УДК 821.111-31.09

Людмила Медведюк

ЖИТТЯ ЯК ТЕАТР У ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ С. МОЕМА

У статті на матеріалі роману «Театр» (1937) англійського письменника Сомерсета Моема досліджено рецепцію шекспірівського концепту «весь світ — театр». Визначено його нове понятійне наповнення, зумовлене змінами в поглядах на роль мистецтва і митця на початку XX століття. Простежено, як письменник інтерпретує проблему «театральності» життя і мистецтва.

Ключові слова: *кюнстлерроман, мистецтво, театральність, актор, гра.*

Аналізуючи літературний процес XX ст., дослідники наголошують на його складності, суперечливій мінливості, розмаїтті тематики, експериментальності. Як зауважує англійський вчений А.С. Коллінз, кожне десятиріччя літературного життя, особливо першої половини XX ст., має власне забарвлення [12, 1–2]. Саме в цей період європейська художня культура вперто утверджувала самобутній художньо-стильовий шлях, принципово відмінний від пройденого європейським людством досі. Формувався новий модерністський тип свідомості, який прагнув осягнути життя і культуру на власних засадах із суттєвим зміщенням модусу художнього зображення вбік ірреального, що, на думку знаменитого іспанського культуролога Х. Ортеґи-і-Ґассета, докорінно відрізняло сучасне мистецтво від попереднього [8, 233–234]. Отже, новий тип свідомості зумовив народження модерністського напряму в літературі та мистецтві, розквіт котрого відбувся в 10–40-і роки XX століття.

Відома українська дослідниця поетики модернізму Є.В. Волощук визначальною рисою модерністського мислення вважає настанову «на те, аби вловити й виразити головний задум речей та явищ, виявити їхню сутність, сягнути "істинних засад" буття і творчості...» [2, 86]. Таким чином надзвичайної актуальності набуває тема мистецтва і митця. Як ніколи досі, активно розробляються у світовій літературі різновиди драми й прози, змістовність яких першими чи не найадекватніше виразили німці у своїй термінології: Künstlerdrama (драма про митця, причому переважно не сценічна, а для читання), Künstlerroman (роман про митця), Künstlernovelle (повість або оповідання про митця). Відомо, що у XX ст. всесвітню славу в розробці «кюнстлержанру» здобули Р. Олдінгтон (біографічні романи про Бальзака та Д.Г. Лоренса), Р. Роллан («Жан-Крістоф», 1904–1912; «Кола Брюньон», 1914; художні біографії Л. Бетховена, Мікеланджело, Л.М. Толстого), А. Моруа (романізовані біографії Шеллі, Байрона, Бальзака, Тургенєва, Жорж Санд, Дюма-батька, Дюма-сина, Гюго), Т. Драйзер («Геній», 1915), Т. Манн (новелістична трилогія «Трістан», 1902; «Тоніо Крьоґер»,1903; «Смерть у Венеції», 1911; новела «Маріо і чарівник», 1930; романи «Лотта у Ваймарі», 1939; «Доктор Фаустус», 1943), Г. Гессе («Гра в бісер», 1943), І. Стоун («Жадоба життя», 1934; «Моряк у сідлі», 1938; «Муки і радощі», 1961; «Походження», 1980), Я. Парандовський («Петрарка»,1955). Майже уся «кюнстлерпроза» закликає до жертовного служіння мистецтву, незаплямованого брутальною буденщиною чи низькопоклонством перед сильними світу цього.

У розробці зазначеної теми західноєвропейських майстрів художнього слова багато що об'єднує, однак слід віддати належне й національній специфіці, яка досить виразно проявляється в «кюнстлерроманах», будучи зумовленою особливостями суспільного і духовного життя відповідних країн. Так, аналізуючи «роман про митця», літературознавець Н.Д. Білик стверджує, що в німецькій літературі трактування теми набувало філософсько-естетичного характеру, у французькій активно проявлялася соціально-публіцистична тенденція, а в англійській наголошувалося на її соціально-етичному аспекті, на зв'язку етики й естетики [1, 8].

Тема мистецтва і творчої особистості в сучасному світі та її етико-естетична проблематика завжди хвилювали С. Моема (1874–1965) — всесвітньо відомого англійського романіста, автора понад ста блискучих оповідань, неперевершеного майстра психологічної драми, збірок есеїв, статей, автобіографічних і дорожніх нарисів (їх повне зібрання налічує 7 томів). Його літературна діяльність тривала шістдесят п'ять років — від 1897 по 1962. Отже, С. Моем став своєрідним історичним експонатом, митцем, що творив у художньому просторі двох століть. У «Літературному додатку» до газети «Таймс» (1945) про обдарування письменника цілком резонно сказано, що чимало англійських майстрів пера є фігурами світового значення, які репрезентують інтелектуальну потугу рідної нації, однак серед англійських романістів і драматургів XX ст. ніхто не зумів досягти такої високої репутації й такого стабільного успіху, як Моем [5, 358].

Фантастичний прижиттєвий успіх його книг головним чином був зумовлений тим, що письменник постійно вмів майстерно тримати руку на

пульсі життя та інтересів публіки. Після смерті королеви Вікторії (1901) в Англії відбулися разючі зміни. Канула в небуття колишня вікторіанська епоха, що півстоліття нав'язувала свої канони. Життя суспільства починає регулюватися новими духовними імпульсами, характерними для модерністського світоосягання. Дух «гри» витав у суспільстві, а отже, — і в мистецтві. Російська дослідниця театру М.В. Давидова акцентує, що модерністський початок XX століття стає наскрізь театралізованим: «Театральність наче наповнювала повітря епохи, прикрашала стиль життя, відчувалася в манері поведінки, зовнішньому вигляді людей» [3, 13]. Не випадково в Англії небувалої популярності набувають едвардіанські гасла: «Бери від життя якомога більше!», але при тому «дотримуйся правил гри!» Молодому честолюбному Моему ці заклики припали до душі. Він став затятим едвардіанцем і залишався ним до кінця своїх днів. Отже, Вільям Сомерсет чи не найперший серед сучасних йому літераторів зрозумів: «дух часу» вимагав нових образів, нових форм, нових жанрів, а портрет сучасної йому ігрової епохи найяскравіше можна було вималювати за допомогою саме драматичних жанрів. Таким чином, Моем активно береться за написання п'єс.

Значна драматургічна спадщина письменника потребує окремого дослідження [9]. Адже він надзвичайно плідний та оригінальний драматург, що досягнув рідкісного успіху не лише в себе на батьківщині, а й фактично на всьому європейському континенті й за океаном. Завдяки наполегливій кількадесятилітній літературній праці (1903–1933) на театральній сцені було поставлено двадцять п'ять п'єс Моема. В 1908 році, коли в різних театрах Лондона одразу йшли чотири його п'єси, в журналі «Панч» з'явилася карикатура із зображенням Шекспіра, котрий умлівав від заздрощів перед театральними афішами, що анонсували вистави Моема [6, 92].

Працюючи тридцять років у царині драматургічного мистецтва, Вільям Сомерсет мав змогу дуже близько спостерігати за життям видатних актрис театру і кіно. В книзі «Підбиваючи підсумки» він зізнається, що світ людей театрального мистецтва завжди вабив його: «Я любив бувати в їх товаристві. З ними не нудно — вони за словом до кишені не лізуть. Вони великодушні, добрі, сміливі. Та я ніколи не сприймав їх як звичайних людей. Ніколи не міг по-справжньому з ними зблизитися. Вони — як кросворд, в якому для потрібного слова не вистачає клітинок» [6, 87].

Щоб розгадати цей кросворд, Моем на шістдесят третьому році життя пише новий твір «Театр». Віссю обертання в ньому, як і в двох попередніх «кюнстлерроманах»: «Місяць і мідяки» (1919) та «Пироги і пиво» (1930), стає тема мистецтва і митця з переплетінням етико-естетичної проблематики. Проте роман «Театр» у цій трилогії можна вважати ядром мистецького дискурсу письменника, оскільки в ньому автор підбиває підсумок свого художнього бачення митця та його ролі у театральній дійсності першої половини XX століття.

В центрі уваги твору — історія кар'єри знаменитої актриси Джулії Ламберт. У фільмах, знятих за романами Моема, грали акторки Бет Девіс, Корінна Гріффітс, Грета Гарбо, Глорія Свенсон, Гледіс Купер. Джулія Ламберт — їхній збірний образ.

Погляди Моема на особливість акторського генія, мету його творчості яскраво репрезентовано в романі «Театр». Тут письменник знову повністю входить в свою звичну роль скептичного спостерігача «ярмарку марнославства», несподіваних та, зрештою, передбачуваних зигзагів людської поведінки. Вже з перших сторінок перед нами виразно вимальовується розумна, на перший погляд зовнішньо м'яка, однак залізної вдачі, Джулія Ламберт — дружина, коханка, мати, донька і актриса. «Велика акторка» — повідомляє автор [7, 375].

«Спостережливість, вразливість, афективна пам'ять, темперамент, фантазія, уява, внутрішній і зовнішній вплив, смак, розум, почуття внутрішнього і зовнішнього ритму, самовладання, винахідливість, сценічність» [10, 194–195] — ось та, на думку К.С. Станіславського, щаслива комбінація багатьох творчих здібностей справжнього митця. Всі ці риси притаманні Джулії. Недарма багато цінителів мистецтва вбачають у ній неординарний талант. Однак вона, зовнішньо вельми приваблива жінка, не відрізняється, м'яко кажучи, особливими душевними якостями, точнісінько, як ті великі майстри слова і пензля, що зображені в двох попередніх романах С. Моема («Місяць і мідяки», «Пироги і пиво»). «Ти — найвидатніша актриса в світі, люба, і водночас яка ти зла!» — дорікає їй чоловік [7, 557]. І зовсім не дивно. Артистична, мінлива Джулія у житті не раз нівелює правила класичної моральної етики на догоду власних інтересів, майстерно лицедіє. Моем із неприхованим інтересом ставиться до такого «двоїстого» мистецтва. Змінюючи маски, актриса Ламберт постійно перебуває з усіма в грі. В будинку нареченого Майкла виконує роль скромної і простодушної обранки, до того ж робить це так уміло, що жодна душа не здогадалася б, що вона актриса. Джулія інтуїтивно відчувала, як треба поводитися з різними людьми, і вміло застосувала в житті вже набуті сценічні ролі. Приміром, вона зрозуміла, що поважний лорд Чарльз хоче бачити в її особі дитя природи, і акторці не довелося докладати значних зусиль, щоб задовольнити його бажання. Вона вправно маніпулює й іншими довірливими залицяльниками, та іноді виявляється безсилою перед своїм непідробним всепоглинаючим коханням. Спершу захоплена сліпучою красою актора Майкла Госселіна, а потім — подихом юності Тома

Феннела, Джулія потрапляє в пастку, яка обмежує її свободу, робить залежною від скороминучої пристрасті. У вирішальні хвилини життя їй завжди допомагала акторська майстерність. Не так просто було причарувати до себе двадцятирічного юнака Тома, коли Джулії було вже за сорок. Жінка змогла блискуче зіграти на вадах свого коханця. Розпізнавши в Томові сноба, вона знайомить його з іменитими вельможами, вдає із себе ображену, коли той відмовляється від її позики. Тоді Джулія майстерно використовувала арсенал сценічних здібностей: широко відкривала прекрасні очі, з яких зворушливо котилися великі важкі сльози, і «жоден чоловік не міг встояти перед ними, бо бачив поряд із собою не жінку, що плаче, а уособлення всього людського горя» [7, 468].

Гра для Джулії стала буденною звичкою, другою натурою. Це непокоїть її сина Роджера, іноді йому здається, що матері насправді не існує: «Ти не живеш сама, в тобі живуть лише ті численні ролі, що ти їх зіграла за своє життя. Я часто замислююсь — хто ти така, реальна істота чи тільки вмістилище всіх тих образів, що їх тобі випадало грати. Іноді, коли ти заходила до порожньої кімнати, мене так і поривало хутчій відчинити двері, але я боявся..., що нікого там не застану» [7, 543]. Мовби для підтвердження об'єктивної оцінки Роджера, Моем показує Джулію під час відвертої розмови з сином в ролі королеви Гертруди. Мати прагне бути невимушеною, та слова, які вона вимовляє, наче із якоїсь п'єси. Те місце в романі, де Роджер заговорив про істинність особи актора-творця, можна вважати кульмінаційним: «Я міг би тебе любити, якби знайшов. Але де ти? Якщо зірвати з тебе машкару геніальної акторки, завчені тобою сентенції зі старих п'єс, твої роблені емоції, то хіба є хоч найменша гарантія, що там, усередині, можна знайти твою душу?» [7, 544–545]

Втім, Джулія й сама усвідомлює, якщо життя стає ігровим, то воно вже *не*-дійсне. Єдиним порятунком для неї, а отже, і для самого Моема в цій ситуації залишається втеча в мистецтво. Коли акторка з артистичної вбиральні чула: «Прошу на вихід», то життя її в ту хвилину наповнювалося особливим змістом. Вона готувалася перейти зі світу гри в світ реального!

Театр — ось істинна субстанція героїні. Тут розкривається її найвища сутність, тут вона почувається богинею, на яку сходить дух, що примушує тіло грати так само, як скрипаль примушує грати скрипку, тут не страшні ніякі удари долі, тут вона не підвладна людським пристрастям і печалям. Слід зазначити, що ідея театротерапії — зцілення душі і тіла театром — набула надзвичайної популярності у першій половині XX століття. Належить вона відомому російському теоретику театру, драматургу, режисеру М.М. Євреїнову [4]. Моем теж сповідував цю ідею. Сцена для Джулії — найкращий лікар, що допомагає скинути тягар пристрастей до коханця Тома, що так довго гнітив акторку. І найголовніше, театр — це виокремлений із непоетичної буденщини світ Краси! Людські емоції, почуття — сирий матеріал для художньої обробки актора за законами Краси, а сам митець — провідник у світ вищого ідеального буття.

На останній сторінці роману сама Джулія дає відповідь на Роджерове запитання: «Але де ти?» Відповідь, безперечно, виправдовує і возвеличує діяльність професіонала-митця. «Роджер каже, ніби ми не існуємо. Дурниця! Коли хтось насправді існує на цьому світі, то це ми, актори. Всі інші люди — тільки тіні, яким ми надаємо матеріальності. Ми — символи всієї цієї бездарної метушні, яку вони називають життям, і тільки символ є реальністю. Вони кажуть, що акторська гра — це облуда. Але ж ця облуда і є єдина реальність!» [7, 566] Певна річ, у цих рядках яскраво просвічується концепція вайльдівської естетичної театральності, під впливом якої формувалась драматургія Моема, особливо на ранньому етапі творчості [11].

Через рік після публікації роману «Театр» з'являється естетико-теоретичний твір Моема «Підбиваючи підсумки». Вільям Сомерсет у ньому робить висновок, який перегукується із зізнанням Джулії: «Письменник — це всі персонажі, в яких він може вдихнути життя. Актор — всі персонажі, яких він може зіграти. Обидва відтворюють почуття, яких, між іншим, на даний момент не відчувають. Світ ілюзій для них — дійсність, і вони морочать ту саму публіку, яка слугує їм матеріалом і виступає як їх суддя. А оскільки ілюзорний світ для них дійсність, вони можуть вважати дійсність ілюзією» [6, 87–88].

Однак роман Моема розповідає нам не лише про акторську гру як про велике мистецтво, але й про лицедійство, яке спотворює стосунки між дітьми і батьками, чоловіками і жінками, про фарс, в якому беруть участь можновладці, представники суспільної еліти, сильні світу цього. Кожен грає за власним сценарієм. Моем спостерігає за всім цим не зі сторінок своїх творів, а з-за лаштунків. Зміщення ракурсу руйнує ілюзію, оголюються приховані мотиви, що спонукають героїв на різні вчинки. Джулії «було приємно, що вона подобається всім цим пишним дамам, неробам від народження, але тишком глузувала з них, засліплених її власним блиском» [7, 418]. З насмішкою вона неодноразово дивувалась: «Який чудернацький світ? Актори аж із шкіри пнуться, щоб мати вигляд джентельменів, а джентльмени роблять усе можливе, щоб бути схожими на акторів» [7, 521–522]. Головна героїня «Театру» ставиться не без іронії до навколишнього суспільства, в якому водночас вбачає і поціновувача її мистецтва: «Всі люди — наша сировина, а ми — зміст їхнього життя. Ми беремо їхні нікчемні дрібні емоції, видобуваємо з них красу й перетворюємо їх на мис-

тецтво, а вони існують тільки для того, щоб бути глядачами, публікою. Вони — інструмент, на якому ми граємо, а що таке інструмент без музиканта?» [7, 566]

Певна річ, шекспірівське розуміння світу як гігантського театру, де майже кожен грає якусь роль, дуже близьке Моему. Недарма Джулія, спостерігаючи за відвідувачами ресторану, який нагадує їй театральні підмостки, де розігрується п'єса, цитує Шекспіра: «Весь світ — театр, в ньому жінки, чоловіки — всі актори» [7, 566].

Мистецтво і життя, таким чином, за своєю суттю — *театральні*. Жити в реальному світі і жити в мистецтві — означає грати. Однак *життя ігрове — життя не-дійсне, фальшиве. Життя театральне — життя істинне, реальне!*

Отже, знаменитий шекспірівський концепт — «весь світ — театр» ("all the world's a stage") інтерпретується Моемом крізь призму власної ментальності, сформованої під впливом нових мистецьких концепцій і того театрального «духу часу», в якому йому довелося жити і творити.

ДЖЕРЕЛА

1. Білик Н.Д. «Роман про митця» повоєнних років / Н.Д. Білик // Література Англії XX століття. — К., 1993. — С. 7–27.
2. Волощук Є.В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: [монографія] / Є.В. Волощук. — К. : ВД Дмитра Бураго, 2008. — 528 с.
3. Давыдова М.В. Художник в театре XX века / М.В. Давыдова. — М. : Наука, 1999. — 150 с.
4. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Т.С. Джурова. — СПб. : СПбГАТИ, 2007 [Електронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/avtoreferat
5. Морган Т. Сомерсет Моэм. Биография / Т. Морган. — М. : Захаров, 2002. — 445 с.
6. Моэм У.С. Подводя итоги / У.С. Моэм. — М. : Иностр. лит., 1957. — 227 с.
7. Моэм У.С. Театр // Моэм У.С. Собр соч.: в 5 т. — М. : Худ. лит., 1991. — Т. 2. — С. 189–356.
8. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М. : Политиздат, 1991. — С. 230–261.
9. Седова Е.С. Театр У. Сомерсета Моэма в контексте развития западноевропейской драматургии конца XIX — первой трети XX вв.: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (английская литература) / Елена Сергеевна Седова. — Екатеринбург, 2010. — 23 с.
10. Станиславский К.С. Начало сезона // Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. — М. : Искусство, 1953. — С. 194–195.
11. Уайльд О. Критик как художник / О. Уайльд // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. — М. : Прогресс, 1981. — С. 131–186.
12. Collins A.S. Literature of the Twentieth Century / A.S. Collins. — L.,1960. — 410 p.

В статье на материале романа «Театр» (1937) английского писателя С. Моэма исследована рецепция шекспировского концепта «весь мир — театр». Определено его новое понятийное наполнение, обусловленное изменениями во взглядах на роль искусства и художника в начале XX века. Изучена проблема интерпретации писателем театральности жизни и искусства.

Ключевые слова: *кюнстлерроман, искусство, театральность, актёр, игра.*

The article deals with the reception of Shakespearean's concept "all the world's a stage" in the novel "Theatre" (1937) by W.S. Maugham. Its new notional content caused by significant changes in art and literature at the beginning of the 20th century is determined. The problem of theatricality in Maugham's interpretation is also studied.

Key words: *Künstlerroman, art, theatricality, actor, performance.*