

ОБРАЗ МИТЦЯ В РОМАНАХ В. С. МОЕМА

У статті аналізується своєрідність художньої організації образу митця в творчості В. С. Моема (на прикладі романів «Місяць і мідяки», «Пирого і пиво» та «Театр»). Розглядаються прийоми драматизації образу митця у творах письменника, серед яких: метод «точок зору», діалог, категорія «маски». Вказується на співвідношення нової моделі художника як «живої» людини і вольової особистості й афектованої поведінки героя.

Ключові слова: драматизація, образ митця, «точка зору», діалог, маска, гіперболізація.

Тема мистецтва та образ митця, до яких зверталися письменники різних часів та країн, на рубежі століть займає місце однієї з центральних проблем в літературному процесі. Актуалізація теми взаємодії мистецтв, а разом з нею і підвищена увага до образу митця в художньому творі, спричинена спробами відшукати потужний засіб впливу на читацьку аудиторію. Пожвавлення інтересу до теми мистецтва, переконана Бочкарьова Н. С., викликане кризою романного жанру, що спонукає літературознавців до визначення нових форм таких, як «антироман», «нероман», «самопороджуючий роман» (self-beggeting novel) і, нарешті, «роман-творіння» та «роман про художника», різниця між якими «полягає у зміщенні акцентів на героя-художника та хронотоп культури» [1, 11].

Власне науковий інтерес до теми мистецтва та образу митця засвідчує ряд дисертаційних досліджень. Наукові літературознавчі студії торкалися проблем генезису та поетики роману про художника (Бочкарьова Н. С.), теми мистецтва та образу художника у творчості Джона Фаулза (Картузова І. Б), творчої свідомості в романах Дж. Фаулза (Кабанова І. В.). Вченими встановлено вплив національної специфіки на образ митця. Так, в англійській літературі трактування цієї теми набуло соціально-естетичного аспекту, а її «розробка здійснювалась переважно в рамках роману виховання». На додаток, англійська література надавала перевагу такій творчій професії, як письменник. Серед англійських романістів ХХ століття, які зробили свій внесок у розробку теми мистецтва і «залишилися вірними реалістичній традиції», Картузова І. Б. називає В. С. Моема, у творах якого «художник виступає втіленням нонконформізму, відстоює своє бачення мистецтва і не іде на компроміси із суспільством» [2, 4].

Дана стаття присвячена дослідженню драматичних особливостей образу митця в романах В. С. Моема. Йдеться про пріоритетне для письменника вміння драматизувати, зокрема це стосується образу художника, коли драматична складова у творі переважає, а епічна - відходить на другий план. Як бачимо, поза увагою вчених залишилось дослідження специфіки образу митця у творчості В. С. Моема, зокрема в аспекті драматизації художнього образу. Наше завдання полягає у встановленні драматичних елементів, що задіяні у створенні образу митця.

Змістом трьох романів («Місяць і мідяки», «Пирого і пиво» та «Театр») В. С. Моем зробив питання, пов'язані з соціальними умовами та естетичними проблемами художньої творчості, а героями - людей мистецтва: художника, письменника та актора. Оригінальні твори В. С. Моема та їх українські перекладні версії стали об'єктом нашого дослідження.

Як відомо, у другій половині ХІХ ст. зафіксовано радикальну зміну у трактуванні теми художника: місце недосяжного образу митця доби романтизму приходять звичайна людина у своїй «життєвій достовірності, контексті оточення та доби, що її виховали» [2, 2]. Нове трактування образу митця знайшло своє вираження у специфіці образів художників В. С. Моема, кожен з яких наполегливо працює задля досягнення конкретної мети. Так, у випадку з Джулією Ламберт - це фінансове забезпечення родини та постійне підтвердження звання найкращої актриси Англії (the greatest actress in England). Стрікленд заробляє на хліб та приладдя для малювання власним трудом. Письменник Едуард Дріффілд своєю творчістю здобув і визнання, і матеріальний добробут.

Для моемівських митців характерним є те, що розкриваються вони не завдяки статичній описовості, а безпосередньо через візуальне сприйняття, показ. Наочність досягається за допомогою різних, часто конфліктуючих між собою «точок зору». Адже контрастність різних за соціальними цінностями носіїв «точок зору», їхні часові та просторові неспівпадання сприяють об'ємному, багатовимірному та різнорівневому зображенню творчої особистості. Образ митця побудований таким чином, щоб бути «показаним» у «безпосередній очевидності». Англійська письменниця Елізабет Боуен (Elizabeth Bowen (1899–1973) з цього приводу зауважує, що головна героїня виглядає «живою» для читача («a person at the same time visible to the reader»). Окрім того, однією з підстав порівняти роман «Театр» із фільмом виступив саме «показ творчої особистості» («Hence the excitement of this exciting book: it is like a film in which someone will not see what is coming» [7, 308].

Розглянемо детальніше, як досягаються «показ» та «візуальність» художнього образу на прикладі головного героя роману «Пирого і пиво». Річ у тім, що образ митця Дріффілда досліджується з численних «вікон джеймсівського будинку», «різних за формою та розміром», і за кожним з цих вікон стоїть людина з індивідуальними враженнями і сприйняттям. У першу чергу, це центральна свідомість розповідача, містера Ешендена, який наділений здатністю гостро та іронічно сприймати оточуючий світ. Отже, індивідуальність розповідача надає певного забарвлення образу митця: часом він виглядає кумедним, часом сильною, вольовою людиною, яка здатна дати відсіч навіть хамовитому Джорджу Кемплу. Оскільки «точки зору» охоплюють часову відстань майже в сорок років (Ешенден-підліток, Ешенден-молодий чоловік та Ешенден-зріла людина), то цілком природньою виглядає їхня еволюція: від кумедної, неуважної, як усі творчі люди, подекуди дивної постаті до відмінного знавця життя та безсердечної особистості. Суттєво відрізняються «точки зору» різних за соціальним статусом персонажів. Так, Елрой Кір (письменник, який обертався в колі впливових можновладців) вважав Дріффілда «одним з найвідоміших письменників сучасності, останнім вікторіанцем», «романи якого здобули право на безсмертя»; натомість священник Блекстейбла (дядько Ешендена) відгукувався про нього як «вітрогона» із сумнівною репутацією та «нонконформіста» (людину, яка належить до різних протестантських сект). А ось, наприклад, колишня буфетниця Розі, дружина письменника, була переконана, що її чоловік вкрай неуважна людина і посередній письменник. Господар провінційного готелю, містер Brentfort, у свою чергу, розповів про те, що письменник любляв годинами «балакати за кухлем пива» з відвідувачами, відмовлявся від зручного крісла і стверджував, що саме тут можна вивчити справжнє життя. Певна річ, усі «точки зору» не можна розглядати як рівноцінні, адже домінуюча «точка зору» залишається за розповідачем, який мав привілей краще знати письменника. Саме завдяки нерівнозначним «точкам зору» образ митця можна розглядати з різних позицій, а згодом, поєднавши індивідуальні «точки зору» на загальну для всіх персонажів тему (письменник Дріффілд), отримати «живий», об'ємний образ митця. Таким чином, подолання одноплосинного та одновимірного зображення героя, а відтак - трансформація опису у показ стає драматичним елементом в образі митця.

Художник у творчій спадщині письменника нерозривно пов'язаний із діалогом, як ключовим засобом розкриття характеру героя. Сам по собі «діалог - засіб за своєю природою та сутністю драматичний» [6, 254]. Проте, засобом драматизації романної форми він стає лише тоді, коли на нього «припадає основне навантаження у вираженні змісту», в тому числі, і в розкритті характерів героїв-митців. Варто додати, що як сам письменник, наділений професійним хистом та природньою невимушеністю для написання діалогів («It seems to me that I had a natural lucidity and a knack for writing easy dialogue» [8, 38]), так і дослідники його творчості називали могомівський діалог неперевершеним («the dialogue is superb»). Діалог у «трилогії про художників» виступає потужним засобом драматизації романного твору. В першу чергу, завдяки тому, що не виконує функцію повідомлення, а прирівнюється до вчинку. Згадаємо, наприклад, зіткнення двох різних «точок зору» у фіналі роману «Театр». На очах у читача розгортається напружена сцена встановлення істини між Джулією та її сином Роджером. Діалог виявився красномовнішим за усі попередні вчинки героїв: розкрив характер Роджера та викрив зворотній бік реальності («You don't know the difference between truth and make-believe. You never stop acting. It's second nature to you. You act when there's a party here. You act to the servants, you act to father, you act to me. To me you act the part of the fond, indulgent, celebrated mother»)[9, 107]). Звинувачення сина у тому, що насправді її не існує, підштовхнули Джулію до висновку: «Roger says we don't exist. Why, it's only we who do exist. They are the shadows and we give them substance. We are the symbols of all this confused, aimless struggling that they call life, and it's only the symbol which is real. They say acting is only make-believe. That make-believe is the only reality» [9, 117].

Не важлива, на перший погляд, розмова Дріффілда з лордом Джорджем змушує читача замислитися над тим, що молодий письменник - не лише веселий, доброзичливий любитель веселого товариства, але й людина з характером, якій нелегко нав'язати свою думку. Річ у тім, що на пораду місцевого торговця вугіллям лорда Джорджа «покинути дурниці» (написання книжок) та «взятися за серйозніші справи», Едуард Дріффілд відреагував наступним чином:

- «Ну, як пишеться книга, Теде? - спитав лорд Джордж.
- Нічого, добре. Працюю весь час.
- Бідолаха Тед зашився зі своїми книгами, - лорд Джордж засміявся. - Чому ти не покинеш ці дурниці і не займешся серйознішими справами? Я підшукав би тобі роботу в своїй конторі.
- О, я задоволений своїм життям.
- Не чіпайте його, Джордж, - сказала місіс Дріффілд. - Якщо йому це подобається, то хай собі пише.

– Я, звичайно, не можу сказати, що розуміюся на цьому, – почав Джордж Кемп.

– Тоді й не говоріть, – перебив його Дріффілд, посміхаючись [3, 94]».

Як бачимо, фраза-вчинок відкрила для читача зовсім інший бік характеру головного героя.

У статті, присвяченій творчості Ф. Достоевського, В. С. Моем зауважив, що «більшість композиторів і художників егоїстичні та безсердечні, але їхні чудові мелодії, картини зачаровують нас, змушуючи пробачити непристойні вчинки». Якщо «поклик до творчості не зникає у зрілому віці, то ця хвороба може прогресувати за рахунок звичайних людських якостей», адже «самі солодкі дині, як відомо, зростають на чистому перегної» [4, 273]. Англійський романіст визнає вміння Достоевського талановито драматизувати будь-яку ситуацію. Серед прийомів, за допомогою яких російський письменник «налаштовував читача на гостре сприйняття», В. С. Моем підкреслює надмірну експресивність діючих осіб: герої «промовляють свої репліки з хвилюванням - починають тремтіти, марніти, зеленіти». «Тому звичайні слова отримують певну таємничу багатозначність» [4, 275]. У ході аналізу літературних текстів було виявлено, що образу митця в романах В. С. Моема також притаманний афектований вираз умонастроїв. Відомо, що драма схильна до протиставлення себе реально існуючим, справжнім формам людської поведінки як демонстративно, так і приховано. Йдеться про гіперболізацію, оскільки надмірна активність героїв у драмі перевищує ту, властиву людям у справжньому житті. Гіпербола, переконаний В. Є. Халізов, породжує дистанцію між актором і глядачем, героєм та читачем і наділена певною художньою силою. Дослідник підкріплює свою думку словами С. Єсеніна «величне бачиться на відстані». Так, в одному з анонімних відгуків на роман «Місяць і мідяки» у «Saturday Review» автор зауважує, що містер Моем перебільшує (*artistically, Mr. Maugham exaggerates his effects*), маючи на увазі небагатослівність або, словами американського драматурга Максвелла Андерсена, «*tongue-tiedness*» Стрікленда. «*When you asked Charles Strickland to dine with you, he answered, 'Go to hell'; when you offered him medicine on the sick-bed he replied, 'Go to hell'; when you inquired his opinion of a picture or whether he would like a game of chess, his monotonous formula was, 'Go to hell.' Mr Maugham admits that his genius was deficient in the art of expression in words: he was rather wearisomely so. His primitive man is too much of a brute to be true to nature*» [7, 143-144].

Афектована поведінка Джулії Ламберт у повсякденному житті на кшталт сцени з режисером Тіммі Ленгтоном («*"You devil!" With a swift gesture she went up to him, seized him by his loose shirt collar with both hands and shook him*» [9, 16]) або дій героїні перед виставою («*Julia tore off her clothes, and flung them with ample gestures all over the room. Then, stark naked, she skipped on to the bed, stood up on it for a moment, like Venus rising from the waves, and then throwing herself down stretched herself out*» [9, 38]) у поєднанні з «репліками в бік» виступають яскравими прикладами драматизації роману. Взагалі, більшість літературних критиків, зокрема Бернард Де Віто (професор гарвардського університету та редактор «Saturday review of literature»), схиляються до думки, що цей гарно написаний роман більше нагадує виставу («*A well made novel, however, is like a well made play: one rises from it thankful for being amused but beginning to forget what happened in the first*» [7, 305]) чи «*puppet-show*» («*Even in this puppet-show it sometimes becomes necessary for Julia to feel an emotion, and then the play goes flat*» [7, 306]), «моделі» персонажів якої вже були раніше задіяні в моемівських виставах («*Her husband, Michael, the handsome, hard-working, vain and unintelligent actor-manager, and her kept lover, Thomas Fennell, the young man on the make, are types from the earlier theater of Mr Maugham. He makes a lively and varied display of these, and of other puppets labeled 'fool' and 'cad'*» [7, 306]).

Окрім того, образу Джулії в романі «Театр» притаманна діалектика маски і справжнього обличчя, ролі та справжньої людської сутності («*Her duplicity is natural and automatic - she is two people: seldom are both present*» [7, 308]). Адже справжньою театральною силою, на думку В. Є. Халізова, наділені ситуації, коли кризь обрану людиною маску визирає справжня суть. Так, у романі «Пирог і пиво», маска головного героя з'являється тоді, коли він здобув авторитет у літературному колі та змушений за допомогою маски удавати з себе того, ким його хотіли би бачити оточуючи, і лише короточасні «спалахи» нагадують про живий та дотепний характер письменника Дріффілда. Під маскою також перебувала справжня сутність Стрікленда «Місяці і мідяках» («*Here are the facts. Charles Strickland, a middle-aged stockbroker, the husband of a charming cultured woman and the father of two typically nice English children, suddenly, on a day, without a hint of warning, leaves his home and business and goes off to Paris to paint. The reason is unthinkable. A sturdy, ruddy middleaged man cannot so utterly change his nature. He can; he does.*» [7, 141]). «Маска», що блокує вільний вихід на приховану сутність особистості, підсилює ефект та враження від викриття зворотного боку замаскованої реальності, драматизує образ художника, додаючи колорит гри та контрастність.

Більшість теоретиків драми схиляється до думки, що однією з характерних рис драматичного героя є або наявність «вольового стрижня» (Г. В. Ф. Гегель, В. М. Волькенштейн, Б. О. Костелянець), або динаміка «драматургічно сконцентрованих» думок і почуттів, що цілком запо-

внюють свідомість» та мають «можливість пробитися на поверхню» (Б. Шоу, Ф. Геббель), або просто активні відгуки персонажів на те, що відбувається (Ю. Олеша, В. Б. Блок). Відповідно, багатопланові та хаотичні думки, почуття та дії залишаються прерогативою епічних персонажів. Усе, що відбувається з героями-митцями у В. С. Моема, зумовлено не зовнішніми обставинами, а виключно внутрішньою волею та характером: Стрікленд залишає забезпечене життя заради поклику до мистецтва, вчинки Джулії Ламберт, починаючи з одруження та закінчуючи тріумфальною перемогою над тими, хто її зрадив чи то словом (Доллі де Фріз), чи то справою (Том). І навіть образ Дріффілда, якого дехто з критиків (Leslie Alexis Marchand) вважає дивним персонажем другого плану («a vague figure in the background»), та «гачком», на який автор «вішає свій плащ саркастичної іронії», відтворюючи зростання літературного генія («Driffield is only the peg upon which the author hangs his cloak of mordant irony while depicting the rise of literary personality» [7, 190]) набуває драматичного значення завдяки, на перший погляд, буденному вчинку. Згадаємо ранкову зустріч Дріффілда з Розі, коли після смерті їхньої доньки та відсутності дружини впродовж усієї ночі, письменник ані словом, ані жестом не викрив свою обізнаність, що і підтверджує існування «вольового стрижня» в характері героя.

Отже, одним з напрямків, в якому еволюціонувала романна структура В. С. Моема, виступив образ митця. Драматизація реалізується у виході на багатоплощинне зображення образу художника за допомогою численних «точок зору», а також у розкритті характерів головних героїв за допомогою діалогу, що прирівнюється до вчинку. Усі, без винятку, герої-митці в романах письменника - сильні, незалежні люди, внутрішня воля й характер яких зумовлюють динаміку сюжетного руху. Наступним засобом драматизації образу художника виступає гіперболізація або афектована поведінка персонажів, що водночас справляє незабутнє враження на читача та створює потужну за своїм художнім впливом дистанцію. Суттєво, що застосувавши на практиці нову модель художника, В. С. Моем, з одного боку, наблизив митця до читача, а, з іншого боку, завдяки театралізовано-експресивній поведінці віддалив героя, для того, щоб читач мав нагоду побачити та оцінити величню особистість на відстані. Наближаючи та віддаляючи «об'єktiv камери», письменник вже вкотре реалізує вихід з однієї закріпленої площини, а відтак – драматизує. Категорія маски, що останнім часом інтенсивно засвоюється романною формою, стає ефективним засобом драматизації не лише образу митця, але й усієї замаскованої реальності.

Список використаних джерел

1. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: дис. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература), 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Нина Станиславовна Бочкарева. – Пермь, 2001. – 350 с.
2. Картузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» [Электронный ресурс] / Ирина Борисовна Картузова. - Санкт-Петербург, 2006. - Режим доступа: www.Dissercat.Com/content/problemy-iskusstva-i-obraz-khudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza
3. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Видав. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
4. Моэм С. «Братья Карамазовы» Достоевского / С. Моэм // Писатели Англии о литературе XIX-XX вв.: сборник статей. - М.: Прогресс, 1981. - С. 272-276.
5. Моем Сомерсет. Радощі життя, або сімейна таємниця / Сомерсет Моем - К.: Радянський письменник, 1963. - 252 с.
6. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Хализев – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
7. Curtis A. W. Somerset Maugham: The critical heritage / A. Curtis, J. Whitehead. - London : Routledge, 2003. - 489 p.
8. Maugham W. S. The Summing Up / W. S. Maugham. - New York : Mentor book, 1951. - 194 p.
9. Maugham W. S. Theatre [Електронний ресурс] / W. S. Maugham // Theatre. – Режим доступа : e-reading-lib.org/book.php?book.

Summary. Maugham's novels are analyzed in the context of *K nstlerroman* (a novel about an artist). Method of “points of view”, dialogue and category of “mask” are reviewed as dramatization of artist.

Key words: dramatization, artist, point of view, dialogue, mask