



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Дихотомия игры на сцене и в жизни в романе С. Моэма «Театр»

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата**

«Русский язык. Литература»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

62,11 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«17» марта 2023 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

(название кафедры)

Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-615-075-6-1

Лосенкова Дарья Андреевна

Научный руководитель:

кандидат филол. наук, доцент

Седова Елена Сергеевна

Челябинск

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИГРА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	10
1.1 Понятие «игра»: постановка проблемы	10
1.2 Концепция игры в историческом развитии	15
Выводы по первой главе	24
ГЛАВА 2. МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ЭСТЕТИКА У.С. МОЭМА	26
2.1. Мирозоззрение У.С. Моэма	26
2.2. Эстетические воззрения У. С. Моэма	33
Выводы по второй главе	37
ГЛАВА 3. ИГРА В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ В РОМАНЕ У. С. МОЭМА «ТЕАТР»	39
3.1. Система образов в романе	39
3.2 Композиция романа	51
Выводы по третьей главе	56
ГЛАВА 4. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	69
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	72
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. РАЗДАТОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ	78

ВВЕДЕНИЕ

Литературная деятельность английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма (William Somerset Maugham, 25 января 1874 г. – 16 декабря 1965 г.) охватывает период более 60 лет. Им написано большое количество произведений самых разных жанров: из-под его пера вышел 21 роман, почти 30 пьес (некоторые из которых сохранились в рукописи и до сих пор не опубликованы), множество сборников рассказов, критических эссе, путевых заметок и автобиографических книг. Но особое место в его творчестве занимает роман «Театр» («Theatre»), впервые опубликованный в 1937 году одновременно в Великобритании и США. В своей книге «Подводя итоги» У.С. Моэм писал: «Я никогда не был одержим театром», однако это не мешало ему быть настоящим знатоком театра. В своём произведении писатель обращается к актуальной и по сей день проблеме – соотношении игры в жизни и на сцене.

Данную проблему мы раскрываем с помощью понятия «дихотомия». Оно возникло в философских учениях Древней Греции, потом перешло в логику, и только в XX в. – в лингвистику. Данный термин происходит от греч. Δίχα – «деление на две части» и τομή – «сечение» [43]. Проще говоря, это раздвоение целой концепции на два взаимоисключающих подразделения, которые вместе образуют полный объём понятия. Например, две составляющие человека — душа и тело. Применительно к роману С. Моэма «Театр» под дихотомией мы подразумеваем синтез двух взаимосвязанных миров – театра и реальности, деформирующихся под влиянием друг друга. Создается ситуация своеобразного зеркала, которое, отражая, искажает; а различные роли (актерские амплуа), которые играет в жизни и на сцене Джулия Лэмберт перекрывают истинную сущность ее души. Джулия считает, что актеры и их игра представляют более реальную жизнь, чем люди, которые в жизни играют разные роли. Именно актеры являются символом настоящей реальности, а люди – это сырье, и они

нужны актерам для их самовыражения. В своей работе мы постараемся раскрыть функционирование дихотомии игры, а именно – игра в жизни и на сцене, деление целого на две части.

По утверждению французского театроведа П. Пави, «в каждом театральном представлении есть общее свойство спонтанно раздваиваться на вымысел и рефлексию по поводу этого вымысла» [27].

В романе Мозэма главная героиня Джулия Лэмберт является одной из представительниц героев-режиссеров, чьи действия и размышления способны стирать границу между театром и жизнью, позволяя «моделировать» поведение окружающих ее людей. Ее философия бытия заключается в вечном отрицании действительности как осуществленной реальности, которая приводит к наличию бесконечных масок, примеряемых героиней. За амплу популярной актрисы, создающей иллюзорность видимого «Я» Джулии, скрывается иное амплу – «не-я», «второе я», влияющее на поведение героини и реконструирующее события обыденного мира. Актриса является сценаристом, режиссером и актером в играемом моноспектакле, показ которого реализуется как на сцене, так и в реальном мире. Джулия живет, играя и играет живя.

В книге «Подводя итоги» С. Мозэм делится своими размышлениями об актерам: «...личность их состоит из всех ролей, которые они играют, а в основе ее лежит что-то аморфное, мягкое, податливое, чему можно придать любую форму и любую окраску. ... Иллюзорный мир для них действительность, и они дурачат ту самую публику, которая служит им материалом и выступает как их судья. А поскольку иллюзорный мир для них действительность, они могут считать действительность иллюзией [18]. Через роман «Театр» автор, по сути, выражает свое мнение на актерское мастерство: он показывает мастерскую игру главной героини, раскрывая и «обратную сторону» этой профессии – постоянное притворство, которое она переносит и в обычную жизнь.

Творчество У.С. Моэма до сих пор вызывает исследовательский интерес, 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.

В зарубежном литературоведении существует достаточно большое количество работ, посвященных изучению жизни и творчества С. Моэма.

Точкой отсчета можно считать книгу английского критика У. Арчера «Старая и новая драма» (1920 г.) [50], которая представляет собой курс лекций, прочитанных критиком и литературоведом в 1920-1921 гг. в Королевском колледже (Kings college) в Лондоне.

Начиная с конца 50-х годов появляются книги о творчестве Моэма: в биографическом контексте – это биография писателя, написанная американским ученым К. Прайфером «У. Сомерсет Моэм. Правдивый портрет» (1959) [57], которая представляет собой серию воспоминаний и включает широкий спектр мнений от уважения и нежного сочувствия (Г. Канин «Вспоминая мистера Моэма», 1966 г.; Р. Моэм «Разговоры с Уилли», 1978 г. [16]), до прямых нападок и смакования подробностями личной жизни писателя (Б. Николс «Случай человеческого рабства. Трагический брак Сомерсета Моэма», 1966 г.) [56]. Авторы данных работ в той или иной мере пытаются определить место С. Моэма в истории английской литературы, раскрыть секреты его популярности [32, с. 8].

Особый интерес представляет «Моэмовская энциклопедия» (1977 г.) [58], 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 писателя, 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 ученом Дж. Мейерсом «Сомерсет Моэм: жизнь» [55] и английской писательницей и журналистом С. Гастингс «Тайная жизнь С. Моэма: биография» [53]. В своей книге Дж. Мейерс подробно и обстоятельно раскрывает основные этапы жизни и творчества С. Моэма, привлекает богатый иллюстрированный 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.

В отечественной критике находим ряд работ по творчеству С. Моэма. В своей работе «Проницательный лицедей» В. Татаринев анализирует творческую личность самого С. Моэма. Ученый сравнивает писателя с актером: «И писатель, и актер зарабатывают на жизнь профессиональным изображением чувств, которых в данный момент не испытывают» [42].

Большой вклад в исследование творчества С. Моэма внес В. М. Паверман, однако ученый занимался в основном драматургией Моэма. В своей книге «Драматургия В. Сомерсета Моэма» (1977 г.) [26] Паверман подробно рассматривает эволюцию драматургии писателя: от салонной комедиографии к социальным произведениям 20-30-х годов, затем к произведениям военных и послевоенных лет и, наконец, к психологической драме 30-х годов. Эта работа нам пригодилась в плане исследования философских и эстетических воззрений Моэма.

В ряде исследований рассматриваются отдельные аспекты творчества Моэма, такие как система образов в романном творчестве писателя, особенности психологизма прозы Моэма и т.д. Так, С.В. Попова в работе «Игра как структурный элемент в романах С. Моэма» [29], приходит к выводам, что игра обуславливает конфликт в романах С. Моэма, определяет структуру образов, показывает пространственную и временную организацию романа, в котором существуют разные типы игрового пространства. Например, в романе «Театр» игра является важным структурным элементом.

Для более полного осмысления творчества писателя нами были использованы статьи исследователей, обративших внимание на эстетические особенности письма С. Моэма. Это статья Жантиевой Д. «”Некоторые итоги” и “Точки зрения” (эстетические взгляды и путь С. Моэма)» [6], в которой исследователь прослеживает творческий путь писателя от его ранних произведений до более поздних. К некоторым из них дается комментарий с точки зрения проблематики и конфликта, заложенных в повествовании. Весьма кратко замечено о влиянии драматургии Моэма на его романы.

В другом направлении идет в своей статье В. Скороденко «Практическая эстетика С. Моэма, или Секреты творчества» [38]. Автор данной работы рассматривает эстетические основы творчества писателя с позиций метода (реализм). Акцентируется внимание на действительности и человеке как главном предмете изображения и исследования С. Моэма. Все высказывания и умозаключения исследователь иллюстрирует примерами из книг Моэма «Подводя итоги», «Точка зрения писателя», имеющих огромную эстетическую значимость.

Следует отметить также и труд Моэма обобщающего характера «Подводя итоги» [36]. Книга во многом автобиографична. Моэм прослеживает свой путь писателя, обозначая основные этапы литературного мастерства, и излагая взгляды на искусство, литературу

через призму всего своего творчества. Для нашей работы представляются особенно ценными главы, посвященные театру и игре в отдельности (XXX-XLII), которые являются ключом к пониманию эстетики писателя.

Также творчеством С. Моэма занимается Е.С. Седова [31], [32]. Находим работы исследователя по драматургии и прозе анализируемого нами автора, есть ряд публикаций о романе «Театр» [33], [34], [35], [36].

Как показал проведенный нами анализ критической литературы по творчеству Моэма и роману «Театр», в частности, большинство исследований посвящены личности писателя, его мировоззрению и эстетическим взглядам, театральности и игре. Всё это позволяет рассматривать произведения писателя с точки зрения отражения в них его эстетики и взглядов, однако проблема дихотомии игры в романе "Театр" остаётся до конца не исследованной. В этом состоит актуальность *нашей* работы.

Цель работы – представить дихотомию игры (игра в жизни и на сцене) в романе С. Моэма «Театр»

Задачи работы обусловлены её целью:

- 1) раскрыть суть понятия «игра»;
- 2) обратиться к концепции игры в историческом развитии;
- 3) рассмотреть систему образов в романе С. Моэма «Театр»;
- 4) проанализировать композицию романа С. Моэма «Театр»;
- 5) предложить методическую разработку урока внеклассного чтения по литературе для обучающихся 10-х классов.

Объектом исследования является роман У. С. Моэма «Театр».

Предмет исследования – дихотомия игры в романе У.С. Моэма «Театр».

Материалом исследования являются роман У. С. Моэма «Театр», который является одним из наиболее известных текстов писателя. Выбор произведения обусловлен тем, что именно в нем наибольшей степени отражено понятие дихотомии, показана игра на сцене и в жизни.

Структура работы: работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ИГРА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1 Понятие «игра»: постановка проблемы

Современный интерес к проблеме игры обусловлен характерным для гуманитарной мысли XX века стремлением выявить глубинные основания человеческого существования, способы переживания реальности. В этом неугасаемом интересе состоит актуальность игры, которая присутствует во многих сферах человеческой деятельности.

Проблему игры во главу угла ставят и современные писатели в своих произведениях. Слово «игра» здесь имеет множество значений. Это и театр как театр, и театр как сама жизнь – игра, сцена.

Проблема игрового начала достаточно широко представлена в философско-культурологическом и литературоведческом аспектах. Феномен игры представляет собой важную проблему философии (Платон, И. Кант, Е. Финк) и культурологии (Ф. Шиллер, И. Хейзинга, Р. Кайуа, М. Эпштейн). В литературоведческой практике игровая проблематика понята в гораздо меньшей степени, чем в вышеупомянутых областях знания. Ее рассмотрение фрагментарно и часто имеет описательный характер.

Есть разные определения игры. «Игра – одно из ключевых понятий культурологии, обозначающее как особый адогматичный тип миропонимания, так и совокупность определенных форм человеческой деятельности» [9]. Еще Платон говорил, что «каждый мужчина и каждая женщина пусть проводят свою жизнь, играя в прекраснейшие игры». Ведущий исследователь игры в 20 в. – Й. Хейзинга написал: «Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя» [45, с. 8].

В классическом труде «Homo Ludens» (1938г.) Йохан Хейзинга [44] дает свою концепцию игры. По мнению исследователя, “Homo Ludens, человек играющий, выражает такую же существенную функцию как человек созидающий» [44, с. 7], поэтому «человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра» [44, с. 7].

Игре присущи определенные черты и функции. «Игра – содержательная функция со многими гранями смысла. В игре «подыгрывает», действует нечто такое, что превосходит непосредственное стремление к подражанию жизни и вкладывает в данное действие определенный смысл» [44, с. 10]. Игру, по мнению Хейзинги, отрицать нельзя, «но хочется того или нет, признавая игру, признают и дух. Ибо игра, какова бы ни была ее сущность, не есть нечто материальное <...> С точки зрения детерминировано мыслимого мира, мира сплошного взаимодействия сил, игра есть в самом полном смысле слова “superabundans” («излишество, избыток»). Только с вмешательством духа, снимающего эту всеобщую детерминированность, наличие игры делается возможным, мыслимым, постижимым» [44, с. 13]. В суть понятия игры Хейзинга вкладывает следующие составляющие.

1) «Сама по себе игра не комична ни для играющих, ни для зрителей» [76. С.16];

2) «Игра <...> вовсе не глупа. Она живет вне рамок противоположности «мудрость – глупость» [44, с. 17];

3) «Она не знает различения истины и лжи. Выходит она и за рамки противоположности добра и зла. В игре самой по себе, хотя она и есть продукт деятельности духа, не заключено никакой моральной функции – ни добродетели, ни греха» [44, с. 16].

Из этих положений вытекают следующие черты игры.

1 «Всякая Игра есть прежде всего и в первую голову *свободная деятельность*. Игра по приказу уже больше не игра. В крайнем случае она может быть некой навязанной имитацией, воспроизведением игры <...>

Потребность в ней лишь тогда бывает насущной, когда возникает желание играть <...> Игра не есть задание. Она протекает “в свободное время”» [44, с. 17-18]. Таким образом, «она свободна, она есть свобода» [44, с. 18].

2 «Игра не есть «обыденная» жизнь и жизнь как таковая. Она скорее выход из рамок этой жизни во временную сферу деятельности, имеющей собственную направленность» [44, с. 18]. Следовательно, намечается два плана – игра и серьезное: «Неполноценность игры имеет своей границей полноценность серьезного. Игра превращается в серьезное, а серьезное в игру. Игра может подниматься до высот прекрасного и священного, где оставляет серьезное далеко позади себя» [44, с. 18-19]. «...Настоящее и спонтанное игровое поведение тоже может быть глубоко серьезным. Играющий может предаваться игре всей душой. Сознание «это только игра» при этом вытесняется далеко на задний план. Неразлучно связанная с игрой радость переходит не только в напряжение, но и в подъем чувств» [44, с. 33].

3 Игра «украшает жизнь, она дополняет ее и вследствие этого является необходимой. Она необходима индивидууму как биологическая функция, и она необходима обществу в силу заключенного в ней *смысла*, в силу своего значения, своей выразительной ценности, в силу завязываемых ею духовных и социальных связей – короче, необходима как культурная функция» [44, с. 19].

4 «Игра обособляется от «обыденной» жизни местом действия и продолжительностью <...> Она «разыгрывается» в определенных рамках пространства и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой <...> Игра сразу фиксируется как культурная форма. Будучи однажды сыгранной, она остается в памяти как некое духовное творение или ценность, передается далее как традиция и может быть повторена в любое время...» [44, с. 20].

5 Игра «творит порядок, она есть порядок» [44, с. 21]. В реальной жизни ее функция заключается в создании временного, ограниченного совершенства.

6 «Инобытие и тайна игры вместе наглядно выражаются в переодевании. Здесь достигает законченности «необычность» игры. Переодеваясь или надевая маску, человек «играет» другое существо. Он и есть это “другое существо”!» [44, с. 24].

Таким образом, «функция игры <...> может быть легко выведена из двух существенных аспектов, в которых она проявляется. Игра есть борьба за *что-нибудь* или же представление *чего-нибудь*» [44, с. 24].

Исходя из вышесказанного, общее определение понятию игры Хейзинга выводит на основе перечисленных черт, признаков и функции игры: «игра есть добровольное действие или занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная» жизнь» [44, с. 41]. Следовательно, возникает антитеза: «обыденная» жизнь (серьезное) и «иное бытие» (игра). «Игра» в этой паре есть положительная категория, а «серьезное» – негативная. Рамки значения «серьезного» определяются и исчерпываются отрицанием «игры»: «серьезное» есть «не-игра», и ничего более. Содержание значения «игры», напротив, отнюдь не описывается или исчерпывается «несерьезным». «Игра» есть нечто самостоятельное. Понятие «игра» как таковое более высокого порядка, нежели «серьезное». Ибо «серьезное» стремится исключить «игру», «игра» же вполне способна включить в себя “серьезное”» [44, с. 60].

Если рассматривать театр с точки зрения концепции Хейзинги, становится очевидным его промежуточное положение, двойственность: это игра по расписанию, игра, лишенная импровизационности. Эта двойственность фиксируется и в классических определениях драмы:

Аристотель через «действие», Белинский «произошедшее как происходящее».

В ряде исследований, посвященных феномену игры, выделяются работы Э. Берна, в которых он излагает психоаналитическую теорию этого феномена. Своей основной задачей психоаналитик, автор транзакционного анализа считает коррекцию коммуникации в соответствии с ролью участника и ситуацией. По Э. Берну, игра — это «серия следующих друг за другом скрытых дополнительных транзакций с четко определенным и предсказуемым исходом. Она представляет собой набор порой однообразных транзакций, внешне выглядящих вполне правдоподобно, обладающих скрытой мотивацией, короче говоря, это серия ходов, содержащих ловушку, подвох» [2, с. 36].

В научной литературе имеется ряд исследований по заявленной теме. Так, например, А.Л. Блинов в своей книге «Семантика и теория игры» [3] рассматривает игру через призму различных категорий и понятий: в философском, семантическом, социокультурном и историческом аспекте.

О. Бурова в статье «Общение с вещью: пространство игры» [5] изучает пространственный феномен игры: игра не имеет границ начала и конца, все и всё в мире играет в игру.

Тему игры в литературном произведении изучает в своей диссертации К.Г. Исупов [8]. Исследователь отмечает, что «все творчество — это основное составляющее игры как принципа творчества, при этом игра в литературном произведении может стать сюжетообразующим элементом всей книги» [8, с. 64].

В книге С. Мегентесова «Игра: условие *sine qua non*» [13] тема игры рассматривается как основополагающая в литературе 90-х гг. XX века. Она становится принципом ухода писателей и их героев от суровой реальности жизни России конца века.

В современном литературоведении феномен игры не имеет однозначного определения, а семантическое ядро самого определяемого слова отличается многоаспектностью.

Представляется возможным рассматривать игру в литературе не только как непосредственно игровое действие, имеющее целью развлечение или проведение досуга, но и преднамеренные действия, преследующие определенную цель: интриги, тайные замыслы. Иначе говоря, игра есть творение собственной и чужой жизни, а также предопределенность (метафора «игра судьбы»), роковая случайность, которая неожиданным образом меняет, разрушает планы героев. Отметим, что, как правило, различные воплощения темы игры тесно взаимодействуют у писателей, а потому конкретные ситуации оказываются многозначными.

В контексте нашего исследования стоит упомянуть концепцию игры англо-американских исследователей (Дж. Мид, Э. Гоффман, Р. Линтон и др.), которые рассматривали «поведение человека в обществе как игру по заданным правилам, где происходит, подобно театральной сцене, предписанный сценарием динамический процесс смены ролей и масок» [Цит. по: 28, с. 34].

Следовательно, проблема игры и игрового поведения актуальна.

1.2 Концепция игры в историческом развитии

Как известно, игра пронизывает почти все сферы человеческой жизни и является одним из важнейших элементов культуры. Несмотря на большое количество подходов к феномену игры, универсального определения она не имеет.

В зарубежной литературе встречается немало персонажей, надевающих на себя маску, выполняющих ту или иную роль, которая «сообщает определенные мотивы поведения. Реализованные в игре, эти

мотивы поведения в будущем становятся мотивами поведения в системе реального социального взаимодействия» [7]. Причины игрового поведения могут быть разными.

Рассмотрим понятие карнавал. Карнавал – это «мир наизнанку», «наоборот» (перемещение иерархического верха в низ: шута объявляли королем, на праздниках дураков избирали шутовского аббата и пр.; переодевания), который освобождал от господствующей правды и существующего строя, отменял иерархические отношения, привилегии, нормы и запреты.

Отсюда вытекает понятие карнавализации, которое М. Бахтин трактует как «перевод («транспортировка») обрядово-символического языка «карнавальной жизни» и «карнавального мироощущения» – определенного рода социально-диалогического опыта – на язык словесно-художественных образов, более или менее индивидуализированного воображения автора-творца» [11].

Игра, разыгрываемая в определенных рамках пространства и времени, в отличие от карнавала, носит созерцательный характер и является художественное театральное зрелищной формой. «Игра сразу фиксируется как культурная форма. Будучи однажды сыгранной, она остается в памяти как некое духовное творение или ценность, передается далее, как традиция и может быть повторена в любое время...» [44, с. 20]. Если же карнавал – это *само* представление, то театральность – это способ мышления, характерный для театра и основанный на представлении. С помощью различных приемов театральность придает изображаемому некий драматизм, герой проживает свою собственную игру в реальном времени (подобное мы увидим в «Театре» С. Моэма). Более того, это игра с читателем, эффект зеркальности, монтажное начало, соседствующее с кинематографом, но также используемое и в театре, и др.

Таким образом, игра и игровое начало – это необходимые составляющие, которые создают театральность и оформляют карнавал.

Обратимся к феномену игры: его происхождение и переосмысление в разные эпохи.

В античные времена об игре рассуждали Аристотель, Платон и Плотин. Так, Аристотель считал игру, песни и пляски лучшим средством умиловить богов. Согласно Платону, искусство есть подражание («мимесис») своему предмету, «функция подражания моральная: подражать тому, что является добрым и благородным» [12, с. 717]. По мнению Аристотеля, прообраз является предметом подражания [12, с. 722]. Понятие «мимесис», лежащее в основе познания и творчества, по Аристотелю, означает подражание: «*Подражание* есть: 1) человеческое творчество, 2) к которому человек склонен по своей природе, 3) которым он специфически отличается от прочих живых существ и 4) в силу которого он приобретает свои первые познания, 5) творчество, доставляющее ему удовольствие 6) от мыслительно-комбинирующего 7) созерцания 8) воспроизведенного предмета 9) с точки зрения того или иного прообраза» [12, с. 722]. Игровое начало присуще ритуалу в более поздние эпохи: «Царь – это солнце, царство есть воплощение солнечного круговорота; царь всю свою жизнь играет «солнце» и в конце концов разделяет судьбу солнца: его собственный народ в ритуальной форме лишает его жизни» [44, с. 27].

Итак, подражание обладает эстетической функцией: оно связано с творческим началом, благодаря чему человек познаёт мир и получает удовольствие.

Примеры игрового поведения героев в литературе античности можно встретить в комедиях Аристофана. Например, в комедии «Лягушки» (405 г. до н.э.) перед нами предстаёт бог Дионис, который переодевается в Геракла, чтобы вывести Еврипида из подземного царства мёртвых.

Литература средних веков проникнута игровыми элементами, связанными, прежде всего, с традициями смеховой народной культуры, которая была обусловлена, по мнению М. М. Бахтина, карнавальным

мироощущением. Карнавал занимал пограничное положение между искусством и жизнью и имел свои шутовские правила. Игровой фактор отражается в посвящении в рыцари, в награждении ленами, в турнирах, геральдике, рыцарских орденах и обетах – словом, во всех тех вещах (или ритуалах), которые непосредственно соприкасаются с архаическим, хотя в них могут иметь место и непрямые античные влияния. Театру в это время возвращается ритуальная функция, с чем связано появление церковной драмы. Итак, из объекта знаний игра превращается в методику веры.

В эпоху Ренессанса господствовал праздничный маскарад, карнавал, облачение в фантастическое и идеальное прошлое. Примерами могут быть смена амплуа, когда шута объявляли королем, на праздниках дураков избирали шутовского аббата, епископа и шутовского папу (логика «обратности»). При всем разнообразии этих форм и проявлений – площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые обряды, праздники дураков, шуты, скоморохи, дураки, которые являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно, так как находятся на границах и жизни, и искусства. Здесь можно отметить и пародийную литературу, где смех является средством общения с миром и пр. Таким образом, все эти формы являются частями единой игровой и карнавальной культуры, образуя тем самым свой мир и свою жизнь. Итак, карнавальное, игровое начало имеет здесь функцию освобождения от каких-либо условностей.

Продолжает использование карнавального начала У. Шекспир. Знаменитое суждение драматурга «Весь мир – театр. В нем женщины, мужчины – все актеры» [47, с. 58], прозвучавшее в пьесе «Как вам это понравится» – заявка на театральность и карнавальность самой жизни (жизнь есть сцена), где игра является ее неотъемлемой частью, а поведение – ролью, которую человек играет в зависимости от ситуации и обстоятельств. Так, прикидываясь безумным, Гамлет одновременно как бы надевает на себя личину шута, что дает ему право говорить людям в лицо

то, что он думает. Маска тем самым является средством защиты от окружающих.

Имеет место упомянуть и о феномене игры в культуре барокко. Формы барокко были и остаются формами искусства, искусственными формами. Даже когда они изображают нечто священное, и тут вырывается на передний план нарочито эстетическое. Эту присущую барокко потребность в утрировании, по всей видимости, можно понять только из глубоко игрового содержания творческого порыва. Здесь главным творцом является Бог, мир существует по творческим законам. И как актер смиряется перед высшим замыслом, чтобы не нарушать его гармонию, так и человек должен смириться, чтобы не разрушить гармонию этого замысла.

Классицизм XVII век весьма двойственен, воспринимает игру как лицемерие, как форму обмана не окружающих, а себя. Многочисленные примеры в подтверждение этому мы находим в комедиях Ж.-Б. Мольера, где также проявляется и карнавальное начало (переодевания, посвящение в мамамуши, танцы и т.д. в комедии «Мещанин во дворянстве»). Человек в эту эпоху крайне редко оказывается в естественных ситуациях, когда он может осознать свое собственное «я». В остальном – он играет, лицемерит, но его нельзя обвинять, так как делается это неосознанно.

Игровое мироощущение, утратив связь с народной площадной культурой, продолжало жить в литературных традициях XVIII века: философские повести Вольтера, романы Д. Дидро, Д. Дефо, Д. Свифта, Г. Филдинга и др. (комедия Г. фон Гофмансталя «Возвращение Кристины»).

В эпоху Просвещения акцентируется педагогическая функция игры в трудах философов просветителей Д. Локка и Ж-Ж. Руссо. Они ценили в игровой деятельности возможность подготовки молодого поколения к настоящей жизни.

Теорию происхождения искусства из игры и порождаемой ею эстетической видимости разработал Ф. Шиллер. Игра понималась им как особая деятельность, совершаемая в воображении. Игра делала человека

свободным от любых ограничений и способствовала реализации всех его творческих сил в поисках истины. Шиллер восстанавливает идею радости и удовольствия, приносимую игрой, а также говорит о ее преображающей функции в «Письмах об эстетическом воспитании человека»: игра «делает человека совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу <...> в приятном, в добре, в совершенстве человек проявляет только свою сущность, с красотой же он играет» [48, с. 244]. Одновременно с Шиллером к феномену игры обращается И. В. Гете в первом томе романа «Вильгельм Мейстер». Это «книга о выходе», показывающая, что именно в сфере свободной деятельности – искусства, литературы и театра – человек может найти применение своим духовным силам. В романе рассказывается история Зерло, который становится актером, вступив в сообщество философов «Дети радости», которые утверждали, что человеческая жизнь не может быть уложена в рациональные рамки. Выходом из этих рамок считается игра, поэтому праздники дураков, устраиваемые ими, разрушали атмосферу официального и рационального. Игра, по их мнению, должна приносить радость и удовольствие, которые являются формой стабилизации жизни (отсюда и символика названия сообщества). Таким образом, Шиллер и Гете реабилитируют средневековый карнавал, его основы и функцию освобождения от деструктивности.

Повышенный интерес к игре наблюдался в эпоху романтизма. Отношения мечты и реальности отразились в игровом равноправии изображаемых в литературе событий и вымысла, в романтическом стремлении уйти от реальности и пересоздать ее в пародийной или буффонной форме (Эдгар По в рассказе «Разговор с мумией»). Игра в романтической литературе приобрела символический и онтологический смысл.

Маска, пришедшая из древних обрядово-зрелищных форм, получила новое значение, обрела зловещие черты обмана или скрытого лица. Кукла

— мифологема из эпохи Возрождения — превратилась в романтическую эпоху в жуткий символ присутствия живого в неживом. Наиболее ярким примером трактовки куклы как зловещего двойника человека являются произведения Э. Т. А. Гофмана.

В XIX веке в литературе важным элементом игрового пространства становится повествовательная маска, которая создает многослойный мир как реальных, так и мыслимых или заимствованных при чтении особо запомнившихся книг впечатлений. Игра проявилась в театрализации жизни.

В новелле Стендаля «Ванина Ванини» (1829 г.) мы видим хитроумные проделки главных героев с переодеваниями, к которым они прибегают в собственных целях: Пьетро Миссирилли переодевается в женское платье с целью организовать побег из тюрьмы, спасти собственную жизнь; Ванина Ванини – в костюме выездного лакея, чтобы уберечь Пьетро, сохранить ему жизнь, но спасти любимого для себя, руководствуясь эгоистическими побуждениями.

Главный герой «Человеческой комедии» О. де Бальзака Эжен де Растиньяк встречается во многих произведениях цикла. Молодой человек проходит путь неуклонного восхождения в социальном плане и морального нисхождения. В романе «Отец Горио» (1832 г.) Эжен юн и чист: он ещё не встал на путь лицемера, но познал законы выживания в светском обществе благодаря виконтессе де Босеан и каторжнику Вотрену.

В предисловии к «Шагреновой коже» (1831 г.) Оноре де Бальзак намечает проблему видимости и сущности. Это игра-страсть, захватывающая и всепоглощающая, которая движет, управляет мыслями и поступками человека. Растиньяк уже опытный стратег и приспособленец, который лжёт, лицемерит и учит этому других. У него отсутствует кодекс чести.

В романе «Утраченные иллюзии» (1837-1843 гг.) он светский сплетник и интриган. Бальзак показывает истинное лицо героя: юноша,

руководствуясь жадной жаждой успеха и власти, притворяется, подстраивается под общество, чтобы выжить и продвинуться выше по карьерной лестнице. Однако Эжен де Растиньяк, в отличие от Жюльена Сореля, не остаётся честным перед самим собой и не осознаёт, где лицо, а где маска.

В романе Стендаля «Красное и черное» (1830 г.) главный герой – Жюльен Сорель – оказывается честным игроком в бесчестной игре. Он бунтует против социума и пытается приспособиться к нему. Для автора важно тщательно, под микроскопом, рассмотреть внутреннее состояние героя, когда он вынужден бороться не столько с внешним миром, сколько с самим собой. По верному замечанию французского исследователя Р. Ваян: «Герой-честолюбец у Стендаля вынужден насиловать свою благородную натуру, чтобы играть гнусную роль, которую он себе навязал», но в конечном итоге, отказавшись от игры, Жюльен испытывает счастье быть самим собой.

В романе У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1847-1848 гг.) мы знакомимся с Ребеккой Шарп – сообразительной и проницательной, колкой в словах, суровой и жестокой в борьбе, хитрой и коварной героиней, которая пренебрегает нравственностью в своих корыстных целях. Она способна обмануть, ввести в заблуждение и получить что-либо в результате своих манипуляций. Бекки относится к числу героев-приспособленцев. Девушка пытается завоевать место под солнцем путём лицемерия и притворства: она располагает к себе всех обитателей поместья сэра Питта Кроули, очаровывает новоиспечённого баронета Питта-младшего, лорда Стайна и Джозефа Седли, входит в круги лондонского высшего общества. Всё это сделано не только для реализации своих тщеславных планов, но и для того, чтобы выжить: у героини не было заботливой маменьки, которая позаботилась бы о её замужестве, как в случае с Эмилией Седли. Такой Бекки сделало общество.

В XX веке игровое мироощущение ярко проявилось в художественной практике модернизма и постмодернизма. Игра со

смыслами, пронизывающая творчество писателей-модернистов, придавала иронический оттенок повествованию. В литературе и искусстве в эпоху постмодернизма преодолевалась всякая однозначность (пьеса Н. Саррот «По поводу и без»). Отвергая авторитеты, уравнивая в правах вымысел и реальность, постмодернизм добивался отделения смысла от серьезности. Игра с читателем стала излюбленным приемом многих писателей.

Таким образом, мы видим разных литературных персонажей с игровым поведением, которые надевают маску, чтобы уйти от ответственности и обвинений, или защитить себя, или произвести впечатление, или приспособиться к окружающей действительности.

Н.И. Прозорова подчёркивает, что в поэтике игры неизбежен мотив маски, которая выполняет сакральную и «обманно»-игровую функции [28, с. 36].

Близка этой точке зрения мысль Л.С. Сысоевой: «Следование игре в качестве жизненной стратегии приводит к трансформации личностной идентичности» [41]. Значит, игра – это превращение обыденной реальности в иную, имитация той или иной жизненной ситуации, способ самовыражения, своего рода лицедейство, когда человек, скрывая своё истинное лицо под маской, приспособливается и притворяется.

Рассматривая игру в историко-культурном аспекте, Т.В. Надолинская называет её величайшим изобретением людей, «квинтэссенцией накопленной тысячелетиями народной мудрости» [24], «каналом трансляции непреходящих духовных ценностей» [24] и «способом передачи опыта старших поколений младшим» [24]. По её мнению, на эволюцию игр повлияло развитие духовной культуры народов: «До сих пор фрагменты отживших религиозных обрядов можно обнаружить в виде рудиментов в детских играх» [24].

Продолжая мысль об эволюции игр, стоит упомянуть гипотезу Н.А. Хренова: «... В пространстве досуга в поздних обществах и найдет

свою реализацию игра как самостоятельная по отношению к производственной деятельности сфера» [46].

О.Н. Новикова убеждена в том, что игра, будучи «формой существования жизни, в которой реальность соединяется с ирреальностью, логика с фантазмагорией, факт с фантастикой» [25], служит «естественным средством воспитания человека, формирования его личностных характеристик и образа жизни» [25]. Исследователь, проведя сопоставительный анализ античной и современной игр, приходит к следующим выводам:

Во-первых, античная и современная игра схожи, так как:

- 1) «современная игра, как и в античности, остаётся формой индивидуализации, социализации и инкультурации человека» [25];
- 2) «как и человек античности, современный человек готов к постоянному самообразованию, самосовершенствованию» [25].

Во-вторых, античная и современная игра различны, так как:

- 1) целеполагание, мотивация и технологии реализации современной игры меняются;
- 2) в отличие от человека античности, современный человек «мотивирован не духовными, этическими и эстетическими добродетелями, а практическим желанием освоить поливариантные стратегии и технологии жизни, базируемые на меркантилизме» [25];
- 3) в то время как античные игры «прививали и воспитывали традиционные формы общения» [25], современное игровое пространство вводит виртуальный формат игровой коммуникации.

Таким образом, в историческом развитии представлены разные концепции игры. В период античности игра рассматривалась как методология познания, а в Средние века – как методика веры. В эпоху Ренессанса игре придавали огромное значение как неотъемлемой части жизни, а в культуре барокко – как содержанию искусства. В XVII веке игра воспринималась, с одной стороны, как лицедейство, а с другой – как

развлечение. В XIX веке концепция игры осмыслялась с точки зрения проблемы лица и маски, реального и иллюзорного в жизни человека, а в начале XX века возвращается понимание двуплановости данного феномена, раскрываются его позитивные и негативные проявления.

Выводы по первой главе

Рассмотрев теорию вопроса, посвященную понятию игры, игры в историческом развитии, переосмысление игры в разные эпохи, можно сделать вывод, что это неотъемлемый компонент театральности, придающий литературе особую драматичность.

Отношение человека к игре во многом связано с условиями жизни и оценкой его места в мире. В разные эпохи люди оказывались в той или иной степени зависимыми от Бога, высших сил или случая. Одной из важнейших характеристик игры, отличающей ее от других человеческих занятий, является её произвольность. Известно, что человек играет лишь по собственному желанию. Если данное условие отсутствует, то деятельность перестает быть игрой (Ф. Шиллер, Й. Хейзинга). Основная цель игры заключается в создании искусственной реальности. Возможно, что именно способность играющего человека создавать условную реальность в условном мире в соответствии со своим желанием видеть иным, преображенным свое «я» становится основной причиной притягательной силы игры.

Большинство английских писателей XX века ставят в центр произведений человека, показывая его внутренние качества, яркую палитру чувств и эмоций, несогласия с самим собой, духовные устремления, идейно-эстетические искания. Все эти положения и отразились в романе С. Моэма «Театр».

Играющий человек является творцом и стремится к пересозданию своей обыденности, придавая обычным вещам новое значение.

«Реальность вещей, — писал Ф. Шиллер, — это их дело, видимость вещей — это дело человека, и дух, наслаждающийся видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит».

ГЛАВА 2. МИРОВОЗРЕНИЕ И ЭСТЕТИКА У.С. МОЭМА

2.1. Мироззрение У.С. Моэма

Становление писателя, развитие его художественного мышления продолжалось на протяжении всей его жизни. Первая часть творческого пути Моэма совпала с деятельностью «позднего викторианца» Т. Гарди (1840-1928 гг.), «ибсенианца» и фабианца Б. Шоу (1856-1950 гг.), неоромантиков Дж. Конрада (1857-1924 гг.) и Р. Киплинга (1865-1936), известных драматургов его времени Г. А. Джонса (1851-1929) и А. У. Пинеро (1855-1934 гг.), фантаста Г. Уэллса (1866-1946 гг.), реалиста Дж. Голсуорси (1867-1933 гг.) 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 гг.), К. Эмиса (1922-1995 гг.), Дж. Уэйна (1925-1994 гг.), Дж. Осборна (1929-1994 гг.) и других, а также на период становления литературы постмодернизма в творчестве Дж. Фаулза (1926-2005 гг.), М. Бредбери (1932-2000 гг.), Д. Лоджа (1935 гг.) и др [31, с. 7].

Мы опираемся на суждения самого писателя о мироздании, о жизни в целом, об искусстве, человеке и т.д. Философско-эстетические положения представлены в статьях Моэма («О своих пьесах», «Оглядываясь назад», «Кредо рассказчика» и другие), эссе («Подводя итоги», «10 романов и их создатели», «Точка зрения писателя» и другие), предисловиях к полному собранию пьес, основные суждения в которых пересекаются с аналогичными из «Подводя итоги», заметок из «Записных книжек писателя» и даже романов («Бремя страстей человеческих», «Театр» и другие) [32, с. 26].

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 [32].

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» [19, с. 181]. Приобретенный опыт Моэм мастерски использовал в своем первом романе «Лиза из Ламбета» (1897 г.), 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» [19, 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, бергсонианства 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» [14, с. 47] и позже – в 1938 г. – в эссе «Подводя итоги»: «Ни

цели, ни смысла в жизни нет» [20, 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. [20, 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. – Д.Л.) цель, если она вообще имеется, для меня также темно и неясно, как всегда» [14, 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, крайнею 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» [49, с. 199]. Вслед за Шопенгауэром, Моэм утверждает, что войны – это результат («плод») человеческого безрассудства, которые 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» [14, с. 301-302]. Другими словами, зло существует не только вовне, но и внутри: «Зло вокруг нас – повсюду» [33, с. 290], оно не поддается объяснению, «его нужно принять как неотъемлемую часть существования вселенной» [33, с. 302].

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

Моэмовский 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» [32, 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» [32, 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 гг.), который стал любимым философом студента Гейдельбергского университета Сомерсета 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» [33, 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 г.), название которого – заголовок второго раздела «Этики» Спинозы. Близки Моэму были и атеистические взгляды мыслителя: его откровенный скепсис в отношении божественного всеисия и совершенства, критика различных религий, пристальное внимание к земной жизни и пренебрежение к смерти – все это укрепило антирелигиозные настроения писателя.

Для Моэма церковь с детства была воплощением узаконенного обмана. Примером этому может служить случай из детства, о котором вспоминает писатель в эссе «Подводя итоги». 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. 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» [14, с. 26]. Итогом становится четко сформулированная позиция Моэма: «Я не верю в Бога», «Я больше не верил в Бога, но в глубине души все еще верил в черта» [20, 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» [34, 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» [34, с. 291].

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.

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» [34, с. 305].

Позиция Спинозы состоит в том, что человек свободен от страха, испытываемого перед смертью. «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 [33, 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» [14, с. 74]. В записях 1901 г. писатель отмечает, что «нет более глупого способа возвеличивать страдания, чем утверждать, что они облагораживают человека» [14, с. 84] – такой подход, по Моэму, лежит в основе христианства. В 1917 г. писатель утверждает, что «страдания – лишь во вред» [14, 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 забитое, 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.

Таким образом, обращение С. Моэма к философии не случайно – для него она была преимущественно «методом постижения практической, т.е. общественно-нравственной истины» [37, 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.

2.2. Эстетические воззрения У. С. Моэма

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 Моэма, являются ориентиром для любой творческой личности. Так, творческая личность становится центром в «трилогии о творцах искусства», куда относятся романы «Луна и грош», «Пирог и пиво, или Скелет в шкафу» и «Театр».

В романе «Луна и грош» (1919 г.) Моэм использует некоторые факты биографии французского художника-постимпрессиониста Поля Гогена (1848-1903 гг.), создавая образ своего героя Чарльза Стрикленда, который находится в мучительном поиске самого себя. Ощувив 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, 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 г.), 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.) и жизнью Эдуарда Дрифилда очень незначительны. Они сводятся только к тому, что оба начинали в бедности и оба были женаты дважды» [17, с. 23]. Гениальность любой творческой природы для писателя в первую очередь – 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 Дрифилда «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» [35, 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 г.), 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?» [22, с. 12]. 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» [22, с. 221]. С ней, с творческой личностью, люди будут жить «духовной жизнью, более отвечающей их устремлениям, чем та жизнь, которую навязали им обстоятельства» [22, с. 257].

Люди искусства в произведениях Моэма 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». Наполняясь конкретным содержанием, эти важные для Моэма ценности войдут в произведения писателя, в которых искренность, доброта и душевное богатство обычно свойственны простому человеку (рассказ «Сальваторе», «Мэхью» и др.).

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 закулисы, 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» [20, с. 204]. Что касается личности актера, то это люди-шарады, они – «как кроссворд, в котором для нужного слова не хватает клеточек» [20, с. 206]. И дело здесь в том, что «личность их состоит из всех ролей, которые они играют» [20, с. 206].

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» [20, с. 206].

Мозэм 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. 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» [22, с. 109-110]. Работая над созданием своего сценического образа, актриса Джулия Лэмберт 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» [22, 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 любым в различных ситуациях, без труда изобразило то, что нужно (именно такое лицо у Джулии, она – гибкий материал в руках режиссера).

В романе эстетические взгляды Мозэма 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» [22, 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.

Выводы по второй главе

Таким образом, философские и эстетические взгляды С. Моэма формировались на протяжении всей его жизни. Эстетический воззрения Моэма во многом базируются на его философских суждениях и жизненных наблюдениях. Именно философские обобщения помогли писателю сформулировать свою концепцию характера и конфликта в произведениях.

В своей эстетике С. Моэм выделял три главные ценности – это Истина, Красота и Добро, которые, с точки зрения писателя, не столько абстракции, сколько идеалы, необходимые людям даже при бессмысленной жизни. В целом взгляды писателя на жизнь, человека, искусство – противоречивы. Писатель оставался стоек 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 3 ИГРА В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ В РОМАНЕ У. С. МОЭМА «ТЕАТР»

Первая публикация романа «Театр» состоялась в 1937 году. К тому времени Моэм уже был популярным писателем. Также из-под пера британского писателя вышли больше 20 театральных пьес: первая – в 1903-м, последняя – в 1933 году. После публикации пьесы «Шеппи» автор объявил о том, что больше не будет писать для театра. Таким образом, вышедший через четыре года после этого «Театр» многими воспринимался как «мечта» Моэма театральной среде, закулисы которой он хорошо знал.

В центр повествования творческая личность – актриса Джулия Лэмберт. Роман представляет собой внутритеатральную совокупность личностных переживаний и жизненных перипетий главной героини и как женщины, молодость которой неумолимо уходит, и как выдающейся актрисы, боящейся утратить свою востребованность. В данной главе является важным посмотреть, как в романе показана игра в жизни и на сцене, как выстроены система образов и композиции романа.

3.1. Система образов в романе

Для С. Моэма было очень важно «качественное прорисовывание» образов: «Вымышленные автором фигуры должны быть строго индивидуализированы, их поступки должны вытекать из их характеров. Более того, хорошо, если персонажи интересны и сами по себе» [15, с. 342].

Все образы в романе «Театр» неповторимы, выразительны и индивидуальны, они отражают жизнь во всей ее многогранности. Это тонкая, ироничная история блистательной, умной актрисы, отмечающей «кризис середины жизни» романом с красивым молодым мужчиной [23, с. 15].

В книге «Подводя итоги» автор делится своими размышлениями об актерах: «...личность их состоит из всех ролей, которые они играют, а в основе ее лежит что-то аморфное, мягкое, податливое, чему можно придать любую форму и любую окраску. ... Иллюзорный мир для них действительность, и они дурачат ту самую публику, которая служит им материалом и выступает как их судья. А поскольку иллюзорный мир для них действительность, они могут считать действительность иллюзией» [15, с. 25].

Главный герой в романах Моэма – это человек творческий, предпочитающий жить всецело жизнью духа. В образной системе романа главное место занимает, бесспорно, образ Джулии Ламберт, который, по мнению большинства исследователей творчества С. Моэма, является собирательным образом. Джулия Ламберт - великая актриса, она пример творческой личности, цель которой внести смысл в существование людей, преобразовать действительность, наполнить ее смыслом, Красотой и Духовностью. Этим героиня и отличается от других персонажей романа.

Система образов романа «Театр» построена на принципе зеркального отражения. Главным «зеркалом», отображающим суть того или иного персонажа, является главная героиня романа Джулия Лэмберт. Одной из лучших черт Джулии является доброта: «Она была добрая женщина и понимала, каким это будет для него жестоким ударом по самолюбию, если он хотя бы заподозрит, как мало сейчас значит для нее [14, с. 75]. Театр занимает важнейшее место в жизни героини. Здесь она чувствует себя настоящей, она вся преображается, забывает о неприятностях своей реальной жизни: «Когда Джулия вошла в театр, она почувствовала, что стряхнула это наваждение, как дурной сон, от которого пробуждаешься утром. Здесь, в своей уборной, она вновь стала себе хозяйкой, и все события повседневной жизни утратили важность. Ей ничего не страшно, пока в её власти есть такая возможность обрести свободу» [14, с. 138]. Однако Джулия Ламберт пользуется своим актерским мастерством и в

повседневной жизни: «Джулия интуитивно поняла, что должна скрыть в себе актрису и, без всякого усилия, без сознательного намерения просто потому, что чувствовала – это должно понравиться, стала играть роль простой, скромной, простодушной девушки, всю жизнь спокойно жившей на лоне природы» [14, с. 44].

Джулия - великая актриса. Она живет, играя и играет, живя. Образ главной героини динамичен, т.е. изменяется на протяжении всего романа. Автор восхищен ей как актрисой, но при этом обнажает ее недостатки как человека, жены и матери.

Ни один герой не показан отдельно, вне соприкосновения с ней. Различные ситуации, в которые помещает автор своих героев (будь то «сделка» между Майклом и Долли, или сцена разговора между матерью и сыном, или просто ревность), позволяют читателю увидеть поведение героев, их способность или неспособность (а иногда и нежелание) играть. Все герои в романе имеют собственное амплуа. Но в целом их можно распределить (условно) на группу зрителей и группу актеров. Над ними – творец Джулия Лэмберт. К зрителям относятся те, кто просто наблюдает, созерцает игру, иногда становясь ее участником (это Чарльз Тэмерли и Роджер). Актеры – это герои, пытающиеся играть в романе определенную роль (например, Майкл – роль «в самого себя», Том – в любовника, Долли – в убогую актрису, Джун Денвер и Эвис Крайтон – в талантливых актрис). При этом у каждого героя своя правда, они все имеют право на понимание и сочувствие и, во всяком случае, на свою позицию.

Дихотомия игры проявляется в том, что игра становится формой постижения мира (желание изменить несовершенную реальность, привнести в нее смысл и красоту) и самого творца. Игра помогает постичь миссию Джулии в этом мире (преобразовать действительность), а также и саму себя («как замечательно чувствовать, что твое сердце принадлежит тебе одной, это вселяет такую веру в себя» [22, с. 225]). Театр – лишь частный случай игры. Играет Джулия, чтобы понравится Майклу,

расположить к себе Тома, отомстить Эвис Крайтон или просто выплеснуть свои чувства и эмоции, освободившись от негатива, но в последнем случае игра становится несценичной, так как «сыграть чувства можно только после того, как преодолеешь их» [22, с. 226].

Сама жизнь героев подразумевает игру. Театральная игра для Джулии становится источником положительных эмоций, преображающих мир и делающих его прекрасным. На подмостках она, примеряя образы героев, проживает истории так, будто это происходило и происходит именно с ней «здесь и сейчас», тогда как реальная жизнь преобразуется в множество ролей, которые Джулии приходится играть за пределами сцены. Есть социальная игра (роль Джулии в добропорядочную жену и заботливую мать, в остроумную женщину в светском обществе), но есть и театральная игра, проникающая в реальность (игра в рамках пасторального пространства, роль «секс-эпил» на улице).

Театральная игра здесь приобретает разный характер, становится источником разных эмоций. Для Джулии это радость и желание поделиться этой радостью с людьми (пародии на Глэдис Купер, Констанс Комерли, Герти Лоренс, а также разыгрываемые экспромтом сценки из «Приведений» заставляли всех хохотать), катарсис, слезы очищения многочисленных ее героинь, когда вместе с Джулией рыдал весь зал («Ты заставила меня плакать <...> Ты перевернула мне всю душу» [22, с. 34] – признается Майкл).

Для героини романа Моэма игра является духовной потребностью, что «лежит в самой человеческой натуре, которая постоянно стремится ввысь, неважно, будет ли эта высь земной славой и превосходством или победой над всем земным. Игра и есть та самая врожденная функция, благодаря которой человек и осуществляет это свое стремление» [44, с. 92], это особый дух.

Первый герой в зрительном ряду – это Чарльз. Для Чарльза Тэмерли «она была творцом, а он – всего-навсего зрителем» [22, с. 78-79].

Положение воздыхателя сопровождает его на протяжении всего романа: он дарит Джулии цветы, преклоняется перед ее талантом, созерцает ее игру не только на сцене, но и в жизни, не замечая, что сам иногда становится ее участником и принимая игру Джулии за реальность. Например, игра, которую затекает Джулия с Чарльзом в 24 главе, желая проверить, действительно ли он ее любит. Чарльз играть не хочет и даже не пытается. Он просто созерцатель.

Образ Роджера Госселина - семнадцатилетнего сына Джулии и Майкла - образ, «отрицающий» театр. Выросший в атмосфере фальши и притворства, Роджер принимает позицию «наблюдателя», он как бы смотрит на происходящее в семье со стороны: «Казалось, он наблюдает за ними со стороны с тем же любопытством, с каким мог бы наблюдать за зверьми в зоопарке» [22, с. 165]. Роджер ищет себя - он бросает Итон, едет в Вену изучать языки, а по возвращении заявляет, что стал бы священником, если бы родители не отняли у него веру: «Я не упрекаю вас. Вы дали мне всё что могли. К несчастью, вы отняли у меня веру...» [22, с. 243].

Сталкиваются, таким образом, две противоположности: если игра Джулии неотделима от реальности, она происходит непосредственно в ней самой и, в свою очередь, это ее реальность, мир, которым она живет, ее естественная оболочка («- На выход, пожалуйста. Эти слова все еще вызывали у Джулии глубокое волнение <...> Они подбадривали ее, как тонизирующий напиток. Жизнь получала смысл. Джулии предстояло перейти из мира притворства в мир реальности» [22, с. 72]), то для Роджера игра таковой не является. Сын 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» [22, с. 203-204]. Герои говорят на разных языках, суть понятий реального мира не понимается и не воспринимается Джулией. Два полюса – Джулия и Роджер – не

соприкасаются, они обособлены. «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. Один раз меня оставили в дураках; я твердо решил, что больше одурачить себя не позволю» [22, с. 204].

Одураченным себя чувствует Роджер 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. Он не понял разницы между реальным и сценическим переживанием, о котором писал Станиславский, что «различие между реальным и сценическим переживанием в том, что в жизни человек непрерывно переживает, тогда как на сцене артисту приходится отдавать дань театральным условностям и для этого минутами отвлекаться во время творчества от норм жизни своего чувства и от творческого переживания» [40, с. 77].

Для Роджера человек должен быть одинаков и в жизни, и на сцене. Его приговор звучит весьма остро: «Подделка для тебя – правда. Как маргарин – масло для людей, которые не пробовали настоящего масла. [Заметим, что Джулия в этот момент перебирает роли, сыгранные ей. Например, роль Королевы в «Гамлете». Мысли ее далеки от того, что говорит Роджер. Она в своем мире. Обособленно.] <...> Я бы любил тебя, если бы мог тебя найти. Но где ты? Если содрать с тебя твой эксгибиционизм, забрать твое 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?» [22, 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 Чарльза. Он понимает игру буквально, не вникая в суть. Игра и создание другого мира на сцене и есть то масло, которое необходимо обществу, не пробовавшему маргарин. Здесь отражаются эстетические взгляды Моэма, которые в романе 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» [22, с. 206]. В этом определении заключена функция Прекрасного. Роджер также указывает и на роль Майкла в романе: роль «в самого себя». Это, своего рода, карикатура роли.

Образ мужа Джулии Майкла Госселина практически не изменяется на протяжении романа, но довольно противоречив - он добр, обладает чувством юмора, способен на благородные поступки, но при этом самовлюблен и тщеславен. Основные черты его характера в молодости лишь усиливаются к концу романа. В молодости он был очень красив: «В молодости его густые каштановые волосы, чудесная кожа, большие синие глаза, прямой нос и маленькие уши завоевали ему славу первого красавца английской сцены» [22, с. 19]. В возрасте пятидесяти двух лет он все еще остается привлекательным: «Но благодаря великолепным глазам и стройной фигуре он всё ещё был, достаточно красив» [22, с. 19]. Майкл очень бережлив и практичен, он экономит на всем: «Майкл просто не мог сорить деньгами. Когда кто-либо из членов труппы, оказавшись временно на мели, пытался занять у Майкла деньги, это было пустой затеей...» [22, с. 40].

Став совладельцем театра, Майкл пробует себя в качестве режиссера и, к удивлению жены, ему это удается: «Но он справился куда лучше, чем Джулия ожидала. Он был скуппулезен, он усердно работал» [22, с. 77]. С годами он становится все более тщеславен: «Он всячески напрашивался на комплименты и сиял от удовольствия, когда ему удавалось добиться их. Хлебом его не корми - только скажи, как он хорош.» [22, с. 80].

Майкл существовал по законам разума. Война – лучший для него способ показать себя со всех сторон. «Майкл от души наслаждался войной» [53. С.65], он действовал, пускал в ход тонкий расчет. Его роль тщательно выписана автором: «Главное для него было получить роль, а какую – не имело особого значения <...>, предпочитал согласиться на меньшее, чем сидеть без работы» [22, с. 56]. Перед нами типичный образ мужчины, зарабатывающего деньги. Именно таким его увидела Джулия, и идеальный образ принца исчез для нее в Майкле: «Джулия осознала, что он потерял аромат юности и стал просто мужчиной» [22, с. 54].

Дихотомия игры Майкла выражается в характере проявления. Игра для него является источником эффектного самовыражения, а также прибыли. Но главная роль Майкла – это «игра в самого себя», человека, существующего в своем мире. Это подтверждается ироничными замечаниями и комментариями Джулии: «Дурак несчастный! Ну чего он городит всю эту чепуху?! Неужели не понимает, что я до смерти хочу за него выйти? Почему он не целует меня?» [22, с. 39], «Я лучше встану. Он не догадается сесть. Господи, сколько раз Джимми заставлял его репетировать эту сцену!» [22, с. 40], «Майкл подошел бы для роли короля, не во Франции, конечно, а если бы мы рискнули поставить «Гамлета» в Лондоне» [22, с. 205], «Бедный Майкл! Воображает, будто я испортила мизансцену Эвис из-за того, что он проявил слишком большое внимание к этой блондиночке» [22, с. 224] и т.д.

Другим героине видится Том Феннел, которому в романе принадлежит роль любовника, и он вполне соответствует своему амплу: внешность «секс-эпил» поражает женщин, ради Джулии он готов раскошелиться в самом дорогом ресторане – в общем, «он превосходно знал свое дело». В первых главах он предстает как робкий, стеснительный юноша: «В этот момент молодой человек появился в дверях. В машине Джулия приложила все старания, чтобы успокоить его, но он, видно, всё ещё робел» [22, с. 16]. Затем он заводит роман с Джулией, однако любит

больше ее славу и круги, в которых она вращается, чем ее саму. На протяжении романа этот персонаж принимает подарки и деньги от Джулии, но стыдится этого. Как и Чарльз, Том становится участником игры Джулии. Например, сцена, когда героиня слезно пытается уговорить Тома взять у нее деньги после их временной размолвки. Роль любовника отыгрывалась им для личных целей, но играть по-настоящему, изображать амплу искренних чувств у него не очень-то и получается, поэтому Джулия вскоре развенчивает его «сценический» образ.

По контрасту с образом главной героини соседствуют Джун Денвер и Эвис Крайтон – начинающие актрисы – как неудачная попытка обыграть Джулию. Интересно посмотреть на знакомство Джулии и Джун Денвер, которая приходит к актрисе сразу же после спектакля. Не снимая костюм, не выходя из своего естественного амплуа, «Джулия продолжала изображать надменную, холодную, величавую, хотя и учтивую героиню пьесы» [22, с. 151]. Ее речь сдержанна, конкретна, а внутренняя речь, «реплики в сторону», явно контрастируют с изображаемым ей образом. Так, «карминные губы Джулии улыбались улыбкой королевы, ее снисходительный тон держал на почтительном расстоянии» [22, с. 151], а внутри она оценивает девушку: «ноги слишком коротки, весьма заурядная девица <...>, Шафсбери-авеню. Распродажа по сниженным ценам <...>, дешевые румяна, дешевая помада» [22, с. 151]. Таким образом, синтез игры и реальности показывает с одной стороны, Джулию-актрису, разыгрывающую сцену деловой встречи, а с другой – Джулию-женщину, оценивающую происходящее с женской точки зрения. В конце знакомства королевский вид героини меняется на роль добродушной актрисы, готовой оказать услугу. Быстрая смена амплуа, мгновенный переход из одного образа в другой – все это присуще Джулии и является для нее естественным.

Аналогичную сцену можно проследить и при первой встрече героини с Эвис Крайтон (любовница Тома), устроить которую в качестве актрисы в

«Сиддонс театр» пытается Том Феннел. Состояние каждого из них представлено следующим образом:

Таблица 1 – состояние героев

Джулия (после ухода Эвис)	Эвис	Том
Улыбалась приторно	Аффективно протянула руку	Взгляд был враждебным, отвернулся, отпрянул.
«Лицо Джулии не выдало ни одного из охвативших ее чувств. Никто не догадался о том, что речь идет о самом главном» [22, с. 159]; «боль была ужасна, но она дружелюбно улыбнулась» [22, с. 161]; «говорила естественным, даже шутливым тоном, что никто не заподозрил бы, какая невыносимая мука разрывает ей сердце» [22, с. 161].	«сквозь манеры хозяйки загородного поместья, которую она решила разыграть <...>, проглянула жгучая тревога» [22, с. 157].	
Так как Джулия была действительно хорошая актриса, несмотря на внутренние чувства, внешнее проявление было очень сдержанным. Вновь выступает дихотомия игры, в которой Джулия превзошла и Тома, и Эвис, разыграв театральную сцену, подменив реальные переживания игрой.	Эвис забыла о таланте настоящей актрисы, которым обладала Джулия. Будучи уверенной, что превзойдет Джулию юностью и миловидной внешностью, потерпела крах своей неестественной игры.	Том Феннел оказался далек от игровой реальности, в которой жила Джулия, проявив неспособность к маскировке чувств.

Таким образом, прием зеркала, которое наводит Джулия одновременно и на Тома, и на Эвис, отображает неспособность игры Тома (у него не получается ловко отвечать на вопросы Джулии об Эвис, он смущен), неестественность, вымученность игры Эвис, пытающейся произвести хорошее впечатление, показать превосходную игру. Здесь также ощущается авторская ирония: если Джулию Моэм сравнивает с королевой, богиней, какими-то «высокими» персонажами, то Эвис – с хозяйкой загородного поместья (сниженный образ героини). Джулия в данной сцене маскирует свои чувства игрой, которая затушевывает реальные переживания. И вроде бы «контрастный» эпизод, когда героиня дает волю чувствам (слезы, которые никто не видел), должен показать реальное ее лицо, оказывается вновь театральной сценой, в которой роль несчастной женщины принадлежит Джулии Лэмберт. Игра наедине с собой привносит еще больший драматизм в душевный мир героини (да и во всю концепцию романа). «Она была измучена и несчастна» [22, с. 162], но утешало ее лишь сознание того, что разыгранная ею сцена не выдала истинных чувств и эмоций. Роль удалась. Этим Джулия превосходит и Джун, и Эвис, игра которых неестественна, и Тома, у которого не получается играть.

Следующий персонаж – Долли де Фриз. Ее роль убогой актрисы лишь отдельными чертами видна в романе. Она играет по правилам Джулии, но самостоятельно играть не может, в чем и заключается отличие героев друг от друга: Роджер играть не хочет, Долли – не может и не умеет, у Тома не очень-то и получается, хотя он старается соответствовать образу. Долли – еще один объект игры Джулии, талант которой раскрывается на протяжении всего произведения (умение вжиться в образ, подражательный дар, естественность в игре и т.д.).

Триумф героини мы видим в конце романа (в сцене краха, как актрисы, Эвис Крайтон): «Джулия отобрала у Эвис мизансцену и сыграла ее с поразительной виртуозностью» [22, с. 219], серебристое платье героини затмило голубой наряд Эвис (атака с внешних и внутренних

позиций одновременно). Здесь игра вновь помогает реальности (как в случае с тем, чтобы завоевать симпатию Майкла, расположить его родителей к себе, играя роль простодушной девушки, всю жизнь жившей на лоне природы): Том другими глазами взглянул на Джулию, Эвис показалась ему ничтожно маленькой на фоне таланта героини.

Таким образом, система образов построена по принципу зеркального отражения: в центре находится Джулия Лэмберт, сталкиваясь с которой высвечивается способность или неспособность персонажей к игре. Дихотомия игры отражается самими героями, которые условно разделяются на зрителей, не способных к игре, которые играть не хотят и не пытаются, это наблюдатели, и актеров, игра которых весьма разнообразна: игра ради выгоды, игра ради заработка, игра, чтобы выделиться и т.д. Каждому герою присуще, таким образом, определенное сценическое амплуа, даже если они не стоят на подмостках. Тем самым проявляется раздвоенность поведения: в жизни герои разыгрывают такие же сцены, что и театре, примеряя на себя различные маски.

Концепция игры в романе прочитывается через образ главной героини, игра которой направлена на изменение и улучшение этого мира, наполняя его смыслом и красотой: «она [игра] не знает различения истины и лжи. Выходит она и за рамки противоположности добра и зла. В игре самой по себе, хотя она и есть продукт деятельности духа, не заключено никакой моральной функции – ни добродетели, ни греха» [44, с. 16]. Игра «украшает жизнь, она дополняет ее и вследствие этого является необходимой. Она необходима индивидууму как биологическая функция, и она необходима обществу в силу заключенного в ней *смысла*, в силу своего значения, своей выразительной ценности, в силу завязываемых ею духовных и социальных связей – короче, необходима как культурная функция» [44, с. 19].

3.2 Композиция романа

Композиция романа С. М. "Театр" представляет собой смену декораций, обстоятельств, людей, которые диктуют (подсказывают) Джулии Лэмберт ту или иную роль. Дихотомия игры в жизни (реальность) и на сцене театра (игра) меняются местами.

Композицию романа С.Мозма «Театр» можно рассмотреть с нескольких точек зрения:

1. общая концепция игры в романе;
2. взаимоотношения Джулии и Майкла;
3. взаимоотношения Джулии Лэмберт и Тома Феннела.

Рассмотрим это более подробно.

С точки зрения общей концепции игры в романе: *завязка* – 2 глава: воспитание героев (Джулии Лэмберт и Майкла Госселина), которое было различно: Джулия воспитывалась у тетушки – мадам Фаллу (старая актриса), которая дала героине первые уроки драматического искусства, научила не бояться сцены и т.д.; Майкл же рос в типичной английской семье, глава семьи которой был военный и хотел, чтобы сын пошел по его стопам. Майкл получил классическое образование в Кембриджском университете.

Таким образом, разница в воспитании и окружающем влиянии героев велика. Сталкивает героев через некоторое время театр Джимми Лэнгтона, режиссером которого он является (3 глава). Интересно сопоставить путь в театр обоих героев. Данное сопоставление показывает смысл игры для каждого из них. Главный принцип актерской игры, по Лэнгтону: «не будь естественным, на сцене не место этому. Здесь все – притворство. Но извольте казаться естественными» [22, с. 26]. В этом суждении – мысль о том, что игра должна быть естественной (не вымученной). В игре нужен свой материал – «каучуковое лицо», чтобы оно могло быть любым в различных ситуациях, без труда изобразило то, что нужно. Именно такое

лицо у Джулии. Она – гибкий материал в руках режиссера. Совсем иной Майкл. Желание преуспеть мешает его актерскому таланту. Полного слияния с ролью на сцене для Майкла не происходит: «Он не умел изображать любовь <...> он смущался, и это было видно» [22, с. 33].

Развитие действия – ключевые сцены, которые разыгрывает Джулия перед Майклом.

Так, в 4 главе происходит знакомство с родителями Майкла. Джулия играет роль простой, скромной девушки, всю жизнь спокойно жившей на лоне природы. Талантливая актриса Джулия Ламберт служит доказательством, что актерское мастерство отлично выручает не только в театре, но и в повседневной жизни. Ведь благодаря ему она заполучила мужа, обворожив его мать: «Я думала, вы будете накрашены и... возможно, несколько вульгарны. Ни одна живая душа не догадалась бы, что вы – актриса. («Еще бы, черт побери. Никто бы так не сыграл сельскую барышню, как я это делаю вот уже два дня»)). В 5-7 главах она примеряет на себя роль жены. 8-10 главы – игра Джулии на сцене с игрой в жизни, 11 глава – роль добропорядочной женщины в светском обществе (Том, Чарльз), 11-13 главы – игра с Томом, 18 глава – игра с Долли де Фриз, 15, 16, 19 главы – игра в мать (вплоть до 29 главы).

Автор характеризует главную героиню как человека, умело совмещающего в себе две разные личности: «Язык Джулии сильно разнился, когда она говорила сама с собой и с другими людьми. С собой она не стеснялась в выражениях». Актерское мастерство для Джулии – это её жизнь. Она играет не только на сцене, но и в обычной жизни. Будучи гостем в доме Джулии и Майкла, молодой бухгалтер Томас Феннел попросил актрису подарить ему свою фотографию на память. Джулия пустила в ход всё свое очарование и потрясающе сыграла сцену обольщения молодого поклонника её таланта: «Джулия опустила на миг ресницы, затем, подняв их, поглядела на юношу с тем мягким выражением глаз, которое поклонники называли ее бархатным взглядом».

Автор раскрывает образ страстной, но еще незамужней девушки. Будучи тайно влюблённой в Майкла Госселина, Джулия желает стать его любовницей, о чем почти открыто заявляет ему, что говорит о её решительности и бунтарском характере: Джулия намекнула так прозрачно, как смогла, яснее некуда, что вполне готова стать его любовницей, но на это он не пошел. Он был слишком порядочен, чтобы воспользоваться ее любовью. Мозм наделяет главную героиню мужеством и целеустремленностью, которые помогают ей с легкостью в сердце принять тот факт, что Майкл не влюблён в неё так же искренне, как она в него: «Она утешала себя тем, что он любит ее так, как может, и думала, что, когда они поженятся, ее страсть пробудит в нем ответную страсть».

Она понимает, что Майкл не влюблён в неё, но Джулия не отступает от своей цели. Собрав волю в кулак, набравшись терпения, поступившись собственными принципами и желаниями, главная героиня начинает упорно добиваться расположения своего возлюбленного. Для этого она использует свой актёрский талант, самоотверженно играя роль именно такой женщины, которая, по её мнению, нужна Майклу: «А пока она призвала на помощь весь свой такт и проявляла максимальную сдержанность. Она знала, что не может позволить себе ему докучать. Знала, что не должна быть ему в тягость, что он никогда не должен чувствовать, будто обязан чем-то поступаться ради нее. Майкл мог оставить ее ради игры в гольф или завтрака со случайным знакомым - она никогда не показывала ему даже намеком, что ей это неприятно».

Таким образом, мы понимаем, что жизнь актрисы Джулии Ламберт не так уж прекрасна и интересна, как может показаться читателю на первый взгляд. Героиня вынуждена играть очередную роль в своей жизни, роль светской львицы, в действительности желая чего-то совершенно иного. Вероятно, ее цель — это разнообразные жизненные приключения, которых жаждала душа, бунтарские мотивы, но она вынуждена поддерживать имидж женщины из высшего общества, которая ведёт

размеренную жизнь и не позволяет своим эмоциям взять верх над разумом. В то время, как на сцене она по-настоящему живет и чувствует свободу в проявлении. Для Джулии настоящая жизнь и есть театр.

Кульминация – 27 глава: разоблачение Джулии ее сыном Роджером.

Развязка – 29 глава: торжество Джулии, талант выше всего, выше окружающего для героини. В конце романа идет перестановка Джулии-актрисы в Джулию-зрителя. После премьеры героиня делит успех только со своим «я», она находится в полной гармонии с собой.

Таким образом, превосходство игры над жизнью четко обозначается, если рассматривать композицию с точки зрения общей концепции игры в романе. Игра ради личной выгоды, ради личного счастья и т.д. «Джулия имела репутацию добропорядочной женщины в обоих мирах» [22, с. 83].

С точки зрения взаимоотношений Джулии и Майкла композиция состоит из следующих элементов. *Завязка* – 3 глава: Джулия играет, чтобы привлечь внимание Майкла и достигает своей цели. *Развитие действия* – 5 глава: свадьба. *Кульминация* – 7 глава: разочарование Джулии в Майкле, когда в своем муже героиня больше не видит идеальный образ мужчины. *Развязка* – Джулия льстит самолюбию Майкла (будто Эвис Крайтон в него влюблена) в личных целях: Эвис никогда лучше нее не сыграет.

С точки зрения взаимоотношений Джулии и Тома Феннела композиция представлена так: *завязка* – 10-11 главы: ухаживания Тома, его сближение с героиней. *Развитие действия* – 12-14 главы: совместное времяпрепровождение; 21 глава: знакомство с Эвис Крайтон. Предкульминационной можно считать 22 главу, когда два ключевых центра – игра и реальность – соприкасаются, полностью накладываются друг на друга, когда выплеск собственных чувств вторгается в игру: «Не у героини ее разбивалось сердце, оно разбивалось на глазах у зрителей у самой Джулии. В жизни она пыталась подавить страсть, которая – она сама это знала – была смешна и недостойна ее, она ожесточала себя, чтобы как можно меньше думать о злосчастном юноше, который вызвал в ней такую

бурю; но, когда она играла эту сцену, Джулия отпускала вожжи и давала себе волю. Она была в отчаянии от своей потери, и та любовь, которую она изливала на партнера, была страстная, всепоглощающая любовь, которую она по-прежнему испытывала к Тому. Перспектива пустой жизни, перед которой стояла героиня пьесы, это перспектива ее собственной жизни» [22, с. 168]. Здесь вспоминается система Станиславского об актерском искусстве, которое не допускает вмешательства реальных (не проигранных) чувств в актерскую игру, считая их несценическими, ибо актерские эмоции были заменены личными. *Кульминация* – 29 глава: крах Эвис, торжество Джулии. *Развязка* – 29 глава («послесловие»): Джулия на высоте, Том разочаровывается в Эвис, видит ее несовершенство в игре.

Таким образом, с точки зрения общей концепции игры в романе композиция является кольцевой. Жизнь героев находится в рамках театра, их жизнь и есть театр (у каждого своя роль, свое амплуа). В своем произведении «Подводя итоги» Моэм пишет, что никогда не принимал актеров за обыкновенных людей: «Они – кроссворд, в котором для нужного слова не хватает клеточек. Мне думается, что дело здесь в том, что личность их состоит из всех ролей, которые они играют, а в основе ее лежит что-то аморфное, мягкое, податливое, чему можно придать любую форму и любую окраску» [21, с. 205-206]. Это суждение можно отнести и к героям «Театра» (особенно к главной героине).

Реальность, в которой живет Джулия раздваивается на актеров реальных, где сцена – настоящая жизнь и все остальное - лишь материал для их игры. Именно актеры вносят смысл в жизнь, творчески перерабатывая обыденность, насыщая и наполняя ее смыслом: «Роджер утверждает, что мы не существуем. Как раз наоборот, только мы и существуем. Они тени, мы вкладываем в них телесное содержание. Мы – символы всей этой беспорядочной, бесцельной борьбы, которая называется жизнью, а только символ реален. Говорят: игра – притворство. Это притворство и есть единственная реальность».

Выводы по третьей главе

Проанализировав роман «Театр», мы пришли к выводу, что в произведении С. Моэм раскрывает несколько тем, такие как: любовь, притворство, дружба, взаимоотношения в семье. Каждая из этих тем помогает раскрыть главную идею романа – среди множества ролей не потерять свое «я». Особенно отчетливо автор это показывает на примере главной героини Джулии Ламберт, которая выполняет, прежде всего, эстетическую функцию в тексте, воплощая противоречивую природу искусства.

Свои эстетические взгляды (об актерам и их игре) автор вкладывает в уста героини: «актерская игра – не жизнь, это искусство, искусство же – то, что ты сам» [22, с. 206].

«Все люди – наше сырье. Мы вносим смысл в их существование» [22, с. 227]. Отсюда, главная задача творческого человека – преобразование действительности, наполнение ее смыслом, красотой, духовностью. Следовательно, «мир, построенный художником, будет особенный. Эта особенность – самая ценная часть багажа» [21, с. 221]. С ней, с творческой личностью, люди будут жить «духовной жизнью, более отвечающей их устремлениям, чем та жизнь, которую навязали им обстоятельства». Фактически речь Джулии Ламберт – это речь самого автора; ее мысли, идеи о творчестве близки самому автору. Джулия Ламберт – многофункциональный персонаж, действующее лицо, комментатор собственных поступков и мыслей, а также других персонажей.

Герои «Театра» предпочитают жить всецело жизнью духа. Их истории – это поиски самих себя, своего места в этом мире. Своими поступками они бросают вызов пошлой обыденности жизни, готовые поменять налаженный быт, семью. Они 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.

Таким образом, игра преобразует правду и делает ее реальнее, чем сама жизнь. Дихотомия игры находит отражение и в образной системе романа, отражая роли, которые играют герои в реальной жизни, и в композиции, которая оказывается замкнута в рамки театра.

ГЛАВА 4. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Творчество английского писателя У. С. Моэма не входит в школьную программу по литературе, поэтому нам интересно предложить разработку урока внеклассного чтения по биографии и творчеству этого писателя в 10-11 классах. К данному уроку можно привлечь анализ романа «Театр» для понимания эстетической концепции автора: в чем заключается суть и предназначение творческой личности, как соотносятся жизнь и искусство и т.д. Такой урок позволит не только познакомиться с творчеством зарубежного писателя и с его биографией, но также сопоставить свое понимание искусства и его роли в нашей жизни с позицией человека, непосредственно работающего в этой сфере, и попробовать заглянуть в лабораторию писателя: узнать о литературном мире глазами художника слова.

Урок по времени рассчитан на 2 часа.

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

Тип урока: факультативный урок изучения эпического произведения.

Цель урока: проанализировать роман У. С. Моэма «Театр».

Задачи урока:

- 1) познакомить учащихся с творческой биографией писателя;
- 2) дать краткий обзор романов, входящих в «трилогию о творцах искусства» У. С. Моэма;
- 3) проанализировать роман У. С. Моэма «Театр» (смысл названия, образная система, влияние театра на жизнь людей);
- 4) расширить кругозор учащихся и привить интерес к изучению зарубежной литературы.

Планируемые результаты:

1. Предметные:
 - познакомить учеников с биографией писателя;

– дать краткий обзор романов, входящих в «трилогию о творцах искусства» У. С. Моэма;

– проанализировать роман У. С. Моэма «Театр».

2. Метапредметные:

– регулятивные УУД: планировать свои действия в соответствии с поставленной задачей;

– познавательные УУД: поиск и выделение необходимой информации, смысловое чтение, умение строить речевое высказывание, сравнение, опознание объектов с целью включения в той или иной класс, анализ, обобщение;

– коммуникативные УУД: умение слушать и слышать другого, полно и точно выражать свои мысли в соответствии с нормами литературной речи, аргументировать свою точку зрения, принимать участие в обсуждении.

3. Личностные: пополнение словарного запаса учащихся, развитие кругозора учащихся, расширения круга чтения учащихся.

Творческий продукт урока: инфографика на тему «Писатель – это».

Подготовительная работа: чтение романа «Театр», поиск информации по личной и творческой биографии У. С. Моэма.

Оборудование: мультимедиа, раздаточный материал.

Ход урока представлен в Таблице 2.

Таблица 2 – Конспект внеклассного урока чтения по роману

У. С. Моэма «Театр»

№ раздела	Этап урока	Содержание
1	2	3
1	Организационный этап	Подготовка учащихся к уроку
2	Работа с портретом	У: Прежде, чем мы приступим к работе, я прошу вас обратить внимание на одну картину, представленную на слайде, - портрет, который принадлежит кисти художника Грэма Сазерленда. Он был написан в 1949 г.

Продолжение таблицы 2

1	2	3
		<p>У: Как вы думаете, кто изображен на картине? Что это за человек? Какие черты характера подчеркнуты в этом портрете? <i>(обсуждение)</i></p> <p>У: Вот как охарактеризовал этот портрет российский переводчик и литературовед А.Я. Ливергант: «В лондонской галерее «Тейт» висит запоминающийся портрет. На ярко-желтом фоне изображен сидящий на плетеном табурете пожилой человек. Сидит, положив ногу на ногу, руки сложены, как у первоклассника, спина прямая, серые отглаженные брюки со стрелкой, бежевый пиджак, бежевые – в тон пиджаку – носки, желтые, чуть светлее яичного фона, мокасины, на шее – заправленный в пиджак длинный, почему-то красный шарф. Уголки тонких губ презрительно опущены, длинный, вислый нос, дряблые щеки, тяжелая челюсть, иронический, всеведущий взгляд карих глаз. «Уж я-то вам цену знаю!» – словно хочет сказать этот устремленный поверх зрителя скептический, больше того – брезгливый, недоверчивый взгляд» [10]. Согласны ли вы с такой точкой зрения? <i>(обсуждение)</i></p>
3	Актуализация темы урока	<p>У: На протяжении всего вашего школьного обучения вы знакомились с различными литературными произведениями, но вы когда-нибудь задумывались о том, как становятся писателями, актерами, настоящими творцами? Что для этого нужно сделать? Какими качествами нужно обладать? С какими трудностями столкнуться? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, сегодня я предлагаю вам поговорить о творчестве одного из известных английских писателей конца XIX – начала XX века Уильямом Сомерсетом Моэмом и познакомиться с одним из его произведений – романом «Театр»</p>

4	Проверка домашнего задания + Работа с биографией автора	<p>У: Дома вы самостоятельно изучали биографию У. С. Моэма. Что вам запомнилось, что показалось необычным и интересным? <i>(Дети называют факты из биографии автора, которые им запомнились или которые их удивили.)</i></p> <p>У: Для меня было особенно интересно то, что У. С. Моэму многие, в том числе и он сам, предрекали карьеру адвоката, он же решил заняться медициной, но ничто из этого не помешало ему в конечном итоге прийти к писательской стезе. Исходя из его биографии, как вы думаете, чем был обусловлен его выбор? <i>(С самого детства С. Моэм</i></p>
1	2	3
		<p><i>испытывал трудности из-за своего заикания, плохого владения английским языком и потому избегал общения со сверстниками, предпочитая наблюдать за ними и за жизнью со стороны. Выразить же свои размышления будущий писатель начал во время учебы в Гельдельбергском университете, а последующие занятия медициной и врачебная практика позволили ему не только познакомиться с трагедиями, сопровождающими человеческую жизнь, но и окончательно утвердиться в выборе профессии. Окончив медицинскую школу, С. Моэм стал не только дипломированным специалистом, но и писателем.)</i></p> <p style="text-align: center;">СЛАЙД</p> <p>У: Сам С. Моэм в своих автобиографических заметках «Подводя итоги» об этом говорил так: «Я не родился писателем, я им стал». [42] В основу сюжетов произведений легли жизненные наблюдения автора. Ведущей темой стала театральная жизнь, о которой не понаслышке знал Моэм: он много времени проводил на репетициях, наблюдал тайны закулисы и принимал участие в постановке собственных пьес. С чувством огромного уважения Моэм относится к труду актера, которому «работать нужно долго и упорно». Личность актера, как говорил Моэм, «состоит из всех ролей, которые он играет». В своем романе «Театр» (1937 г.), которому мы сегодня уделим особое внимание, Моэм словами главной героини актрисы Джулии Ламберт формулирует сущность актерской игры: «лишь мы, артисты, реальны в этом мире. Все люди – наше сырье. Мы вносим смысл в их существование. Они</p>

		инструменты, на которых мы играем, а для чего нужен инструмент, если на нем некому играть?».
5	Формулировка темы урока	<p>У: Как вы думаете, какой в таком случае будет тема нашего урока? <i>(обсуждение)</i> Я предлагаю в качестве темы взять знаменитое суждение У. Шекспира: «Весь мир – театр, а люди в нем актеры». [47, с. 58]. Думаю, эта фраза как нельзя лучше подходит к нашему уроку, а вот какая связь между романом Моэма и словами Шекспира, мы узнаем в течение нашего урока. Запишите тему в тетрадь.</p> <p style="text-align: right;">СЛАЙД</p>

Продолжение таблицы 2

Продолжение таблицы 2

1	2	3
6	Формулировка целей урока	<p>У: Как бы вы, исходя из нашей темы, сформулировали цели сегодняшнего урока? <i>(обсуждение)</i></p> <p style="text-align: center;">СЛАЙД</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. проанализировать роман У. С. Моэма «Театр»; 2. выяснить, какие роли примеряют на себя герои произведения; 3. выявить, как соотносятся между собой игра на сцене и игра в жизни в романе С. Моэма «Театр»; 4. определить, какова эстетическая концепция У. С. Моэма
7	+Краткий обзор романов, входящих в «трилогию о творцах искусства» [38]	<p>У: Как вы уже знаете, за свою писательскую карьеру С. Моэм создал множество произведений, теме же искусства он посвятил несколько романов: «Луна и грош» – о живописце, «Пирог и пиво, или Скелет в шкафу» – о писателе и «Театр», как мы уже выяснили, об актрисе.</p> <p>Во всех трех романах С. Моэм пытается дать представление о творческой среде, о том, как происходит становление творца в современных ему реалиях (начало XX века) и какие испытания он проходит на пути к искусству.</p> <p>Более подробно мы с вами познакомимся с романом «Театр».</p>

8	Работа с образной системой	<p>У: Раз уж мы говорим сегодня о романе, в центре повествования которого находится игра в жизни и на сцене, давайте определим, кто в романе представляет этот мир театра? (<i>Джулия Лэмберт, Майкл Госселин, Томас Феннел</i>)</p> <p>У: Вы правы, главным образом в романе становится Джулия Лэмберт, которая является «зеркалом», отображающим суть персонажей. Для чего это сделал С. Моэм? (Для того, чтобы раскрыть способность или неспособность героев играть.)</p> <p>У: Верно, и для того, чтобы определить, что есть игра для каждого из героев и какие роли они исполняют, я предлагаю проанализировать образы этих персонажей и заполнить небольшую таблицу. Она лежит у вас на столах.</p> <p>У: А чтобы наша работа пошла быстрее, давайте разделимся на три группы:</p>
---	----------------------------	--

Продолжение таблицы 2

1	2	3																
		<p>первая группа анализирует образ Джулии Лэмберт, вторая – образ Майкла Госселина, и третья – образ Томаса Феннела. Для работы у вас будет цитатный материал (<i>раздается на группу</i>), время работы 10 минут.</p>																
9	Работа с образной системой	<p>Работа в группах с раздаточным материалом (цитаты)</p> <p>Таблица 3 – 3 типа писателя</p> <table border="1" data-bbox="576 1279 1426 1776"> <thead> <tr> <th data-bbox="576 1279 711 1473">№ раздела</th> <th data-bbox="711 1279 935 1473">Герой</th> <th data-bbox="935 1279 1243 1473">Характеристика образа</th> <th data-bbox="1243 1279 1426 1473">Вывод (что есть игра для героя)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="576 1473 711 1588">1</td> <td data-bbox="711 1473 935 1588">Джулия Лэмберт</td> <td data-bbox="935 1473 1243 1588"></td> <td data-bbox="1243 1473 1426 1588"></td> </tr> <tr> <td data-bbox="576 1588 711 1702">2</td> <td data-bbox="711 1588 935 1702">Майкл Госселин</td> <td data-bbox="935 1588 1243 1702"></td> <td data-bbox="1243 1588 1426 1702"></td> </tr> <tr> <td data-bbox="576 1702 711 1776">3</td> <td data-bbox="711 1702 935 1776">Том Феннел</td> <td data-bbox="935 1702 1243 1776"></td> <td data-bbox="1243 1702 1426 1776"></td> </tr> </tbody> </table>	№ раздела	Герой	Характеристика образа	Вывод (что есть игра для героя)	1	Джулия Лэмберт			2	Майкл Госселин			3	Том Феннел		
№ раздела	Герой	Характеристика образа	Вывод (что есть игра для героя)															
1	Джулия Лэмберт																	
2	Майкл Госселин																	
3	Том Феннел																	
10	Работа с 1 группой	<p>У: Какой предстает Джулия Лэмберт в романе и что для нее игра? (<i>обсуждение, по итогу которого вместе с детьми заполняем вторую и третью колонки</i>)</p> <p>У: Каковы особенности изображения этого персонажа? (Моэм доверил Джулии свои мысли о</p>																

		предназначении искусства, об отношении между реальной жизнью и иллюзорным существованием актера на сцене. Для героини Моэма реальная, подлинная жизнь начинается на подмостках театра, где она талантливо играет множество разнообразных ролей.)
11	Работа со 2 группой	<p>У: Каким предстает Майкл Госселин в романе и что для него игра? (обсуждение, по итогу которого вместе с детьми заполняем вторую и третью колонки)</p> <p>У: Каковы особенности изображения этого персонажа? (Образ мужа Джулии Майкла Госселина практически не изменяется на протяжении романа, но довольно противоречив. Перед нами типичный образ мужчины, зарабатывающего деньги. Именно таким его увидела Джулия, и идеальный образ принца исчез для нее в Майкле.)</p>
12	Работа с 3 группой	<p>У: Каким предстает Том Феннел в романе и что для него игра? (обсуждение, по итогу которого вместе с детьми заполняем вторую и третью колонки)</p> <p>У: Какова особенность изображения этого персонажа? (С. Моэм изображает Тома робким и стеснительным юношей, о котором Джулия отзывается как о «бедном ягнёночке». По мере развития сюжета мы видим трансформацию героя в ловкого и тщеславного манипулятора.)</p>

Продолжение таблицы 2

1	2	3
		<p>У: Чем это обусловлено? (Он встречает юную актрису Эвис Крайт и, используя чувства Джулии, пытается «протолкнуть» на подмостки молодую и бесталантную актрису)</p>
13	Обобщение	<p>У: Для кого из этих персонажей, по мнению С. Моэма, игра является подлинной жизнью? Почему? (Для Джулии, игра которой направлена на изменение и улучшение этого мира, наполняя его смыслом и красотой)</p> <p>У: Что, по мнению автора, отличает творческую личность от всех остальных? Что такое настоящая игра актера? (обсуждение)</p> <p>У: Сам С. Моэм о творческой личности говорил так: «С ней, с творческой личностью, люди будут жить «духовной жизнью, более отвечающей их устремлениям, чем та жизнь, которую им навязали обстоятельства [19, с. 221]. Работая над созданием своего сценического образа, актриса Джулия Лэмберт дополняет его личным жизненным опытом, а свой реальный образ – опытом театральным. Для нее игра — это действительность, а действительность —</p>

		<p>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.</p> <p>Моэм писал: «ценность искусства – не красота, а правильные поступки» [19, с. 312]. Идея связи искусства с жизнью неприемлема для настоящих актеров. Однако, утверждая единение 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 актера вторгается в игру.</p> <p>В конце романа Джулия на сцене исполняет роль женщины, пережившей драму расставания с любимым. Параллельно в ее душе разыгрывается не менее острая драма (предательство Тома). Собственное исполнение ей кажется удачным, но со стороны оно выглядит фальшивым. В итоге Джулия приходит к выводу: игра становится несценичной, когда в нее вторгается реальность – на сцене Джулия испытала те чувства, которые должна была изображать.</p>
--	--	--

Продолжение таблицы 2

1	2	3								
13	Обобщение	<p>«Сыграть чувства можно только после того, как преодолеешь их» [22, с. 226].</p> <p>Таким образом, система образов построена по принципу зеркального отражения: в центре находится Джулия Лэмберт, в соприкосновении с которой мы замечаем, каким притворством занимаются герои, что окружают ее. Игра Джулии имеет цель созидательную, духовную, полную актерского таланта, в то время как Майкл и Том исполняют свои роли ради сценического амплуа, даже если они не стоят на подмостках театра. Тем самым проявляется раздвоенность поведения: в жизни герои разыгрывают такие же сцены, что и театре, примеряя на себя различные маски.</p> <p style="text-align: center;">Таблица 2 – 3 типа героев (итоговый вариант)</p> <table border="1" data-bbox="595 1780 1417 2018"> <thead> <tr> <th data-bbox="595 1780 727 1955">№ раздела</th> <th data-bbox="727 1780 876 1955">Герой</th> <th data-bbox="876 1780 1157 1955">Характеристика образа</th> <th data-bbox="1157 1780 1417 1955">Вывод (что есть игра для героя)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="595 1955 727 2018">1</td> <td data-bbox="727 1955 876 2018">2</td> <td data-bbox="876 1955 1157 2018">2</td> <td data-bbox="1157 1955 1417 2018">4</td> </tr> </tbody> </table>	№ раздела	Герой	Характеристика образа	Вывод (что есть игра для героя)	1	2	2	4
№ раздела	Герой	Характеристика образа	Вывод (что есть игра для героя)							
1	2	2	4							

		1	Джулия Лэмберт	<p>Великая актриса, пример творческой личности, цель которой внести смысл в существование людей, преобразовать действительность, наполнить ее смыслом, Красотой и Духовностью. Этим героиня и отличается от других персонажей романа. Она живет, играя и играет, живя. Образ главной героини динамичен, т.е. изменяется на протяжении всего романа.</p>	<p>Игра для Джулии Лэмберт неотделима от реальности, происходит непосредственно в ней самой и, в свою очередь, это ее реальность, ее мир, которым она живет, ее естественная оболочка.</p>
--	--	---	----------------	---	--

1	2	3			
13	Обобщение	№ раздела	Герой	Характеристика образа	Вывод
		1	2	2	4
		2	Майкл Госселин	<p>Он добр, обладает чувством юмора, способен на благородные поступки, но при этом самовлюблен и тщеславен. В возрасте пятидесяти двух лет он все еще остается</p>	<p>Игра для него является источником эффектного самовыражения, а также прибыли. Но главная роль Майкла – это «игра в самого себя», человека,</p>

			привлекательным . Существует по законам разума и расчета, очень бережлив и экономен. С Джулией холоден	существующего в своем мире.	
		3	Том Феннел	Молод, красив, внешность «секс-эпил» поражает женщин, ради Джулии он готов раскошелиться в самом дорогом ресторане – в общем, «он превосходно знал свое дело». В итоге оказывается расчетливым юношей, принимает подарки и деньги от Джулии и стыдится этого.	Роль любовника отыгрывалась им для личных целей, но играть по-настоящему, изображать амплу искренних чувств у него не получается, поэтому Джулия вскоре развенчивает его «сценический» образ.

Продолжение таблицы 2

1	2	3
14	Мир творческой личности в романе	<p><i>Работа с цитатой (раздаточный материал), читаем, обсуждаем</i></p> <p>У: Как выражается эстетический взгляд Моэма в романе Театр? Что есть творцы и их жизнь? <i>(Главная задача творческого человека по мнению С. Моэма – улучшение действительности, наполнение ее смыслом, красотой, духовностью. Соприкасаясь с творческой личностью, такой как Джулия Лэмберт, люди будут жить духовной жизнью, обособившись от внешних обстоятельств. Таким образом, игра творца преобразует правду и делает ее реальнее, чем сама жизнь. Высшая свобода художника – свобода преобразования прожитого опыта в новую реальность.)</i></p>

15	Подведение итогов	<p>У: Мы познакомились с творчеством С. Моэма и проанализировали его роман «Театр». Как вы теперь понимаете слова У. Шекспира: «Весь мир – театр, а люди в нем актеры»? Относится ли эта фраза и к героям романа С. Моэма «Театр»? И если да, то почему? (обсуждение)</p> <p style="text-align: center;">СЛАЙД</p> <p>У: 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 усилия. Истина, Добро и Красота, по мнению С. Моэма, являются ориентиром для любой творческой личности. Так, творческая личность становится центром «трилогии о творцах искусства». [38, с. 12], куда относятся романы «Луна и грош», «Пирог и пиво, Скелет в шкафу» и «Театр».</p> <p>Люди искусства в произведениях Моэма показаны истинными творцами реальности, способными 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, как это сделала Джулия Лэмберт, закрутив роман с молодым любовником, готовы менять 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 величю.</p> <p>У: Согласны ли вы с эстетическим мировоззрением С. Моэма? Как вы считаете, каковы ценности творческого человека в современных реалиях? Настолько ли зависит творец от предпочтений общества? Действительно ли творец – единственный на свете свободный человек? (обсуждение)</p>
----	-------------------	---

Продолжение таблицы 2

Продолжение таблицы 2

1	2	3
16	Домашнее задание	<p>У: в качестве домашнего задания я предлагаю вам составить инфографику на тему «Игра – это». Вы можете пользоваться материалами этого урока и опираться на позицию любого из трех героев романа «Театр», главное, постарайтесь отразить не только биографию и мнение героя, но и свое понимание сущности личности, суть его игры. Что это за человек, что отличает его от других и т.д.</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы мы пришли к следующим выводам.

Обращаясь к концепции игры в историческом развитии, можно констатировать, что на протяжении разных эпох игра воспринималась теоретиками и художниками слова по-разному. В период античности игра рассматривалась как методология познания, а в Средние века – как методика веры. В эпоху Ренессанса игре придавали огромное значение как неотъемлемой части жизни, а в культуре барокко – как содержанию искусства. В XVII веке игра воспринималась, с одной стороны, как лицедейство, а с другой – как развлечение. В XIX веке концепция игры осмыслялась с точки зрения проблемы лица и маски, реального и иллюзорного в жизни человека.

На основе этих выводов нами были выделены составляющие понятия «игра» в историко-культурном аспекте: методология познания + методика веры + неотъемлемая часть жизни + содержание искусства + развлечение и лицедейство + реальное и иллюзорное.

Дихотомия игры представлена как двойственность поведения героев в жизни и на сцене. В романе С. Моэма отразилась тема театра, игры и реальности. Театр, с одной стороны, положительная категория (когда театральная игра становится реальностью жизни, создает иллюзии и тем самым наполняет жизнь смыслом, преображает ее, делая красивее), а с другой стороны – отрицательная категория (когда игра, заменяя жизнь, становится антисущностью и оборачивается трагедией). Такая двойственность является и преобразующей реальностью функции игры, и привнесением смысла в существование людей, и движением к Истине. Рассмотрев образ Джулии Ламберт, мы отмечаем, что главная героиня романа театрализует по своей воле поведение окружающих ее людей словно режиссер. Она великолепно владеет искусством игры, с помощью которой моделирует действительность, выстраивает жизненные ситуации

под свою очередную роль, на которую она также может смотреть «со стороны». Ее профессиональная и ее реальная жизнь взаимообуславливают друг друга и в результате становится сложно, а порой и невозможно определить четкие границы между театром и жизнью.

На примере актрисы Джулии Ламберт мы видим, что проблема игры в жизни и на сцене — это целый ряд психологических, социальных и эмоциональных особенностей человеческого поведения, которые в искусстве XX века определяются, как «интеллектуальное моделирование действительности». Действительность же в свою очередь настолько тесно переплетается с театром, что существование одного без другого становится невозможным.

Для С. Моэма было очень важно «качественное прорисовывание» образов: «Вымышленные автором фигуры должны быть строго индивидуализированы, их поступки должны вытекать из их характеров. Кроме того, хорошо, если персонажи интересны и сами по себе» [15]. Через роман «Театр» автор, по сути, выражает свое мнение на актерское мастерство - он показывает мастерскую игру главной героини, раскрывая и «обратную сторону» этой профессии - постоянное притворство, которое она переносит и в обычную жизнь.

В финале романа Джулия приходит к единственному главному выводу о том, что самое главное в ее жизни – она сама, ее актерская игра. Сидя в ресторане после сокрушительной победы над Эвис и ее любовником, она приходит к выводу, что сын Роджер был не прав, что ее «многоликость» и есть она сама, что актерские роли – символы того хаоса и беспорядка, который зовется жизнью, и лишь символ реален. То есть фактически в своем романе Моэм противопоставляет действительность и искусство, отдавая предпочтение последнему. Таким образом, игра преобразует правду и делает ее реальнее, чем сама жизнь.

В методической главе мы предлагаем разработку урока внеклассного чтения по литературе для обучающихся 10-х классов по теме: «Весь мир – театр, а люди в нем актеры».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Б. Л. Предисловие / Б. Л. // Моэм С. Луна и грош. – Москва : «Искусство», 1927. – С. 5-12.
2. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих отношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Эрик Берн. – Санкт-Петербург, Москва : Университетская книга, АСТ, 1997. – 400 с. – ISBN 978-5-699-79692-2.
3. Блинов А.Л. Семантика и теория игр / А.Л. Блинов. – Новосибирск : «Наука», Сибирское отделение, 1983. – 129 с.
4. Боровой Л. Спор о «коммерческой драме» / Л. Боровой // Театр. – Москва, 1938. – №7. – С. 14-17
5. Бурова О. Общение с вещью: пространство игры / О. Бурова // Философия языка: в границах и вне границ. Т. 3-4. – Москва : Око, 1999. – С. 181-195.
6. Жантиева Д. «Некоторые итоги» и «Точки зрения» (эстетические взгляды и творческий путь С. Моэма) // Иностранная литература. – Москва, 1960. – № 2. – 192 с.
7. Зинурова Р. Р. Игра как миф : постановка проблемы / Р. Р. Зинурова // СДО. – 2012. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-kak-mif-postanovka-problemy> (дата обращения: 03.02.2023).
8. Исупов К. Г. Игра в литературном творчестве и произведении : дисс. к.ф.н. : 10.01.08 / Исупов Константин Глебович ; Донец. гос. ун-т. – Донецк, 1975. – 194 с.
9. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Роже Кайуа. – Москва : О.Г.И., 2007. – 304 с.
10. Ливергант А. Я. Сомерсет Моэм / А. Я. Ливергант. – Москва : Молодая гвардия, 2012. – 279 с. – ISBN 978-5-235-03536-2.

11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, Гос. ин-т научн. информации по общественным наукам ; отв. ред. А. Н. Николкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
1. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль, 1993. – 959 с. – ISBN 5-244-00721-1.
2. Мегентесов С. Игра : условие *sine qua* поп ? (Философия одной словарной статьи) / С. Мегентесов // Философия языка: в границах и вне границ. Т. 3-4. – Москва : Око, 1999. – С. 144-158.
3. Моэм У. С. Записные книжки / Пер. с англ. Л. Г. Беспаловой, И. С. Стам. – Москва : Захаров, 2003. – 384 с.
4. Моэм У. С. Искусство слова. О себе и о других / У. С. Моэм. – Москва : Художественная литература, 1989 г. – 400 с.
5. Моэм У. С. Луна и грош / Пер. с англ. Н. Манн. – Москва : Вече, 2000. – 592 с.
6. Моэм У. С. Пирог и пиво, или Скелет в шкафу / Пер. с англ. А. Иорданского // Моэм У. С. Пирог и пиво, или Скелет в шкафу ; Острие бритвы : романы. – Москва, 1981. – 256 с.
7. Моэм У. С. Подводя итоги / Пер. с англ. М. Лорие. – Москва : АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 320 с.
8. Моэм У.С. Подводя итоги / У. С. Моэм. – Москва : Высш. шк., 1991. – 559 с.
9. Моэм У. С. Подводя итоги / Пер. с англ. М. Лорие // Моэм У. С. Сплошные прелести. Подводя итоги : рассказы. – Томск, 1992. – С. 145-316.
10. Моэм У.С. Сплошные прелести. Подводя итоги. Рассказы / Пер. с англ., составл. А. Ф. Кошляка. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. – С. 448.
11. Моэм У. С. Театр / Пер. с англ. Г. Островской // Моэм С. Театр : романы. Рассказы. – Москва, 2001. – С. 10-228.

12. Моэм, Сомерсет. Узорный покров. Острие бритвы: Романы / Пер. с англ. М. Лорие ; предисл. В. Скороденко. – Москва : Радуга, 1991. – 583 с.

13. Надолинская Т. В. Игра в контексте истории философии, культуры и педагогики / Т. В. Надолинская // Образование и наука. – 2013. – №7. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-v-kontekste-istorii-filosofii-kultury-i-pedagogiki> (дата обращения: 08.01.2023).

1. Новикова О. Н. Деконструкция игрового пространства культуры : от пайдеи к Homo mobiludens / О. Н. Новикова // Вестник ЧелГУ. – 2019. – №2 (424). – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/dekonstruktsiya-igrovogo-prostranstva-kultury-ot-t-paydeyi-k-homo-mobiludens> (дата обращения: 08.01.2023).

1. 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.

1. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – Москва : Прогресс, 1991. – 350 с.

2. Прозорова Н. И. Театр в контексте европейской философии культуры : учеб. пособие / Н. И. Прозорова. – Калуга : КГПУ, 2007. – 120 с.

3. Попова С.В. Игра как структурный элемент в романах С. Моэма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Попова С.В. ; Казах. гос. нац. ун-т им. Аль-Фараби. – Алматы, 1996. – 24 с.

4. Прозорова Н. И. Театр в контексте европейской философии культуры : учеб. пособие / Н. И. Прозорова. – Калуга : КГПУ, 2007. – 120 с.

1. Седова Е. С. Театр У. Сомерсета Моэма в контексте развития западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Седова Е. С.; Уральский гос. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 23 с.

2. Седова Е.С. Театр У. С. Моэма и западноевропейская драма конца XIX – начала XX в.: монография. – Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012. – 272 с. – ISBN: 978-3-659-14423-3.

1. Седова Е.С. Место романа С. Моэма «Театр» в «трилогии о творцах искусства» // Шадринские чтения: Материалы второй межрегиональной научно-практической конференции. Литературоведение. Культурология. / Отв. редактор С. Б. Борисов. – Шадринск: ПО «Исеть», 2006. – С. 82-84.

2. Седова Е.С. Пространство как смена декораций в сознании актрисы Джулии Лэмберт (на материале романа С. Моэма «Театр») // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. «Иностранные языки и литературы в системе регионального высшего образования и науки» (12 апреля 2006 г.), посвящ. 90-летию Перм. гос. ун-та / Перм. ун-т; под ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь, 2006. – С. 169-172.

3. Седова, Е. С. Драматургические приемы в романах С. Моэма «Театр» и М. Булгакова «Театральный роман» / Е. С. Седова // Литература Великобритании в контексте мирового литературного процесса. Вечные литературные образы. Материалы XVII ежегодной международной научной конференции Российской Ассоциации преподавателей английской литературы (24-27 сентября 2007 года) – Орел, 2007. – С. 112-113.

4. Седова Е.С. Игровое начало в романах С. Моэма «Театр» и М. Булгакова «Театральный роман» (вопросы формы) // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Вопросы филологического образования: материалы Российской научно-практической конференции (16-17 февраля 2006 г.) / отв. ред. Н. Е. Ерофеева. – Орск: Издательство ОГТИ, 2006. – С. 67-68.

5. 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.

6. Скороденко В. Практическая эстетика У. С. Моэма, или Секреты творчества // Моэм У.С. Искусство слова. Москва : «Художественная литература», 1989. – 399 с.

1. Старчаков А. Предисловие / А. Старчаков // Моэм С. Ашенден или британский агент. – Москва ; «Земля и фабрика», 1929. – С. 3-7.

2. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8-ми т. Т.6 : Статьи ; Речи ; Отклики ; Заметки ; Воспоминания : 1917-1938 / Сост., подготовка текста, вступит. ст. и коммент. Н.Н.Чушкина и Г.В.Кристи. – Москва : «Искусство», 1959. – 466 с.

3. Сысоева Л. С. Онтологические и антропологические проблемы игры в постмодернистском дискурсе / Л. С. Сысоева, Т. Н. Голобородова // Вестник ТГПУ. – 2001. – №3 (28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskie-i-antropologicheskie-problemy-igry-v-postmodernistskom-diskurse> (дата обращения: 08.01.2023).

4. Татаринов В. Проницательный лицедей // Моэм С. «Узорный покров». – Москва : Эксмо-Пресс, 1999. – С. 5-8

5. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др. – Москва : Сов. энциклопедия, 1983. – 839 с.

6. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл., общ. ред. и послесл. Г.М.Тавризян. – Москва : Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.

7. Хейзинга, Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Й. Хейзенга. – Москва : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

8. Хренов Н. А. Культура и игра : активизация игрового инстинкта в эпоху перехода от Средневековья к императорской России (начало) / Н. А. Хренов // Культура культуры. – 2019. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-i-igra-aktivizatsiya-igrovogo-instinkta-v>

-epochu-perehoda-ot-srednevekovyа-k-imperatorskoy-rossii-nachalo (дата обращения: 08.01.2023).

9. Шекспир У. Как вам это понравится; Двенадцатая ночь, или Что угодно; Конец – делу венец / Пер. с англ. – Москва : ООО «Издательство АСТ», 2001. – 432 с.

1. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – Москва : АCADEMIA, 1935. – 986 с.

2. Шопенгауэр А. Сборник произведений / Пер. с нем.; вступ. ст. и прим. И. С. Нарского. – Москва : Попурри, 1999. – 464 с.

3. Archer W. The Old Drama and the New : an essay in reevaluation / William Archer. – Boston : Small, Maynard and Company, 1923. – 39 p.

4. Barnes R. E. The dramatic comedy of Somerset Maugham / Ronald Edgar Barnes. – The Hague ; Paris : Mouton, 1968. – 192 p.

5. Brown I. W. Somerset Maugham / Ivor Brown. – London, 1970. – 85 p.

6. Hastings S. The secret lives of Somerset Maugham : a biography / Selina Hastings. – Random House, 2010. – 640 p.

7. Maugham R. Conversations with Willie / Robin Maugham. – London : Allen, 1978. – 184 p.

8. Meyers J. Somerset Maugham : a life / Jeffrey Meyers. – N. Y. : Knopf, 2004. – 432 p.

9. Nichols B. A case of human bondage. The tragic marriage of Somerset Maugham / Beverley Nichols. – London : Secker & Warburg, 1966. – 153 p.

10. Pfeiffer K. G. W. Somerset Maugham: a candid portrait / Karl G. Pfeiffer. – London : Gollancz, 1959. – 224 p.

11. Rogal S. J. A William Somerset Maugham encyclopedia / Samuel J. Rogal. – Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1997. – 376 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. РАЗДАТОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ

Задание №1, Лист № 1.1

Джулия Лэмберт

У самой Джулии все шло без сучка без задоринки. Родилась Джулия на Джерси, где ее отец, уроженец этого острова, практиковал в качестве ветеринара. Сестра ее матери вышла замуж за француза, торговца углем, который жил в Сен-Мало, и Джулию отправили к ней учиться в местном лицее. По-французски она говорила, как настоящая француженка. Она была прирожденная актриса, и, сколько себя помнила, ни у кого не вызывало сомнений, что она пойдет на сцену.

<...> Джулия интуитивно поняла, что должна скрыть в себе актрису и, без всякого усилия, без сознательного намерения просто потому, что чувствовала – это должно понравиться, стала играть роль простой, скромной, простодушной девушки, всю жизнь спокойно жившей на лоне природы.

Джулия ощущала себя высокородной девицей, которая должна блюсти все традиции своей знатной и древней фамилии; ее чистота была бесценной жемчужиной. Она также видела, что производит на редкость хорошее впечатление. Джулия была так довольна разыгранной ею мизансценой, что, войдя в комнату и, пожалуй, излишне громко защелкнув дверь, она гордо прошла враз-вперед, милостиво кивая направо и налево своим раболепным вассалам. Она протянула лилейную руку для поцелуя трепещущему старому мажордому (в детстве он часто качал ее на колене), и, когда он прижался к ней бледными губами, она почувствовала, как на нее что-то капнуло. Слеза.

Язык Джулии сильно разнился, когда она говорила сама с собой и с другими людьми. С собой она не стеснялась в выражениях. Джулия с

наслаждением сделала первую затяжку. Право же, если подумать, разве не удивительно, что ленч с ней и получасовой разговор придаст человеку столько важности, сделает его крупной персоной в его жалком кружке. Юноша выдавил из себя фразу:

– Какая потрясающая комната.

Джулия одарила его очаровательной улыбкой, слегка приподняв свои прекрасные брови, что он, наверное, не раз видел на сцене.

– Я очень рада, что она вам нравится, – голос у нее был низкий и чуть хрипловатый. По тону Джулии можно было подумать, что его слова сняли огромную тяжесть с ее души.

– Такой актрисе, как Джулия, нужно одно – произведение, где она может себя показать. Дайте ей его, и она сделает все остальное

Там были детские карточки Джулии и снимки, сделанные в ранней юности; Джулия в первых своих ролях, Джулия – молодая замужняя женщина с Майклом, а затем с Роджером, тогда еще младенцем.

И вот что самое странное: заглянув в свое сердце, она увидела, что возмущается нанесенной ей обидой не Джулия Лэмберт – Женщина; той было все равно. Ее уязвила обида, нанесенная Джулии Лэмберт – актрисе.

Задание №1, Лист № 1.2

Майкл Госселин

Для пятидесяти двух лет у Майкла была еще очень хорошая фигура. В молодости его густые каштановые волосы, чудесная кожа, большие синие глаза, прямой нос и маленькие уши завоевали ему славу первого красавца английской сцены. Только тонкие губы несколько портили его. Высокий – шести футов роста, – он отличался к тому же прекрасной осанкой. Столь поразительная внешность и побудила Майкла пойти на сцену, а не в армию – по стопам отца. Сейчас его каштановые волосы почти совсем поседели, и он стриг их куда короче, лицо стало шире, на нем появились морщины, кожа перестала напоминать персик, по щекам зазмеились красные жилки. Но благодаря великолепным глазам и стройной фигуре он все еще был достаточно красив. Проведя пять лет на войне, Майкл усвоил военную выправку, и, если бы вы не знали, кто он (что вряд ли было возможно, так как фотографии его по тому или другому поводу вечно появлялись в иллюстрированных газетах), вы бы приняли его за офицера высокого ранга. Он хвастал, что его вес сохранился таким, каким был в двадцать лет, и многие годы вставал в любую погоду в восемь часов утра, надевал шорты и свитер и бегал по Риджентс-парку.

Майкл был неглуп и честолюбив; он знал, что красота – пока его главный козырь, но знал также, что она недолговечна, и твердо решил стать хорошим актером, чтобы в дальнейшем опираться на кое-что еще, кроме внешних данных.

Джимми был поражен его красотой. В коричневом сюртуке и серых брюках из легкой шерсти Майкл, даже без грима, был так хорош, что прямо дух захватывало. У него были непринужденные манеры, и говорил

он, как джентльмен. Пока Майкл излагал цель своего визита, Джимми внимательно за ним наблюдал. Если он хоть как-то может играть, с такой внешностью этот молодой человек далеко пойдет.

<...> Джимми Лэнгтон скоро пришел к заключению, что, несмотря на настойчивость Майкла и горячее желание преуспеть, из него никогда не получится хороший актер. Спасала Майкла только красота. Голос у него был тонковат и в особо патетические моменты звучал чуть пронзительно. Это скорее было похоже на истерику, чем на бурную страсть. Но самым большим его недостатком в качестве героя-любовника было то, что он не умел изображать любовь.

Майкл не очень-то любит тратиться, и когда они завтракали или отправлялись по воскресеньям на небольшую прогулку, Джулия не забывала вносить свою долю в их расходы.

Майкл просто не мог сорить деньгами. Он был не то, чтобы скуп, просто расчетлив.

Самой приятной чертой в характере Майкла было его добродушие. Он переносил все громы и молнии Джимми Лэнгтона с полной невозмутимостью. Когда после долгой репетиции у остальных актеров начинали сдавать нервы, он оставался безмятежен. С ним было просто невозможно поссориться.

Он был внимателен, ласков, нежен, но довольно скоро стал смотреть на Джулию как на что-то привычное, само собой разумеющееся; по его манере, дружеской, но немного небрежной, можно было подумать, будто они женаты уже много лет. Однако с присущей ему добротой он снисходительно и даже благосклонно принимал все знаки ее любви.

Юноша казался робким, куда более робким, чем по телефону; что ж, нечему удивляться, теперь, когда она здесь, он, естественно, смущен, очень волнуется, и Джулия решила, что ей надо его ободрить. Он рассказал ей, что родители его живут в Хайгейте, его отец – поверенный в делах, раньше он жил вместе с ними, но захотел быть сам себе хозяином и сейчас, в последний год учения, отделился от семьи и снял эту крошечную квартирку. Он готовится к последнему экзамену. Они заговорили о театре. Он смотрел Джулию во всех ее ролях, с тех пор как ему исполнилось двенадцать лет. Он рассказал, что стоял однажды после дневного спектакля у служебного входа, и, когда она вышла, попросил ее расписаться в его книге автографов. Да, юноша очень мил: эти голубые глаза и светло каштановые волосы! Как жаль, что он их прилизывает. И такая белая кожа и яркий румянец на скулах; интересно, нет ли у него чахотки? Дешевый костюм сидит хорошо, он умеет носить вещи, ей это нравится; и он выглядит неправдоподобным чистюлей.

Джулия еще не видела Тома в смокинге. Мальчик сиял, как медная пуговица. Среднего роста, он выглядел высоким из-за своей худобы. Джулию тронуло, что хотя ему хотелось казаться человеком бывалым и светским, когда дошло до заказа, он оробел перед официантом. Они пошли танцевать. Танцевал он неважно, но и в неловкости его ей чудилось своеобразное очарование. Джулию узнавали, и она чувствовала, что он купается в отраженных лучах ее славы.

Джулии было очень неприятно, что он платит по счету, она подозревала, что сумма равняется его недельному заработку, но не хотела ранить его гордость, предложив заплатить самой. Она спросила мимоходом, который час, и он привычно взглянул на запястье.

– Ой, я забыл надеть часы.

Она испытующе посмотрела на него.

– А ты случайно не заложил их?

Он снова покраснел.

– Нет. Я очень спешил, когда одевался.

Достаточно было взглянуть на его галстук, чтобы увидеть, что это не так. Он ей лгал. Он отнес в заклад часы, чтобы пригласить ее на ужин.

Джулия была проницательная, она прекрасно понимала, что Том не влюблен в нее. Роман с ней льстил его тщеславию. Он был чрезвычайно пылок и наслаждался любовной игрой. Из отдельных намеков, из рассказов, которые она постепенно вытягивала из него, Джулия узнала, что с семнадцати лет у него уже было очень много женщин. Главным для него был сам акт, с кем – не имело особого значения. Он считал это самым большим удовольствием на свете. И Джулия понимала, почему он пользуется таким успехом. Была своя привлекательность в его худобе – буквально кожа да кости, вот почему на нем так хорошо сидит костюм, – свое очарование в его чистоте и свежести. Он казался таким трогательным. А его застенчивость в сочетании с бесстыдством была просто неотразима. Как ни странно, женщинам льстит, когда на них смотрят с одной мыслью – повалить поскорей на кровать.

Задание №2, Лист №1

В романе эстетические взгляды С. 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».

Таблица № 3

Таблица 3 – 3 типа героев

№ раздела	Герой	Характеристика образа	Вывод
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
1	Джулия Лэмберт		
2	Майкл Госселин		
3	Тома Феннел		