ее Элана. Закольцовывая композицию, Пристли показывает подчиненность героев власти Времени. Герои по-разному трактуют Время: Кей говорит о поработавшей силе Времени («В мире есть грозный дьявол, имя ему – Время» [18, С. 428], «Время нас одолевает» [Там же, С. 429]), Элан, напротив, пытается найти утешение, некое оправдание неразрушительной силы Времени («Время ничего не разрушает. Оно просто ведет нас по этой жизни от одного окошка к другому...») [Там же, С. 429]). Мы не будем подробно останавливаться на категории времени в трактовке Пристли, однако заметим, что при всем многообразии тех концепций<sup>1</sup>, на которые он опирался, ни одна

---

<sup>1</sup> Известно, что большое влияние на философский взгляды Пристли оказали

из них полностью не удовлетворяла писателя. Пристли, как отмечает С. Г. Комаров, больше интересовал нравственный аспект, общий для теорий Д. Данна и П. Д. Успенского: мысль о бессмертии человеческой души, расплата в последующей жизни за смертные грехи и духовное совершенствование личности [См.: 87, С. 12]. Обращение Пристли к разнообразным теориям времени свидетельствует о глубоком интересе драматурга к философскому осмыслению проблемы времени как таковой. Данная проблема, с точки зрения художника, была для него частью той жизни, которую он хотел привнести в театр – «мне не нужно было регулировать ее интеллектуально, на уровне споров, как это делал Шоу, но дать комплекс нашего чувства времени» [Цит. по: 46, С. 48]. Поэтому так по-разному герои трактуют Время, каждому свойственно свое «чувство времени». В заглавии драмы – “Time and the Conways” – автор уравнивает Время и семью Конвей (это проявляется на уровне сочинительной связи – использование союза *and*): Время становится таким же героем в пьесе, как и остальные персонажи, но

---

нетрадиционные концепции времени: 1) английского священника Э. Э. Эббота (1836-1926), в книге которого «Флатландия» (“Flatland: A Romance of Many Dimensions“, 1884) излагается фантастическая теория о возможности существования нескольких пространственных измерений. Если проецировать теорию Данна на реально существующий мир, то оказывается, что люди воспринимают не все его измерения, а потому можно допустить, что будущее существует в другом измерении и человек может совершать путешествие во времени. 2) Теория Д. Данна (1875—1949) (книги «Эксперимент со временем», 1927; «Серийная вселенная», 1934; «Новое бессмертие», 1938; «Ничто не умирает», 1940), который доказывает возможность одновременного существования в трёх временных пластах – прошлом, настоящем и будущем, которые скрыты от наших чувств и открываются только в сновидениях или в те редкие моменты, когда человеку кажется, что он уже когда-то пережил то, что происходит с ним сейчас. 3) Концепция П. Д. Успенского (1878-1947) (работа «Новая модель вселенной»), которая сводится к цикличности протекания времени, при которой каждый человек, умирая, рождается вновь и снова проживает ту же самую жизнь, получая возможность её совершенствовать. Эта идея, как и концепция Данна, также характеризуется эклектичностью, поскольку опирается не только на христианское учение, но и на принципы других религий, однако христианские корни воззрений Успенского настолько сильны, что без учёта этого обстоятельства немислимо рассматривать влияние идей русского метафизика на художественный мир английского драматурга [87, С. 12].

одновременно является и силой им противостоящей, врагом<sup>1</sup>, в то время как «реальные виновники несчастий семьи Конвей – война, кризис, общество – остаются в стороне, завуалированные философскими построениями драматурга» [117, С. 114]. В этом заключается отличие драмы Пристли от пьесы Моэма, в которой внимание драматурга больше сосредоточено на социальных, а не философских проблемах.

В целом пьесы «За особые заслуги» и «Время и семья Конвей» сближает обнаружение несоответствия видимости и сущности<sup>2</sup>. По заведенному порядку продолжают дальше жить обитатели дома адвоката Ардсли, семья Конвей оказалась разрушена Временем.

Ключевой для обеих пьес становится идея «дома, где разбиваются сердца». Интерес к данной проблеме обусловлен драмой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» (1917), тесно связанной с традициями русской «новой драмы» (Л. Н. Толстой, А. П. Чехов), о чем свидетельствует подзаголовок произведения – «фантазия в русском стиле на английские темы», а также пристальным вниманием драматурга к нравственно-философской проблематике, заключающейся в исследовании «разбитых сердец». Также в анализируемых нами пьесах Моэма и Пристли, как в драмах Шоу и

---

<sup>1</sup> Отметим, что в несчастье людей виновато не только Время, но и они сами. Как пишет С. Г. Комаров, «дело не только во времени, но и в самих людях, в их нравственных ориентирах, которыми они руководствуются в своей жизни» [87, С. 49].

<sup>2</sup> Кроме того, проблема несоответствия видимости и сущности роднит анализируемую нами драму Моэма с «Опасным поворотом» Пристли, обрамлением к которой служит радиопьеса с метафорическим (в контексте поднимаемых и обсуждаемых героями проблем) названием «Не будите спящего пса», – о семье, в которой совершенно случайно открылась неприятная правда, после чего муж покончил жизнь самоубийством. «Спящий пес, – подытоживает Олуэн в конце третьего акта, – сама правда, а тот человек, муж, упорно ее добивался» [19, С. 367]. Отсюда все происшедшее во втором акте представляется спектаклем, а жизнь «милой компании» – лишь игрой; «шутовской хоровой продолжается, ложь по-прежнему сходит за правду, а иллюзии так и остаются иллюзиями» [39].



Чехова, дом является не только замкнутым пространством семьи, но и символизирует общество, «отжившее социальное сознание, которое должно и возможно изменить» [101, С. 109], и шире – всю Англию. Под крышами самых разных домов разбиваются сердца и утрачиваются иллюзии. Так, обитатели семейства Ардсли и Конвей по-своему несчастливы и одиноки под крышей родного дома. Кей Конвей, как и Ева Ардсли<sup>1</sup>, не реализовали себя как женщины, не стали матерями: мечты Кей о писательской карьере обернулись рутинной журналистской работой в «Ежедневном вестнике», личная жизнь представляла собой жизнь «с перерывами» с человеком, у которого была своя собственная семья; Ева потеряла на войне жениха и вынуждена быть сиделкой у слепого брата. Она любит неразделенной любовью Колли Стреттона, самоубийство которого сделало ее безумной. Рефреном звучащая фраза «О, я так несчастна» [34, Р. 104], «Я так несчастна здесь» [Ibid, Р. 122] «укрупняет» тему «дома, где разбиваются сердца».

Джоан Конвей, как и Этель Бартлетт, несчастлива в браке. Обе когда-то страстно любили своих мужей, но все изменилось. «Хорошенькая и глупенькая» [18, С. 380] Джоан Хелфорд превратилась в Джоан Конвей – «Время обошлось с нею не слишком милостиво. Теперь ей 41, она довольно неряшлива, плаксива и сварлива. У нее скрипучий, неприятный голос» [Там же, С. 400]. Она изредка появляется в доме семьи Конвей, выпрашивая деньги на детей, которых вынуждена воспитывать самостоятельно. Этель живет воспоминаниями о кратковременном счастье, она скрывает от

---

<sup>1</sup> Обе героини полны неясных предчувствий: Ева «живет явно не в ладу сама с собой. За внешней безмятежностью скрывается странная тревожность» [34, Р. 59], Кей «что-то гложет – неуловимое краткое видение, тени неясных предчувствий. Она глубоко встревожена» [18, С. 430].

окружающих тяжесть своего полурабского существования на ферме мужа.

Бывшие фронтовики Элан и Робин Конвей, Сидни Ардсли, Колли Стрэттон и Говард Бартлетт также утратили иллюзии: Элан расстался с мечтой жениться на любимой девушке Джоан Хелфорд; Робин хотел составить себе состояние на продаже автомобилей, но оказался неудачником, разорил мать, спился и бросил жену с двумя детьми; Сидни потерял на войне зрение, осознал истинную цену «ненужности и бесполезности» [34, Р. 164] патриотизма и жертв «во имя великой цели»: «мы были пешками в руках некомпетентных глупцов, которые правили в те годы государствами» [Ibid, Р. 164]; Колли, морской офицер в отставке, награжденный орденом «За особые заслуги», так и не сумел найти себе места в мирной жизни – опутанный долговыми обязательствами, разочарованный во всем, герой кончает жизнь самоубийством; Говард после окончания войны возвращается к своему прежнему занятию (фермерству), но уже духовно деградировавшим. Война была для него средством обогащения, и он с нетерпением ожидает новой.

Мэдж Конвей давно оставила свои социалистические идеи о перестройке общества и планы на будущее с Джералдом Торнтоном, в которого была влюблена, и превратилась в нервную и злобную школьную учительницу. Ее сестра Хейзл Конвей, когда-то такая же молодая и цветущая как Лоис Ардсли, была полна иллюзий о замужестве с «принцем», но стала женой Эрнеста Бивенса, которого раньше презирала, а теперь панически боится и расплачивается за те унижения, что ему пришлось терпеть от семьи Конвей во время его первого визита к ним. Лоис, не желая повторять судьбу ни одной из своих сестер – безумной Евы или раньше времени состарившейся

Этель – решает уйти на содержание к Уилфреду Сидару, так как убеждена в том, что деньги дают «свободу и возможности в жизни» [34, Р. 177].

Разбито сердце и у миссис Ардсли, которая узнает о своей смертельной болезни, но не находит поддержки у близких ей людей. Ощущение счастья, овладевшее ею, связано с прошедшим, но не настоящим: «Я не совсем себя хорошо чувствую в этом современном мире. Я человек довоенный. Сейчас все изменилось. Я не понимаю эту новую жизнь. Для меня жизнь как званый вечер, который был очень хорош, чтобы с него начать, но стал довольно шумным с течением времени, и я ничуть не жалею о том, что умру» [Ibid, Р. 179].

Показана разочарованной и миссис Конвей, которая хранит в памяти воспоминания о «самых лучших прежних временах» [18, С. 426]. Ее предсказания (Робин станет важной персоной, у него будет преданная молодая жена; Хейзл удачно выйдет замуж; Мэдж; станет директрисой большой школы и общественной деятельницей; Кэрол на много лет останется с ней) не только не сбылись, но и обернулись прямо противоположными последствиями. Контраст между воображаемым (и ожидаемым) и действительным показывает крах иллюзий миссис Конвей: «Мне представлялось ... вокруг меня будете все вы и ваши дети, и я так буду вами горда, так счастлива с вами < ... > Ну и вот, моя жизнь прошла, а что получилось?» [18, С. 426].

Лишь одной Кэрол Конвей, самой младшей из детей семейства, посчастливилось не утратить иллюзии и не разочароваться в жизни – она не дожила до того страшного итога, к которому подвело Конвеев Время. Ее желания полны жизненной энергии, стремления насладиться каждой минутой: «мне не хочется *все* время играть на

сцене... между делом я бы рисовала... просто так, для себя... малевала бы, как одержимая... самыми яркими красками < ... > И еще я мастерила бы себе самые невероятные наряды < ... > И еще я хочу стряпать!» и т.д. «Главное, – заключает Кэрол, – жить. Ну их – деньги, и важные посты, и мужей с титулами, и всю эту ерунду, – я буду *просто* жить!» [18, С. 452]. В оригинале читаем: “I’m going to live” [36, P. 80] – автор не случайно графически выделяет значимые для Кэрол слова: отмечая все материальное, она целиком хочет погрузиться в жизнь, раствориться в ней без остатка. Ее реплика относительно будущего Элана звучит пророчески: «Самый счастливый будет Элан» [18, С. 451], и, как следует из хода действия пьесы, Элан Конвей – единственный персонаж, которого пощадило Время, может быть поэтому он и счастлив.

И только адвокат Ардсли не замечает разбитых сердец обитателей своего дома и продолжает верить в силу домашнего очага. Для того, чтобы показать крушение дома Ардсли, Моэм, в отличие от Пристли, не нарушает заведенный порядок вещей – действие происходит здесь и сейчас. Цель автора пьесы «Время и семья Конвей» – «создать для своих героев как можно более непривычную обстановку. По отношению к этой новой для себя действительности герои не успели еще выработать автоматических «ритуальных», помогающих им скрыть свое подлинное лицо реакций, а потому обнаруживают черты характера, неожиданные для окружающих, а зачастую и для себя самих» [82, С. 240]. Показывая возможное будущее, автор словно предупреждает своих героев о потенциальных последствиях их поведения. Кроме того, перемещение, скачок во времени позволяет глубже проникнуть под поверхность обыденности, показать какой отпечаток наложило на людей Время.

Таким образом, герои пьесы Пристли показаны в столкновении с силой Времени, отсюда социальный конфликт, обнаруживаемый в драме Моэма, подменяется абстрактно-философским конфликтом человека и Времени. Тем не менее, исключать социальную составляющую пьесы «Время и семья Конвей» нельзя, поскольку автор стремится показать историю семьи не только в контексте Времени, но и в контексте эпохи. С точки зрения В. Г. Бабенко, «английский драматург сумел создать пьесу, как бы моделирующую структуру общественной жизни Англии 30-40-х годов с ее тенденциями к возврату в прошлое, гнильностью и застоєм, наложившим отпечаток и на жизнь отдельных семей» [46, С. 49]. То же можно сказать применительно к драме Моэма «За особые заслуги», но с тем дополнением, что социальной составляющей в ней значительно больше, чем в произведении Пристли. Об этом более подробно пишет В. М. Паверман, поэтому чтобы не повторяться, коротко обозначим основные столкновения персонажей.

Первый конфликт разворачивается между Ардсли-старшим и бывшим фронтовиком, офицером в отставке, Колли Стреттоном, который вынужден унижаться перед адвокатом, чтобы отсрочить обещанный платеж по долговому поручению. Ардсли предлагает герою объявить себя банкротом, что означает лишение его ордена «За особые заслуги». В образе адвоката воплощено равнодушие общества. Более того, Ардсли тонко сумел повернуть боевые заслуги офицера против него самого и убеждает героя в том, что для человека, жертвовавшего своей жизнью ради государства, стыдно иметь непоплаченный долг в 200 фунтов. Колли понимает позор иначе:

«Колли. Думаю, вам никогда не приходило в голову, что если человек 20 лет служил своей родине на таком посту, который ничем

его не обеспечил, гораздо более унижительным и более постыдным является то, что его бросают на произвол судьбы без средств к существованию и от голодной смерти его спасает подачка в тысячу фунтов?

Ардсли. Я не могу вникнуть во все это. Хотя, разумеется, это хороший аргумент, который можно будет использовать на процессе. Я возьму его на заметку. Несомненно, ответ заключается в том, что страна стояла перед большими трудностями, суровая экономия была неизбежна, а если кто-то от этого пострадает, то тут ничего не поделаешь» [34, P. 143-144].

Отказав Стреттону в помощи, адвокат становится виновником самоубийства Колли. В образе ревнителя основ старой доброй Англии соединяется также и жестокость общества: говоря словами Евы, «смелый и отважный человек погиб, потому что в этом проклятом доме не нашлось ни одной души, кто бы одолжил ему двести фунтов!» [Ibid, P. 159]

Другой конфликт показан на примере семьи Бартлетт: дочь мистера Ардсли Этель вышла замуж за человека ниже ее по социальному положению и вынуждена смириться со своим полурабским положением в доме супруга-пьяницы. В судьбе Этель, как констатирует В. М. Паверман, воплощена одна из главных идей в творчестве Моза – разлад между мечтой и действительностью, но данная идея трансформирована в пьесе в другую, тоже традиционную для писателя идею, согласно которой жизнь лишена романтики [См.: 117, С. 110]. Если в комедиях «Смит» и «Круг» был намек на счастливую жизнь вдали от цивилизации, в «Земле обетованной» показана реализация этой мечты, то в драме «За особые заслуги» отразилось крушение надежд автора на счастливую жизнь человека в

мире естественном. В пьесе также есть возвращение к проблеме неравного брака, поднимаемой Моэмом в своих ранних произведениях для театра («Браки совершаются на небесах», «Леди Фредерик», «Миссис Дот» и других), но с той разницей, что драматург пересматривает свое убеждение о возможности счастливого союза между людьми из разных социальных групп и показывает своеобразный итог такого неравного брака: на вопрос Лоис, что общего может быть у Этель с супругом, она отвечает – «воспоминания».

Наличие данных конфликтов в драме не заслоняют главного: столкновения отцов и детей, которое было подробно показано в предыдущих пьесах драматурга «Невидимый» и «Кормилец». Если в «Невидимом» противостояние между отцом и сыном было представлено как столкновение идей и характеров, в «Кормильце» данный конфликт был осложнен проблемой поколений и заключался в духовной глухоте детей по отношению к родителям, то в драме «За особые заслуги» изображена ситуация зеркальная по отношению к той, что была изображена в «Кормильце» – антагонистом отца выступает его сын. Потерявший на войне зрение Сидни оказывается духовно более зрячим, нежели адвокат Ардсли, чья «близорукость» безгранична: «Тебе так много пришлось вынести, Сидни. Я знаю. Но не тебе одному. < ... > Ты стал бы моим преемником в третьем поколении. Но этому не суждено было свершиться. Никто не хочет новой войны меньше меня, но я убежден, если она начнется, ты, насколько это от тебя зависит, выполнишь свой долг, как уже выполнил его однажды» [34, Р. 165].

Для Ардсли-старшего главным является следование семейным традициям, ненарушаемость того заведенного порядка, который был

выработан столетиями. Как пишет В. М. Паверман, основная мысль пьесы заключается в том, что «молодежь Англии, жертвовавшая собой на полях сражений, обманута своими отцами» [117, С. 112]: так, Сидни не может продолжить семейное дело Ардслей, равно как и Колин иметь знак «За особые заслуги» при долговом обязательстве в 200 фунтов.

Трагедия «потерянного поколения» трактуется Моэмом в драме «За особые заслуги» более широко, в отличие от пьесы «Невидимый»: если Джон Уортон выступал от лица всей молодежи, разочаровавшейся в войне, то слова Сидни Ардсли звучат как обобщение настроений послевоенной Европы: «Как будто ты не знаешь, что таких семей, как наша, сколько угодно по всей Англии и по всей Франции? А ведь мы ничего особенного не хотели – только жить тихо и мирно, никому не мешая. О большем счастье и не мечтали. Мы просили только одного: чтоб нас оставили в покое» [34, Р. 165-166]. Таким образом, в данной пьесе изменяется характер антивоенного протеста: семья Адсли, в отличие от семьи Уортонов, «гораздо в большей степени явилась сколом общества, в котором она существует» [117, С. 106]. Отсюда и возникает тема «дома, где разбиваются сердца».

Во время репетиций «За особые заслуги» Моэм предполагал, что могло бы сделать данную пьесу более занимательной: необходимо добавить сентиментальности в образы, аффектировать их поведение в кульминационный момент пьесы и завершить произведение счастливым финалом – «публика могла бы уйти из театра, чувствуя, что война была самым неудачным делом, но тем не менее на небесах есть Бог и все в мире правильно; нет поводов для беспокойства, а пикша а la сгèте и танцы могли бы приятно завершить вечер» [34, Р.



xvii]. Но драматург не внес каких-либо изменений – «он (Мозэм. – Е. С.) больше не смеется, даже не ухмыляется, он с горячностью обвиняет. Он берет британскую буржуазию за шиворот, тащит к окну и прижимает ей нос к стеклу и кричит в ухо: «Смотри же, как мир некрасив!» [184, Р. 213]. В этом суждении П. Доттена заключена мысль об эволюции Мозэма-драматурга, который прошел путь от автора «легких комедий» до создателя глубоких социально-психологических и философских драм.

Итак, творчество Мозэма в контексте западноевропейской «новой драмы» рубежа XIX-XX в. представляет собой качественно новый этап в драматургии писателя. Сближает Мозэма и представителей «новой драмы» пристальное внимание к человеку, постановка и обсуждение в драмах социальных, нравственных, этических и философских проблем, глубокий психологизм в обрисовке характеров персонажей и изображении конфликтов. В своих пьесах Мозэм будет творчески переосмыслять опыт Г. Ибсена и Б. Шоу – ключевых фигур западноевропейской «новой драмы».

Ибсеновские традиции в драматургии Мозэма обнаруживаются на уровнях тематики и проблематики, системы образов, поэтики. «Ибсенизм» Мозэма заключается в пристальном внимании драматурга к женской теме – будь то борьба женщины за свои права или обретение ею личной свободы. Классическим образцом стремящегося к независимости характера стала героиня драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» Нора Хельмер. Мозэм находит данный образ привлекательным, углубляет его и одновременно проецирует на реальность двадцатого столетия. Драматург предлагает свои вариации образа ибсеновской Норы: Нора Марш («Земля обетованная»),

Элизабет Чампьюн-Чини («Круг»), Констанс Миддлтон («Верная жена»), Чарлз Баттл («Кормилец»).

В отличие от ранних комедий драматурга, в пьесе «Земля обетованная» возрастает критицизм писателя, легкая ирония переходит в злую сатиру; персонажи выглядят психологически более убедительными, чем схематично нарисованные образы развлекательного театра Моэма; изменяется сюжет пьесы, в котором теперь отсутствует определяющая сюжетную линию тема брачного контракта, настойчиво звучащая в ранних «салонных комедиях» драматурга. Новизну драмы составляет нравственно-философская проблематика, заключающаяся в самоопределении Норы Марш. Характер героини полнее раскрывается через систему конфликтов – социального, мировоззренческого и «конфликта настроений». Формирование личности Норы представлено в сложной внутренней динамике – от поиска смысла жизни к его обретению.

Другим вариантом образа ибсеновской Норы является Элизабет Чампьюн-Чини из комедии «Круг», чей образ представлен несколько снижено, в отличие от фру Хельмер и мисс Марш. Ее желание уйти от мужа – это поиск более счастливой жизни, а не внутреннее самоопределение. Разработка образа ибсеновской Норы показана здесь не так подробно, как в предыдущей пьесе: если характер Норы Марш нарисован с большей психологической глубиной, то образ Элизабет представлен слабо. Внимание драматурга сосредоточено на подчиненном положении женщины в английском обществе.

В изображении конфликта Моэм вновь идет вслед за Ибсеном, используя в комедии «Круг» сюжетную схему пьесы норвежского драматурга «Женщина с моря», показывая две параллельные ситуации, которые могут повториться по кругу. Если Ибсен углубляет

ретроспективный план пьесы, показывает постепенное обнаружение некой тайны из прошлого, то Моэм, напротив, сосредоточен на изображении настоящего, раскрывает жизненный круговорот событий и ситуаций.

Претерпевает изменения и образ колониста Тедди Лутона, который в отличие от своих предшественников, нарисованных либо общими чертами (Фримен, «Смит»), либо иронично (Френк Тейлор, «Земля обетованная»), изображен карикатурно.

В комедии «Верная жена» Моэм идет дальше в разработке стремящейся к независимости личности: в отличие от Норы Марш и Элизабет Чампьюн-Чини, Констанс Мидлтон, наряду с моральной, требует экономической и сексуальной независимости. Она много работала и сумела доказать мужу свою самодостаточность. На этом «протест» героини заканчивается, что позволяет ей уехать в Италию в компании своего давнего поклонника для того, чтобы по окончании путешествия вернуться к семейному очагу. Название пьесы и имя героини наполнены авторской иронией: верной приходится быть, поскольку супружеская верность куплена.

Драма «Кормилец» показывает еще одно возвращение к «Кукольному дому», но с той разницей, что вместо женского образа в драме представлен персонаж-мужчина. В отличие от Норы Хельмер, духовное перерождение Чарльза в пьесе слабо мотивировано: в пьесе нет изображения внутренней борьбы, происходящей в душе героя и которая является предметом изображения в драмах Ибсена. Отсюда психологический анализ подменяется декларативностью, воплощенной в семейном и поколенческом конфликтах. Именно конфликт между «потерянным поколением» и поколением молодых,

интерес к которому обусловлен послевоенным временем и нравами, отличает пьесу Моэма от драм Ибсена.

Таким образом, новаторство драматурга заключается в расширении границ интерпретации персонажа, стремящегося обрести внутреннюю свободу и независимость, не ограничиваясь при этом изображением исключительно женских образов. Моэм в качестве равноправного персонажа вводит героя-мужчину. Несомненным условием обретения героями счастья является мир, далекий от цивилизации – будь то Канадские прерии, Малайское государство или абстрактное «заграница».

В комедиях Моэма «зрелого» периода ощущается, наряду с ибсеновской традицией, влияние комедиографии Реставрации. Опираясь на достижения мастеров комедии нравов эпохи Реставрации, Моэм переосмысляет их в духе проблемной драматургии конца XIX – начала XX вв.: в драме Моэма изображаются нравы современного ему общества, главное внимание драматурга сосредоточено на конфликтах социального и общечеловеческого свойства, как в «новой драме», а не на интриге, как в комедии XVII в.; важное место в пьесах отводится диалогу (от комедии нравов эпохи Реставрации драматург берет лишь элементы остроумного диалога, не превращая обмен реплик между героями в состязание в остроумии); персонажи пьес представлены, с одной стороны, обобщенно (как в комедии XVII в.), с другой – их характеры детерминированы средой (тенденция «новой драмы»). Итак, в сочетании традиций комедии нравов эпохи Реставрации и проблемной пьесы заключается новаторство Моэма «зрелого» периода.

Драматургия Моэма «зрелого» периода типологически сближается с «драмой идей» Б. Шоу. Интеллектуальной пьесе Б. Шоу

Мозэм противопоставил собственный тип пьесы, которую он назвал «умной». Главная ее задача – изучение социальных типов, следование правде человеческих поступков. Как и в пьесах своего современника, Мозэм в своих произведениях для театра использует прием дискуссии для раскрытия характеров персонажей и обнаружения конфликтов. Конфликт в драмах обоих писателей чаще всего построен на столкновении идей. Борьба идей у Мозэма неотделима от конкретных образов – носителей этих идей (драма «Невидимый»), при этом столкновение идей и столкновение характеров показано как единый процесс, в отличие от пьес Шоу, у которого идея является доминирующей и подчиняющей себе характеры действующих лиц («Майор Барбара»). Отсюда отличие персонажей у Шоу и Мозэма: наряду с конкретными живыми людьми, в драмах Шоу множество «сконструированных» героев, разрушающих традиционное представление о характере, в отличие от мозэмовских персонажей, нарисованных традиционно (образ мыслей героев обусловлен их характерами, а не ключевыми идеями). Как отмечает Е. Л. Пивоварова, «будучи реалистом, Мозэм изображает личность как объект и субъект социальных отношений и исследует ее как порождение определенных обстоятельств. Он показывает своих героев не проводниками идей, а как человеческие индивидуальности со своим поведением, языком, привычками» [122, С. 82-83].

Итак, обращение Мозэма к театру идей не повлекло за собой перестройки традиционной системы в творчестве драматурга, как это произошло у Шоу. Как пишет В. М. Паверман, «субъективно Мозэм шел от традиционного театра, объективный результат его творческих усилий – драма идей, близкая по идейно-художественным параметрам пьесам Б. Шоу» [117, С. 77].

В своих пьесах Моэм, как Г. Ибсен и Б. Шоу, наряду с дискуссией использует и ремарки, которые выполняют описательную и информативную функции, но не дают представления о внутреннем состоянии героев, как в «новой драме».

В целом приобщение Моэма к театру идей обогащает конфликт его драмы в философском отношении: герои обсуждают сложные философские вопросы, касающиеся религиозной веры и ее утраты, жизни и смерти, видимости и сущности и т.д. Отсюда остро звучит проблема жанра драматургии Моэма. Многие пьесы художника по глубине своего психологического и философского звучания тяготеют к драме, хотя практически все квалифицированы автором как комедии («Земля обетованная», «Круг», «Верная жена», «Кормилец»), либо пьесы («Священное пламя» и др.). Думается, что ответ заключен в авторской установке – «не поучать, но развлекать». Исключения составляют последние драмы Моэма, в которых уже нет места развлечению («Кормилец», «За особые заслуги», «Шеппи»).

Позднее творчество Моэма частично оказало влияние на следующий этап в развитии английской драматургии, точнее – на творчество Дж. Б. Пристли. Пьесу Моэма «За особые заслуги» и драму Пристли «Время и семья Конвей» сближает интерес обоих писателей к семейной проблематике, связанной с изображением процесса умирания старого уклада жизни. Сходные события, разворачивающиеся в доме адвоката Ардсли и в доме миссис Конвей, показаны авторами по-разному: Моэм больше сосредоточен на изображении незыблемости традиционных семейных устоев, интерес Пристли сфокусирован на проблеме Времени, которое управляет героями и подчиняет их себе.

Оба драматурга используют кольцевую композицию, что позволяет Мозму высмеять близорукость ревнителей основ старой доброй Англии, Пристли – показать подчиненность героев власти Времени. В целом пьесы обоих драматургов сближает обнаружение несоответствия между видимостью и сущностью.

Центральной для обеих драм является идея «дома, где разбиваются сердца», обуславливающая их жанровую природу: пьеса Мозма – социально-психологическая драма, в которой важное место занимает проблема «потерянного поколения», проблема отцов и детей, отчасти проблема социального неравенства; пьеса Пристли – философская драма времени, хотя социальная составляющая произведения не исключается.

Таким образом, исследовав творчество Мозма в контексте западноевропейской «новой драмы» можно сделать вывод об эволюции драматургии писателя от развлекательного театра к пьесам «умным», злободневным, в которых обсуждается целый комплекс социальных, философских, нравственно-этических и психологических проблем.

## Заключение

Театр У. С. Моэма занимает особое место в контексте западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв. Закрепившаяся за писателем репутация «второразрядного писателя» не совсем справедливо отражает суть его произведений. Начав свой путь драматурга как создатель «ибсенистских» пьес («Потерпевшие крушение», «Человек чести» и другие), Моэм вскоре убеждается, что средством завоевания широкой аудитории является «легкая комедия», которая отвечает вкусам тогдашней публики, предпочитающей произведения А. У. Пинеро, «хорошо сделанные пьесы» В. Сарду, Э. Ожье, Э. Скриба, «салонные комедии» О. Уайльда и др. Обращение писателя к «легкой комедии» – есть его «компромисс с викторианским обществом, чтобы, живя в этом обществе, добиться (подобно Шоу) успеха» [116, С. 7] и заняться со временем более серьезной работой, чтобы сказать публике «кое-что другое», о чем он до этого молчал.

Раннее творчество художника представлено «салонными комедиями», написанными в традициях комедии нравов эпохи Реставрации. Опираясь на достижения драматургии мастеров английской комедии XVII в., писатель переосмысляет их на основе проблемной драмы конца XIX в., а также через влияние О. Уайльда. Комедия Моэма, унаследовавшая ряд черт театра Реставрации, явление качественное новое, нежели драматургия мастеров семнадцатого столетия. Моэм обнаруживает в традиционной поэтике комедии нравов возможности для раскрытия нового содержания. Отсюда черты данного жанра можно встретить и в пьесах драматурга более позднего периода («Круг», «Верная жена»).



В отличие от Уайльда, Моэм больше внимания уделяет разработке характеров: его персонажи – это живые люди с конкретными национальными и социальными чертами, а не героини-марионетки, встречающиеся в пьесах Уайльда.

Уже в ранней драматургии С. Моэма намечается эволюция конфликта: от социального противостояния «женщины с прошлым» высшему обществу («салонные комедии») до идеологического («Смит»). Источником столкновений героев является попытка персонажа спрятать реальное лицо за социальной маской.

Рассмотрев театр С. Моэма в контексте западноевропейской «новой драмы», мы приходим к выводу, что Моэма и представителей «новой драмы» сближает пристальное внимание к человеку, постановка и обсуждение в драмах социальных, нравственных, этических и философских проблем, глубокий психологизм в обрисовке характеров и изображении конфликтов. В своих пьесах Моэм будет творчески переосмыслять опыт Г. Ибсена и Б. Шоу.

Центральным персонажем в драматургии мастера «зрелого» периода становится стремящаяся к независимости личность, прообразом которой стала Нора Хельмер – героиня драмы Г. Ибсена «Кукольный дом». Моэм предлагает 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 Чампсон-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, стремящегося обрести

внутреннюю свободу и независимость, не ограничиваясь при этом изображением исключительно женских образов и вводя в качестве равноправного героя-мужчину – в частности Чарлза Баттла («Кормилец»). Несомненным условием обретения героями счастья является мир, далекий от цивилизации, – будь то Канадские прерии, Малайское государство или абстрактное «заграница».

Пьесе С. Моэма «Священное пламя» и драму Г. Ибсена «Привидения» объединяет внешнее сходство ситуаций, но их различное внутреннее наполнение; интерес к женской теме; обращение к жанру драмы (социально-психологическая драма «Привидения»; синтез жанров детектива, мелодрамы и философско-психологической драмы в «Священном пламени»); наличие элементов аналитической композиции и новаторский «литературный» диалог в произведении Моэма. Несмотря на сходства и различия, рассматриваемые пьесы отражают актуальные проблемы общечеловеческого свойства и сложный мир межличностных отношений.

Ориентируясь на художественные достижения Б. Шоу, С. Моэм творил в рамках своей эстетики. Отчасти отрицая «драму идей», Моэм формулирует свой тип пьесы, которую назвал «умной». Главная ее задача – изучение социальных типов, следование правде человеческих поступков. При некотором типологическом сходстве пьес обоих драматургов можно утверждать, что театр Шоу и театр Моэма – явления различные. Как и Шоу, Моэм использует прием дискуссии для раскрытия характеров персонажей и обнаружения конфликтов, но в отличие от своего современника, в пьесах которого идея является доминирующей и подчиняет себе характеры действующих лиц, в пьесах Моэма столкновение идей и столкновение характеров показано

как единый процесс. Другое отличие – в изображении персонажей в драмах обоих писателей: в драмах Шоу множество «сконструированных» героев; персонажи Моэма нарисованы более традиционно (образ мыслей героев обусловлен их характерами, а не ключевыми идеями).

Моэм, как и Шоу, исходит из требований жизненного опыта, но если у Шоу опыт – это факты, которые являются единственным неоспоримым основанием для новых идей и идеологий, то для Моэма опыт – это просто время, которое вне зависимости от воли человека идет своим чередом, и, в конце концов, человек осваивает кое-какие законы жизни [См.: 158, С. 222]. Если у Шоу прошлое готово принять вызов настоящего, и этот поединок – борьба на равных, то у Моэма прошлое само бросает вызов настоящему, так как уверено, что к нему не прислушаются и его повторяют.

Проанализировав пьесы С. Моэма «За особые заслуги» и драму Дж. Б. Пристли «Время и семья Конвей», мы пришли к выводу о типологическом сходстве данных произведений на уровнях проблематики и тематики, системы образов, композиции. Пьесу Моэма отличает сложная система конфликтов – социального, семейного и психологического свойства. Пристли в большей степени сосредоточен на осмыслении философской проблемы Времени, подчиняющей себе героев.

Заметны в пьесе «За особые заслуги» некоторые изменения, отразившиеся в мировоззрении писателя: если в комедиях «Смит» и «Круг» был намек на счастливую жизнь вдали от цивилизации, в «Земле обетованной» показана реализация этой мечты, то в драме «За особые заслуги» отразилось крушение надежд автора на счастливую жизнь человека в мире естественном. В пьесе также есть возвращение

к проблеме неравного брака, поднимаемой Моэмом в своих ранних пьесах, но с той разницей, что драматург пересматривает свое убеждение о возможности счастливого союза между людьми из разных социальных групп.

Таким образом, эволюция драматургии С. Моэма проходит путь от «салонных комедий» к пьесам социально-психологическим. Неизменным в творчестве писателя остается его интерес к человеку, который является для художника слова главным предметом изображения и «материалом» [17, С. 149] его произведений.

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» [31, Р. 60]. Событие, как правило, дает импульс к развитию действия и новеллы, и романа, и драмы. В пьесе «Земля обетованная» таким событием являются похороны мисс Викхем, в романе «Луна и грош» и драме «Кормилец» – разрыв героя с семьей, в рассказе «Записка» (1926) – тюремное заключение Лесли, в драме «Шеппи» (1933) выигрыш Шеппи в лотерее, в романе «Наверху, на вилле» (1941) – самоубийство Карла на глазах Мэри, в новелле «Непокоренная» (1947) – приход немцев в дом французского фермера и т.д. Событие обычно имеет немаловажное значение для судеб героев, поэтому изображение происходящего наполняет произведение драматизмом и психологизмом. Не случайно некоторые прозаические произведения Моэма были переделаны им (с определенными отступлениями и изменениями) в пьесы: рассказ «Дурной пример» (1899) – в драму

«Шеппи» (1933), роман «Герой» (1901) – в пьесу «Невидимый» (1920), новелла «Записка» (1924) в одноименную пьесу, написанную в 1927 г. Известна также и постановка пьесы «Театр» в 1940 г. в The Playhouse Theatre (Wilmington, Delaware, US) по одноименному роману С. Моэма. Автор вместе с режиссером Г. Болтоном переделал свой роман в пьесу. Есть в творчестве мастера и пример обратного процесса, когда пьеса была переработана им в прозаическое произведение: драма «Исследователь» (1899) – в одноименный роман, созданный в 1908 г. Сам Моэм объясняет данные «модификации» тем, что прозаические произведения представлялись его воображению в драматической форме [См.: 184, Р. 23]. Заметим, что и в своей прозе Моэм продолжал оставаться драматургом [См. об этом: 93].

## Список использованной литературы

### I. Источники:

1. Дидро Д. Парадокс об актере / Дени Дидро ; пер. с фр. Р. Линцер // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. – М., 1980. – С. 538-591.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. Моэм В. С. Земля обетованная / Вильям Сомерсет Моэм ; пер. с англ. М. Островской, А. Успенского. – М. : Иностран. лит., 1958. – 99 с.
6. Моэм В. С. Мэйхью / Вильям Сомерсет Моэм ; пер. с англ. В. Ашкенази // Полное собрание рассказов : в 5 т. – М., 2000. – Т. 3. – С. 241-244.
7. Моэм В. С. Сальваторе / Вильям Сомерсет Моэм ; пер. с англ. Н. Чернявской // Полное собрание рассказов : в 5 т. – М., 2000. – Т. 3. – С. 268-272.
8. Моэм С. Записные книжки / Сомерсет Моэм ; пер. с англ. Л. Г. Беспаловой, И. С. Стам. – М. : Захаров, 2003. – 384 с. – (Биогр. и мемуары).

9. Моэм С. Круг / Сомерсет Моэм ; пер. с англ. В. Харитоновой // Собр. соч. : в 9 т. – М., 2001. – Т. 7. – С. 5-74.
10. Моэм С. Пирог и пиво, или Скелет в шкафу / Сомерсет Моэм ; пер. с англ. А. Иорданского // Моэм С. Пирог и пиво, или Скелет в шкафу ; Острие бритвы : романы. – М., 1981. – С. 21-198.
11. Моэм С. Полное собрание пьес. Т. 1 / Сомерсет Моэм ; пер. с англ. И. Берштейн, М. Гальпериной, Ю. Жуковой [и др.]. – М. : Захаров, 2003. – 416 с.
12. Моэм С. Театр / Сомерсет Моэм ; пер. с англ. Г. Островской // Моэм С. Театр : романы. Рассказы. – М., 2001. – С. 10-228.
13. Моэм У. С. Время страстей человеческих / Уильям Сомерсет Моэм. – М. : Правда, 1991. – 688 с.
14. Моэм У. С. Записные книжки 1917 года / Уильям Сомерсет Моэм ; пер. с англ. Е. М. Нарышкиной // Лит. обозрение. – 1999. – № 4. – С. 3-15.
15. Моэм У. С. Искусство слова: о себе и других : лит. очерки и портр. / Уильям Сомерсет Моэм ; пер. с англ., сост. И. Васильевой-Южиной ; вст. ст. В. Скороденко. – М. : Худож. лит., 1989. – 399 с.
16. Моэм У. С. Луна и грош / Уильям Сомерсет Моэм ; пер. с англ. Н. Манн. – М. : Вече, 2000. – 592 с.
17. 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.
18. Пристли Дж. Б. Время и семья Конвей / Джон Бойнтон Пристли ; пер. с англ. Н. Галь // Пристли Дж. Б. 31 июня : роман, повесть, пьесы. – М., 2002. – С. 369-454.

19. Пристли Дж. Б. Опасный поворот / Джон Бойнтон Пристли ; пер. с англ. Н. Галь // Пристли Дж. Б. 31 июня : роман, повесть, пьесы. – М., 2002. – С. 303-368.
20. Скриб Э. стакан воды / Эжен Скриб ; пер. с фр. С. Мокульского // Скриб Э. Пьесы. – М., 1960. – С. 391-486. – (Б-ка драматурга).
21. Уайльд О. Веер леди Уиндермир / Оскар Уайльд ; пер. с англ. В. Чухно // Уайльд О. Портрет Дориана Грея : роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. – М., 2005. – С. 358-420.
22. Уайльд О. Женщина, не стоящая внимания [Электронный ресурс] / Оскар Уайльд ; пер. с англ. Н. Дарузес // Уайльд О. Пьесы. – М., 1960. – (Б-ка драматурга). – Режим доступа : [http://lib.ru/WILDE/wilde2\\_3.txt](http://lib.ru/WILDE/wilde2_3.txt). – 27.04.2010.
23. Уайльд О. Идеальный муж / Оскар Уайльд ; пер. с англ. В. Чухно // Уайльд О. Портрет Дориана Грея : роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. – М., 2005. – С. 421-512.
24. Уайльд О. Как важно быть серьезным / Оскар Уайльд ; пер. с англ. В. Чухно // Уайльд О. Портрет Дориана Грея : роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. – М., 2005. – С. 268-357.
25. Шоу Б. Горько, но правда / Бернард Шоу ; пер. с англ. В. Топер // Полное собрание пьес : в 6 т. – Л., 1980. – Т. 5. – С. 577-656.
26. Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца / Бернард Шоу ; пер. с англ. С. Боброва, М. Богословской // Полное собрание пьес : в 6 т. – Л., 1980. – Т. 4. – С. 461-602.
27. Шоу Б. Майор Барбара / Бернард Шоу ; пер. с англ. Н. Дарузес // Полное собрание пьес : в 6 т. – Л., 1979. – Т. 3. – С. 23-156.
28. Maugham W. S. Books and You / William Somerset Maugham. – N. Y. : Arno Press, 1977. – 107 p.



29. Maugham W. S. Essays on literature / William Somerset Maugham. – London : Heinemann, 1967. – 192 p.
30. Maugham W. S. Points of view : essays / William Somerset Maugham. – London : Heinemann, 1958. – 255 p.
31. Maugham W. S. Selected prefaces and introductions / William Somerset Maugham. – London : Heinemann, 1963. – 152 p.
32. Maugham W. S. The Collected Plays. Vol. 1 / William Somerset Maugham. – London : Heinemann 1952. – 345 p.
33. Maugham W. S. The Collected Plays. Vol. 2 / William Somerset Maugham. – London : Heinemann, 1952. – 296 p.
34. Maugham W. S. The Collected Plays. Vol. 3 / William Somerset Maugham. – London : Heinemann, 1955. – 305 p.
35. Maugham W. S. The Mixture as Before / William Somerset Maugham. – N. Y. : Doubleday, Doran, 1940. – 310 p.
36. Priestley J. B. Time and the Conways : play (Acting Edition) / John Boynton Priestley. – London, 1939. – 84 p.

## **II. Научно-исследовательская литература:**

37. Адмони В. Генрик Ибсен : очерк творчества / В. Адмони. – М. : Худож. лит., 1956. – 274 с.
38. Акимова О. В. Эстетика и этика Оскара Уайльда : учеб. пособие / О. В. Акимова. – СПб : Алетейя, 2008. – 192 с.
39. Анастасьев Н. В защиту жизни (Джон Пристли) [Электронный ресурс] / Н. Анастасьев // Пристли Дж. Б. Затемнение в Грэтли : повести. Рассказы. Пьесы. – М., 1988. – Режим доступа : [http://www.russofile.ru/articles/article\\_4.php](http://www.russofile.ru/articles/article_4.php). – 12.01.2010.

40. Английский язык с У. С. Моэмом. Эшенден. Британский агент = W. Somerset Maugham. Ashenden. The British Agent. – М. : АСТ [и др.], 2008. – 576 с. – (Метод чтения Ильи Франка).
41. Аникст А. Оскар Уайльд и его драматургия [Электронный ресурс] / А. Аникст // Уайльд О. Пьесы. – М., 1960. – Режим доступа : [http://lib.ru/WILDE/wilde0\\_1.txt](http://lib.ru/WILDE/wilde0_1.txt). – 5.05.2009.
42. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 311 с.
43. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.
44. Астен Т. Б. Формирование межтекстуального эмоционального фона средствами английского языка: на материале произведений С. Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Астен Т. Б.; Волгогр. гос. ун-т. – Волгоград, 2000. – 23 с.
45. Б.Л. Предисловие / Б. Л. // Могам В. С. Луна и грош. – М., 1927. – С. 5-12.
46. Бабенко В. Г. Драматургия современной Англии : учеб. пособие для филолог. фак. ун-тов / В. Г. Бабенко. – М. : Высш. шк., 1981. – 144 с.
47. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
48. Боровой Л. Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Л. Боровой. – М. : Астрель : АСТ, 2003. – 575 с.
49. Боровой Л. Спор о «коммерческой драме» / Л. Боровой // Театр. – 1938. – № 7. – С. 14-17.
50. Брюханова Е. А. Когнитивно-историческая обусловленность иронии и ее выражение в языке английской художественной литературы: на материале произведений О. Уайльда, У. С. Моэма,

- Дж. Барнса [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / Брюханова Е. А.; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2004. – 170 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/rsl01002000000/rsl01002800000/rsl01002800336/rsl01002800336.pdf>. – 20.04.2009.
51. Вербицкая О. М. Ведущая роль образной когезии в формировании образа персонажа и обеспечении интеграции текста в романе С. Моэма “The narrow corner” / О. М. Вербицкая // Вестн. Иркут. гос. лингв. ун-та. Серия : Лингвистика. – 2004. – № 2. – С. 14-30.
52. Вошина О. Е. Язык и стиль С. Моэма: восприятие в оригинале и переводе // Проблема взаимопонимания в диалоге : сб. науч. тр. – Воронеж, 2003. – С. 65-71.
53. Гениева Е. Безумие как символ / Е. Гениева // Современная драматургия. – 1983. – № 1. – С. 216-217.
54. Гилберт К. Э. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун ; пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. – М. : Иностран. лит., 1960. – 686 с.
55. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века : учеб. пособие / Б. А. Гиленсон. – М. : Академия, 2006. – 480 с.
56. Гозенпуд А. А. Пути и перепутья : англ. и франц. драматургия XX века / А. А. Гозенпуд. – Л. : Искусство, 1967. – 328 с.
57. Голубцов С. А. Национально-культурная специфика перевода метафор в прозе С. Моэма / С. А. Голубцов // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2004. – № 4. – С. 63-65.
58. Гринберг М. М. Буржуазная драма Англии 1930-1960 гг. : дис. ... канд. искусствоведения / Гринберг М. М. – М., 1969. – 186 с.

59. Грудкина Т. В. 100 великих мастеров прозы / Т. В. Грудкина, П. П. Кубарева, В. П. Мещеряков [и др.]. – М. : Вече, 2007. – 480 с.
60. Гузикова В. В. Лингвокультурологическая специфика фразеологических единиц английского языка: на материале прозы С. Моэма и ее переводов на русский язык : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Гузикова В. В.; Ур. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2004. – 20 с.
61. Дживелегов А. К. Театр и драма периода Реставрации [Электронный ресурс] / А. К. Дживелегов // История английской литературы. – М. ; Л. , 1945. – Т. 1, вып. 2. – Режим доступа : [http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow\\_a\\_k/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0320.shtml). – 5.05.2009.
62. Друзина М. В. Английский театр XX века / М. В. Друзина. – Л. : Искусство, 1972. – 152 с.
63. Жантиева Д. Некоторые «итоги» и «точки зрения» : (эстет. взгляды и творч. путь С. Моэма) / Д. Жантиева // Иностран. лит. – 1960. – № 2. – С. 185-192.
64. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
65. Журавлева Е. А. Контекстуальный анализ лексемы “SOUL” в романе У. С. Моэма “The painted veil”: «Разрисованный занавес» / Е. А. Журавлева // Науч. вестн. Воронеж. гос. архит.-строит. ун-та. Серия : Лингвистика и межкульт. коммуникация. – Воронеж, 2007. – Вып. 2. – С. 94-99.
66. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учеб. пособие / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во Самар. ГПУ, 2001. – 184 с.
67. Западное литературоведение XX века : энцикл. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.

68. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. / отв. ред. М. Ю. Давыдова. – М. : РГГУ, 2001. – 436 с.
69. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / под ред. В. М. Толмачева. – М. : Академия, 2003. – 496 с.
70. Злобина М. Сюрпризы Сомерсета Моэма / М. Злобина // Новый мир. – 1961. – № 9. – С. 271-274.
71. Измайлов А. З. Сохранение экспрессивной функции текста при переводе с английского языка на русский: на материале произведений У. Фолкнера и С. Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Измайлов А. З.; Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2006. – 24 с.
72. Ионкис Г. Э. Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования / Г. Э. Ионкис // Моэм У. С. Подводя итоги : эссе, очерки. – М., 1991. – С. 7-25.
73. История английской литературы : учеб. для студентов пед. ин-тов / под ред. Г. В. Аникина, Н. П. Михальской. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 1985. – 431 с.
74. История зарубежной литературы XX века. 1917-1945 : учеб. для студентов пед. ин-тов / под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. – М. : Просвещение, 1984. – 304 с.
75. История зарубежного театра : учеб. пособие для театр. вузов. В 4 ч. Ч. 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1981. – 336 с.
76. История зарубежного театра : учеб. пособие для театр. вузов. В 4 ч. Ч. 2. Театр Западной Европы XIX – начала XX века, 1789-1917

- / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1984. – 272 с.
77. История зарубежного театра : учеб. пособие для театр. вузов. В 4 ч. Ч. 3. Театр Западной Европы и США (1917-1945) / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Н. Образцовой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 255 с.
78. История западноевропейского театра : учеб. пособие для театровед. фак. высш. театр. учеб. заведений. В 7 т. Т. 1. От средних веков до конца XVII века / под общ. ред. С. С. Мокульского. – М. : Искусство, 1956. – 750 с.
79. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX в.: искусство XIX века. В 3 кн. Кн. 3. Англия. Скандинавия. Восточная Европа / отв. ред. т. Е. Ю. Золотова. – СПб : Дмитрий Буланин, 2004. – 604 с.
80. Кагарлицкий Ю. И. Литература и театр Англии XVIII-XX вв.: авторы, сюжеты, персонажи : избр. очерки / Ю. И. Кагарлицкий ; сост. С. Я. Кагарлицкая. – М. : Альфа-М, 2006. – 543 с.
81. 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.
82. Кагарлицкий Ю. И. Пристли / Ю. И. Кагарлицкий // История западноевропейского театра : учеб. пособие / под ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. – М., 1985. – Т. 7 : 1917–1945. – С. 232-254.
83. Кагарлицкий Ю. И. Театр на века / Ю. И. Кагарлицкий. – М. : Искусство, 1987. – 350 с.

84. Канторович И. Б. Бернард Шоу в борьбе за новую драму (проблема творческого метода и жанра) : дис. ... д-ра филол. наук / Канторович И. Б. – Свердловск, 1965. – 190 с.
85. Кожевников М. В. Английский просветительский театр: истоки, жанры, герои : учеб. пособие / М. В. Кожевников. – Магнитогорск : МаГУ, 2006. – 146 с.
86. Колдер Р. Уилли Сомерсет Моэм: жизнь и творчество / Роберт Колдер ; сокр. пер. с англ. Е. Н. Логинова. – М. : Интердиалект +, 2001. – 343 с.
87. Комаров С. Г. Поэтика «Драм времени» Дж. Б. Пристли [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / Комаров С. Г.; Краснояр. гос. пед. ун-т. – Красноярск, 2003. – 240 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/rsl01002000000/rsl01002332000/rsl01002332238/rsl01002332238.pdf>. – 12.09.2009.
88. 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.
89. Коули Дж. Сомерсет Моэм: на закате / Джейсон Коули ; пер. с англ. // За рубежом. – № 12. – 1997. – С. 15.
90. Краминов Д. Послесловие / Д. Краминов // Моэм В. С. Бремя страстей человеческих. – М., 1959. – С. 690-691.
91. Кузнецова Н. С. Сопоставление научного и художественного видения человека в рассказе С. Моэма «Мать» / Н. С. Кузнецова, В. Наумова // Ученые записки института непрерывного педагогического образования. – Вел. Новгород, 2004. – Вып. 6, кн. 1. – С. 263-266.

92. Ланглад Ж. де Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак де Ланглад ; пер. с фр. В. И. Григорьева. – М. : Мол. гвардия : Палимпсест, 1999. – 325 с. – (Жизнь замечат. людей).
93. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Мозма «Театр» [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / Легг О. О.; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2004. – 170 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/rsl01002000000/rsl01002739000/rsl01002739327/rsl01002739327.pdf>. – 12.09.2009.
94. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук, ИНИОН ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – 1596 с.
95. Ломакина Е. А. Маска как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли «Деревенская жена» в контексте традиции западноевропейской драматургии [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / Ломакина Е. А. – Магнитогорск, 2006. – 193 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/07/0109/070109017.pdf>. – 12.03.2009.
96. Лопатина Н. Р. Анализ английских и русских единиц-цветообозначений : на материале романа С. Мозма «Луна и грош» и его перевода на русский язык // Сфера языка и прагматика речевого общения : междунар. сб. науч. тр. – Краснодар, 2003. – Кн. 3. – С. 264-274.
97. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 3. Статьи по истории русской литературы ; Теория и семиотика других искусств ;



- Механизмы культуры ; Мелкие заметки / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 494 с.
98. Лотман Ю. М. Об искусстве : сб. / Ю. М. Лотман ; вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Лотмана. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.
99. Лэм Ч. Об искусственной комедии прошлого века / Чарльз Лэм ; пер. с англ. А. С. Бобовича // Английская комедия XVII-XVIII веков : антол. / сост., предисл., коммент. И. В. Ступникова. – М., 1989. – С. 756-765.
100. Максимова Е. Д. Стилистический синтаксис Сомерсета Моэма // Вопр. соц.-гуманит. наук. – Ростов н/Д, 2006. – N 7-8. – С. 51-58.
101. Меркулова М. Г. Идея «дома, где разбиваются сердца» в английской и русской «новой драме» конца XIX – начала XX века: диалог культур? / М. Г. Меркулова // Литература Великобритании в контексте мирового литературного процесса. Вечные литературные образы : материалы XVII ежегод. междунар. науч. конф. Рос. Ассоц. преподавателей англ. лит. – Орел, 2007. – С. 108-109.
102. 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.
103. Меркулова М. Г. Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование : дис. ... д-ра филол. наук / Меркулова М. Г.; Моск. гос. пед. ун-т. – М., 2006. – 345 с.
104. Меркулова М. Г. Ретроспекция в английской «новой драме» конца XIX – начала XX века: истоки и функционирование : моногр. / М. Г. Меркулова ; Моск. пед. гос. ун-т. – М. : Прометей, 2006. – 184 с.

105. 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](http://vestnik.osu.ru/2005_10/1.pdf). – 12.01.2010.
106. Митрохин Л. Н. Сомерсет Моэм: бремя религиозных страстей / Л. Н. Митрохин // Моэм С. Каталина. – М., 1988. – С. 5-40.
107. Михальская Н. Моэм У. С. / Н. Михальская // Зарубежные писатели : библиогр. слов. : в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. – М., 1997. – Ч. 2 : М-Я. – С. 92-96.
108. Михальская Н. П. Сомерсет Моэм: взгляды и творчество / Н. П. Михальская // Моэм С. Нечто человеческое : рассказы. – М., 1989. – С. 5-18.
109. Морган Т. Сомерсет Моэм : биогр. / Тед Морган ; пер. с англ. М. И. Беккера, Е. М. Видре, Н. Ф. Роговской [и др.]. – М. : Захаров, 2002. – 446 с.
110. Морозов М. М. Шекспир, Бернс, Шоу... / М. М. Морозов. – М. : Искусство, 1967. – 328 с.
111. Моэм Р. Сомерсет Моэм и вся его родня / Робин Моэм ; пер. с англ. Е. Фрадкиной // Нева. – 1999. – № 5. – С. 220-222.
112. Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр О. Уайльда / А. Г. Образцова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – 356 с.
113. Образцова А. Г. Драматургический метод Б. Шоу / А. Г. Образцова. – М. : Наука, 1965. – 316 с.
114. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX вв. / А. Г. Образцова. – М. : Наука, 1984. – 333 с.
115. Образцова А. Г. Шоу и европейская театральная культура / А. Г. Образцова. – М. : Наука, 1974. – 392 с.

116. Олдридж Дж. Предисловие // Моэм С. Дождь : рассказы. – М., 1964. – С. 5-14.
117. Паверман В. М. Драматургия В. Сомерсета Моэма : учеб. пособие / В. М. Паверман. – Екатеринбург : УрГУ, 1997. – 168 с.
118. Паверман В. М. О прогрессивных тенденциях в драматургии Сомерсета Моэма : дис. ... канд. искусствоведения / Паверман В. М.; Свердлов. гос. пед. ин-т. – Свердловск, 1971. – 198 с.
119. Паверман В. М. О прогрессивных тенденциях в драматургии Сомерсета Моэма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Паверман В. М.; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1972. – 22 с.
120. Палий А. А. Проблема конфликта и характера в произведениях С. Моэма 30-х – 40-х годов (на материале повестей и рассказов) : автореф. дис... канд. филол. наук / Палий А. А.; Моск. обл. пед. ун-т им. Н. К. Крупской. – Москва, 1977. – 18 с.
121. Пивоварова Е. Л. Поэтика цикла рассказов У. С. Моэма «Трепет листа: маленькие истории островов Южного моря» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Пивоварова Е. Л.; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2008. – 20 с.
122. Пивоварова Е. Л. Поэтика цикла рассказов У. С. Моэма «Трепет листа : маленькие истории островов Южного моря» : моногр. / Е. Л. Пивоварова ; науч. ред. Т. Г. Струкова. – Воронеж : Истоки, 2009. – 138 с.
123. Пивоварова Е. Л. Цикл рассказов У. С. Моэма «Трепет листа...» (1921) : к постановке проблемы / Е. Л. Пивоварова // Вестн. Тамбов. гос. ун-та. Серия : Гуманитарные науки. – Тамбов, 2007. – Вып. 7 (51). – С. 102-105.

124. Попова С. В. Игра как структурный элемент в романах С. Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Попова С. В.; Казах. гос. нац. ун-т им. Аль-Фараби. – Алматы, 1996. – 24 с.
125. Решетова З. П. Литературная практика и теория С. Моэма в контексте литературных дискуссий / З. П. Решетова // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры : материалы XI ежегод. с междунар. участием конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. – Тамбов, 2001. – С. 79-81.
126. Решетова З. П. С. Моэм как бытописатель частной жизни человека / З. П. Решетова // Повседневность как текст культуры : материалы междунар. науч. конф. – Киров, 2005. – С. 190-195.
127. Решетова З. П. Рассказы Уильяма Сомерсета Моэма: проблематика и поэтика жанра : дис. ... канд. филол. наук / Решетова З. П. – Киров, 1994. – 185 с.
128. Самарин Р. М. Комедия Реставрации и роман второй половины XVII в. / Р. М. Самарин // История всемирной литературы : в 9 т. / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М., 1987. – Т. 4. – С. 202-204.
129. Селитрина Т. Л. О типологических схождениях эстетических взглядов и мировоззрения Г. Джеймса и С. Моэма / Т. Л. Селитрина // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах : межвуз. сб. науч. тр. – Пермь, 2002. – С. 124-134.
130. Селитрина Т. Л. Преемственность литературного развития и взаимодействия литератур : учеб. пособие / Т. Л. Селитрина. – М. : Высш. шк., 2009. – 288 с.
131. Селитрина Т. Л. Философия Шопенгауэра в романе С. Моэма «Бремя страстей человеческих» / Т. Л. Селитрина // XIII

- Пуришевские чтения: всемирная литература в контексте культуры : материалы междунар. конф. – М., 2001. – С. 232-233.
132. Скороденко В. Достигнутая гармония / В. Скороденко // Моэм У. С. Собр. соч. : в 5 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 5-26.
133. Скороденко В. Практическая эстетика У. С. Моэма, или Секреты творчества / В. Скороденко // Моэм У. С. Искусство слова: о себе и других : лит. очерки и портр. – М., 1989. – С. 3-22.
134. Скороденко В. Предисловие / В. Скороденко // Моэм В. С. Избранные произведения : в 2 т. – М., 1985. – Т. 1. – С. 7-28.
135. Скороденко В. Предисловие / В. Скороденко // Моэм У. С. Луна и грош. – М., 2000. – С. 5-14.
136. Скороденко В. А. Рассказчик / В. А. Скороденко // Моэм В. С. Полное собрание рассказов : в 5 т. – М., 1999. – Т. 1. – С. 5-12.
137. Скороденко В. Сомерсет Моэм [Электронный ресурс] / В. Скороденко // Моэм С. Узорный покров ; Острие бритвы : романы. – М., 1991. – Режим доступа : [http://www1.lib.ru/INPROZ/МОЕМ/moem0\\_1.txt](http://www1.lib.ru/INPROZ/МОЕМ/moem0_1.txt). – 27.04.2010.
138. Скороденко В. С. Моэм / В. Скороденко // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. – М., 2005. – С. 283-285.
139. Соколянский М. Г. Оскар Уайльд : очерк творчества / М. Г. Соколянский. – Киев ; Одесса : Лыбидь, 1990. – 199 с.
140. Сомерсет Моэм Человек со шрамом и другие рассказы = Somerset Maugham The Man with the Scar and Other Stories / Сомерсет Моэм. – М. : Айрис-Пресс, 2009. – 144 с. – (Англ. клуб). Спиноза Б. Этика [Электронный ресурс] / Б. Спиноза. – Режим

- доступа : [http://www.vusnet.ru/biblio/archive/spinosa\\_etika/00.aspx](http://www.vusnet.ru/biblio/archive/spinosa_etika/00.aspx). – 12.01.2010.
142. Старчаков А. Предисловие / А. Старчаков // Могам С. Ашенден или британский агент. – М. ; Л., 1929. – С. 3-7.
143. Ступников И. В. Английский театр, конец XVII – начало XVIII веков / И. В. Ступников. – Л. : Искусство, 1986. – 350 с.
144. Ступников И. В. Как в зеркале отразили свой век... / И. В. Ступников // Английская комедия XVII-XVIII веков : антол. / сост., предисл., коммент. И. В. Ступникова. – М., 1989. – С. 6-42.
145. Ступников И. В. Уильям Конгрив и его комедии [Электронный ресурс] / И. В. Ступников // Конгрив У. Комедии. – М., 1977. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/moshkow/INOOLD/KONGRIW/kongriv.txt>. – 27.04.2010.
146. Темникова Л. Б. Стилистическая динамика в публицистике У. Сомерсета Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Темникова Л. Б.; Кубан. гос. ун-т. – Краснодар, 2005. – 23 с.
147. Трикозенко И. В. Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы XIX – начала XX века (слагаемые успеха) [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / Трикозенко И. В.; Тамбов. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – М., 2003. – 181 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/rsl01002000000/rsl01002612000/rsl01002612466/rsl01002612466.pdf>. – 16.06.2008.
148. Трыков В. В. Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков : практикум / В. В. Трыков ; отв. ред. В. А. Луков – М. : Флинта : Наука, 2001. – 192 с.

149. Урнов Д. М. Старая Англия и молодые англичане / Д. М. Урнов // Моэм У. С. Сплошные прелести. Брэгг М. В Англии : романы. – М., 1976. – С. 5-19.
150. Филимонова Ю. В. Экспрессивные возможности фразеологических единиц (на примере романа С. Моэма «Театр») / Ю. В. Филимонова, Н. А. Миронова // Язык и общество : материалы междунар. конф. – Ярославль, 2002. – С. 131-134.
151. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
152. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. / В. Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
153. Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени / Г. Н. Храповицкая. – М. : МГПУ, 1979. – 280 с.
154. Хутыз Ф. А. Концепция художественной прозы Сомерсета Моэма в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / Хутыз Ф. А.; Адыгейс. гос. ун-т. – Майкоп, 2001. – 195 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/rsl01002000000/rsl01002612000/rsl01002612466/rsl01002612466.pdf>. – 16.06.2008.
155. Шайтанов И. О. Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете / И. О. Шайтанов. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – 128 с.
156. Шах-Азизова Т. К. А. П. Чехов и западноевропейская драма его времени : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Шах-Азизова Т. К.; Ин-т истории искусств. – М., 1965. – 18 с.
157. Шведова Е. В. Мотив «притворство» в романе У. С. Моэма «Театр» / Е. В. Шведова // Сборник трудов студентов и молодых

- ученых Кемеровского государственного университета. – Кемерово, 2005. – Вып. 6. – С. 60-64.
158. Шестаков Д. П. Круг (С. Моэм – драматург) / Д. П. Шестаков // Западное искусство XX века. – М., 1978. – С. 213-229.
159. Шопенгауэр А. Сборник произведений / А. Шопенгауэр ; пер. с нем.; вступ. ст. и прим. И. С. Нарского. – Мн. : Попурри, 1999. – 464 с.
160. Эллман Р. Оскар Уайльд = Oscar Wilde : биогр. / Ричард Эллман ; пер. с англ. Л. Мотылева. – М. : Независимая газ., 2000. – 654 с. – (Лит. биогр.).
161. Юрочкина О. Н. Проблема взаимодействия текстовых категорий: на материале романа У. С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Юрочкина О. Н.; Урал. гос. ун-т.– Екатеринбург, 2009. – 22 с.
162. Юрочкина О. Н. Смысл авторской разбивки художественного текста по предложениям и проблема ее сохранения при переводе (на материале романа С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык) / О. Н. Юрочкина // Лингвистика, перевод и межкультурная коммуникация : материалы XII междунар. науч.-практ. конф. – Екатеринбург, 2005. – С. 122-124.
163. Aldington R. W. S. Maugham: novelist, essayist, dramatist / Richard Aldington. – N. Y. : Doubleday, 1938. – 34 p.
164. Archer S. W. Somerset Maugham: a study in the short fiction / Stanley Archer. – N. Y. : Twayne Publishers, 1993. – 135 p.
165. Archer W. The Old Drama and the New : an essay in reevaluation / William Archer. – Boston : Small, Maynard and Company, 1923. – 396 p.



166. Balmforth R. Somerset Maugham's *The Unknown*: the problem of agnosticism / Ramsden Balmforth // Balmforth R. *The problem-play and its influence on modern thought and life*. – N. Y., 1928. – P. 108-121.
167. Barnes R. E. *The dramatic comedy of Somerset Maugham* / Ronald Edgar Barnes. – The Hague ; Paris : Mouton, 1968. – 192 p.
168. Block A. *The changing world in plays and theatre* / Anita Block. – N. Y. : Da Capo Press, 1939. – 449 p.
169. Brander L. *Somerset Maugham : a guide* / Laurence Brander. – Edinburgh : Oliver and Boyd, 1963. – 222 p.
170. Brophy B. *Somerset Maugham* / Brigid Brophy, Michael Levey, Charles Osborne // *Contemporary literary criticism*. – Detroit ; Michigan, 1973. – Vol. 1. – P. 385.
171. Brophy J. *Somerset Maugham* / John Brophy. – London, 1952. – 48 p.
172. Brown I. *William, half a conquerer* // *Drama : the quarterly theatre review* / ed. by I. Brown. – 1966 (Summer). – P. 25-26.
173. Brown I. W. *Somerset Maugham* / Ivor Brown. – London, 1970. – 85 p.
174. Calder R. L. *Maugham William Somerset* / Robert Lorin Calder // *Encyclopedia of world literature in the 20<sup>th</sup> century* / Leonard S. Klein, general editor. – N. Y., 1992. – Vol. 3 : L to Q. – P. 245-246.
175. Calder R. L. W. *Somerset Maugham and the quest of freedom* / Robert Lorin Calder. – London : Heinemann. – 1972. – 324 p.
176. Calder R. L. *Willie: the life of W. S. Maugham* / Robert Lorin Calder. – London : Heinemann, 1989. – 429 p.
177. Chung J. “Constant Wife” in constant play these days [Electronic resource] / Jennifer Chung // *The San Diego Union-Tribune*. – April 2,

2006. – Mode of access:  
[http://legacy.signonsandiego.com/uniontrib/20060402/news\\_1a02const.html](http://legacy.signonsandiego.com/uniontrib/20060402/news_1a02const.html). – 27.04.2010.
178. Clark B. H. A history of modern drama / Barrett H. Clark, Gerald A. Freedly. – N. Y. ; London, 1947. – 528 p.
179. Clark B. H. European theories of the drama : an anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the present day in a series of selected texts, with commentaries, biographies, and bibliographies / Barrett H. Clark. – N. Y. : Crown Publishers, 1965. – 628 p.
180. Cordell R. A. W. Somerset Maugham / Richard Albert Cordell. – London : Thomas Nelson, 1937. – 308 p.
181. Critical essays of the seventeenth century. Vol. III / ed. by J. E. Spingarn. – Bloomington : Indiana University Press, 1957. – 384 p.
182. Curtis A. Somerset Maugham / Anthony Curtis. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1977. – 216 p.
183. Curtis A. The pattern of Maugham : a critical portrait / Anthony Curtis. – London : Hamilton, 1974. – 278 p.
184. Dottin P. Le théâtre de Somerset Maugham / Paul Dottin. – Paris : Perrin, 1937. – 264 p.
185. 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.
186. Fielden J. S. The Ibsenite Maugham / John Seward // Modern Drama. – 1961. – Vol. IV, № 2 (September). – P. 138–151.
187. Frank B. N'importe quio / Benjamin Frank // Nouvel observateur. – P., 2006. – № 2171. – P. 25-27.

188. Gale M. B. J. B. Priestley / Maggie B. Gale. – London ; N. Y. : Routledge, 2008. – 207 p.
189. Gale contextual encyclopedia of world literature. 4 vols. / eds. A. M. Hacht, Dwayne D. Hayes. – Gale Cengage, 2009. – 4 Vol. – 1830 p.
190. Green E. G. Listen to your Maugham: purpose, method, and contradiction [Electronic resource] / Edward G. Green. – Mode of access: <http://www.cyberg8t.com/somerset/maugham.html>. – 27.09.2007.
191. Hastings S. The secret lives of Somerset Maugham : a biography / Selina Hastings. – Random House, 2010. – 640 p.
192. Holden Ph. Orienting Masculinity, Orienting Nation: W.S. Maugham's exotic fiction / Philip Holden. – Westport ; Connecticut ; London : Greenwood Press, 1996. – 186 p.
193. Jensen S. A. William Somerset Maugham. Some aspects of man and his work / Sven Arnold Jensen. – Oslo, 1957. – 83 p.
194. Jonas K. W. The Maugham's enigma / Klaus W. Jonas. – London : P. Owen, 1954. – 217 p.
195. Kanin G. Remembering Mr. Maugham / Garson Kanin. – London : H. Hamilton, 1966. – 240 p.
196. Kronenberger L. Maugham / Louis Kronenberger // Kronenberger L. The thread of laughter : chapters on English stage comedy from Jonson to Maugham. – N. Y., 1952. – P. 289-298.
197. Loss A. W. Somerset Maugham / Archie Loss. – N. Y. : Ungar, 1987. – 139 p.
198. Loveridge L. A CurtainUp Review : The Constant Wife [Electronic resource] / Lizzie Loveridge // The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings. – Mode of access: <http://www.curtainup.com/constantwife.html>. – 12.06.2010.

199. MacCarthy D. Somerset Maugham / Desmond MacCarthy // MacCarthy D. Theatre. – London, 1954. – P. 119-139.
200. Maugham R. Conversations with Willie / Robin Maugham. – London : Allen, 1978. – 184 p.
201. 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).
202. Maugham William Somerset // Reference guide to English literature / ed. by D. L. Kirkpatrick. – Chicago ; London, 1991. – Vol. 2 : Writes H-Z. – P. 948-950.
203. McGraw-Hill encyclopedia of world drama : an international reference work. 5 vols. / Stanley Hochman, editor in chief. – N. Y., 1984. – Vol. 2 : J-N – P. 352-356.
204. McIver C. S. William Somerset Maugham : a study of technique and literary sources / Claude Searcy McIver. – Philadelphia, 1936. – 102 p.
205. McMahan J. The Constant Wife [Electronic resource] / James McMahan // Theatre Reviews. – Mode of access: <http://www.rte.ie/arts/2006/0614/theconstantwife.html>. – 27.04.2010.
206. Menard W. The two worlds of Somerset Maugham / Wilmon Menard. – Los Angeles : Sherbourne Press, 1965. – 374 p.
207. Merriam-Webster On-line Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www3.merriam-webster.com/online/dictionary/> – 22.03.2010.
208. Meyers J. Somerset Maugham: a life / Jeffrey Meyers. – N. Y. : Knopf, 2004. – 432 p.
209. Mignon E. Crabbed age and youth: the old men and women in the Restoration comedy of manners / Elisabeth Mignon. – Durham : Duke University Press. –1947. – 194 p.

210. Morgan M. M. Bernard Shaw on the tightrope / Margery M. Morgan // *Modern Drama*. – 1962. – Vol. IV, № 4 (February). – P. 343-354.
211. Morgan T. Maugham / Ted Morgan. – N. Y. : Simon and Schuster, 1980. – 711 p.
212. Murthy D. V. S. R. A study of Maugham's novels / D. V. S. R. Murthy. – Prakash Book Depot, 1991. – 190 p.
213. Naik M. K. W. Somerset Maugham / M. K. Naik. – Norman : Univ. of Oklahoma Press, 1966. – 221 p.
214. Nichols B. A case of human bondage. The tragic marriage of Somerset Maugham / Beverley Nichols. – London : Secker & Warburg, 1966. – 153 p.
215. Nicoll A. British drama: an historical survive from the beginning to the present time / Allardyce Nicoll. – London, 1955. – 497 p.
216. Nemeth S. The Circle [Electronic resource] / Stanley Nemeth // *The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*. – Mode of access: <http://www.curtainup.com/circle-la.html>. – 23.07.2009.
217. Parker R. B. "The Circle" of Somerset Maugham / R. B. Parker // *Shaw : seven critical essays* / ed. by N. Rosenblood. – Toronto, 1972. – P. 36-50.
218. O'Donnell N. F. The conflict of wills in Shaw's tragicomedy / Norbert F. O'Donnell // *Modern Drama*. – 1962. – Vol. IV, № 4 (February). – P. 413-425.
219. Pfeiffer K. G. W. Somerset Maugham: a candid portrait / Karl G. Pfeiffer. – London : Gollancz, 1959. – 224 p.
220. Rafael F. W. Somerset Maugham and his world / Frederic Rafael. – London : Thames and Hudson, 1976. – 128 p.

221. Reynolds E. *Modern English drama: a survey of the theatre from 1900* / Ernest Reynolds ; with a foreword by Allardyce Nicoll. – London, 1949. – 168 p.
222. Rogal S. J. *A William Somerset Maugham encyclopedia* / Samuel J. Rogal. – Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1997. – 376 p.
223. Sanders L. Sh. *The failures of the romance: boredom, class, and desire in George Gissing's "The odd women" and W. Somerset Maugham's "Of human bondage"* / Lise Shapiro Sanders // *Modern fiction studies : MFS.* – West Lafayette (Ind.), 2001. – Vol. 47, № 1. – P. 190-228.
224. Sawyer N. W. *The comedy of manners from Sheridan to Maugham* / Newell W. Sawyer. – Philadelphia, 1931. – 225 p.
225. Sharma R. C. *Themes and conventions in the comedy of manners* / Ram Chandra Sharma. – N. Y. : Univ. of Delft, 1965. – 354 p.
226. Taborski B. *Somerset Maugham dramaturg konca epoki* / Boleslaw Taborski // *Nowy teatr Elzbietanski.* – Krakow, 1967. – S. 19-31.
227. *The reader's encyclopedia of world drama* / eds. J. Gassner, E. Quinn. – N. Y. : Crowell, 1969. – P. 1030.
228. *The World of Somerset Maugham : an anthology* / ed. by Klaus W. Jonas. – London, 1959. – 200 p.
229. Thompson C. *The Constant Wife by W. Somerset Maugham : actor's resume for George Hartpence* / Carol Thompson // *George Hartpence OnLine* [Electronic resource]. – Mode of access: <http://georgehartpence.com/tcw.aspx>. – 22.07.2010.
230. Tindall W. Y. *Forces in modern British literature : 1885-1956* / William York Tindall. – N. Y., 1956. – 421 p.

231. Toole Stott R. A bibliography of the works of W. Somerset Maugham / Raymond Tool Stott. – London : Kaye and Ward, 1973. – 320 p.
232. 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.
233. Vowles R. B. The square root of Ibsen / Richard B. Vowles // Modern Drama. – 1962. – Vol. IV, № 4 (February). – P. 431-435.
234. W. Somerset Maugham : an annotated bibliography of writings about him / ed. by Ch. Sanders. – Illinois, 1970. – 436 p.
235. W. Somerset Maugham : the critical heritage / ed. by Anthony Curtis and John Whitehead. – London ; N. Y. : Routledge & K. Paul, 1987. – 470 p.
236. Ward A. C. Twentieth century literature : 1901-1950 / Alfred Charles Ward. – 3<sup>th</sup> ed. – London : Methuen, 1956. – 248 p.
237. Whitehead J. Maugham : a reappraisal / John Whitehead. – London : Vision Press, 1987. – 224 p.
238. W. S. Maugham Mr. Know-All Stories = У. С. Моэм Мистер Всезнайка / William Somerset Maugham. – М. : АСТ, Астрель, 2004. – 112 с. – (Учеб. кн. для чтения на англ. яз.).
239. W. S. Maugham. Stories = У. С. Моэм Рассказы / William Somerset Maugham. – М. : КАРО, 2010. – 160 с. – (Reading with Exercises).

## Благодарности

Данное исследование является результатом многолетнего труда по изучению драматургии У. С. Моэма. В процессе работы возникали некоторые трудности, которые с легкостью преодолевались благодаря помощи и поддержке, советам и ценнейшим рекомендациям моих научных наставников – профессора **Валерия Марковича Павермана** и профессора Ольги Григорьевны Сидоровой.

Хотелось бы выразить благодарность профессору Елене Георгиевне Доценко за внимательное отношение к исследованию, помощь и поддержку; профессору Валерию Самуиловичу Рабиновичу за неравнодушное отношение к работе, рекомендации и советы по ее совершенствованию; а также коллегам, друзьям и родным за их вдохновение и неоценимую помощь при создании этой книги.







MoreBooks!  
publishing



# yes i want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на  
**[www.more-books.ru](http://www.more-books.ru)**

---

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at  
**[www.get-morebooks.com](http://www.get-morebooks.com)**



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8  
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174  
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de  
[www.vdm-vsg.de](http://www.vdm-vsg.de)





