

Юджин О'Нил (1888 - 1953)



«Трагедия чужеродна нашему образу жизни?

Нет, мы сами трагедия, самая потрясающая из всех написанных и ненаписанных.»

Юджин О'Нил, 1921

Юджина О'Нила называют «отцом американской драмы».

Долгое время драматургия оставалась самым слабым звеном в литературе США. Театр в США в XIX — начале XX в. носил откровенно коммерческий, развлекательный характер, в репертуаре задавали тон «хорошо сделанные пьесы» — легкие комедии, мелодрамы, по большей части европейского происхождения, основанные в ущерб серьезному содержанию на внешних эффектах. Драматургические опыты таких писателей, как Лонгфелло, Г. Джеймс, Хоуэллс, Твен, Драйзер и др., не были значительными, оставаясь на периферии их творчества. Были популярны драматурги среднего уровня, представлявшие американскую действительность в слащаво-оптимистическом духе. Американская драматургия копировала английский и европейский театр до самого начала XX века. Пьесы английских авторов или переводы с европейских языков часто преобладали в театральных сезонах. Несовершенный закон об авторском праве, который не мог ни защищать, ни поощрять американских драматургов, работал против действительно оригинальной драматургии. То же самое можно сказать о "системе звезд", при которой больше славы доставалось актерам и актрисам, чем самим пьесам. Американцы стремились увидеть европейских актеров, приезжавших с гастрольями в американские театры. Кроме того, импортная драматургия, так же как и импортные вина, пользовалась более высоким статусом, чем отечественные постановки.



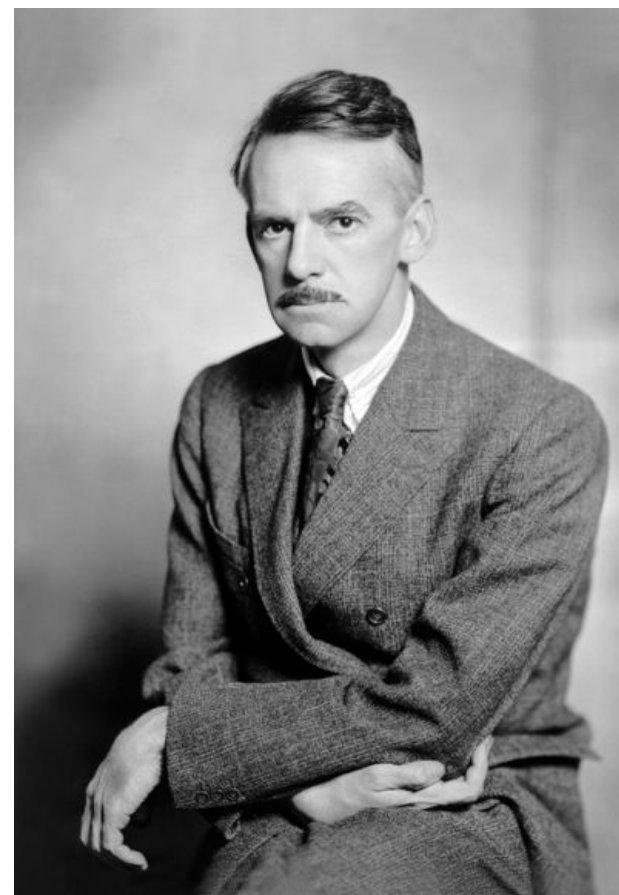
В XIX веке была популярна мелодрама с ее примерными демократическими персонажами и четким разделением между добром и злом. Пьесы на социальные темы, такие как рабство, тоже собирали большое количество зрителей; иногда это были переложения романов, вроде "Хижины дяди Тома".

Только в XX веке была предпринята попытка эстетического новаторства в жанре серьезной драматургии. Однако живо развивалась поп-культура, особенно в жанре водевиля (разновидность эстрады со скетчами, клоунадой, музыкой и тому подобным). Оригинальные формы также получали развитие в шоу, основанных на афро-американской музыке и фольклоре, исполняемых белыми, загримированными под негров.



К 20-м г. относится становление американской национальной драматургии, которая ранее не получила значительного развития. Этот процесс протекал в условиях острой внутренней борьбы. Стремление к реалистическому отражению жизни осложнялось у американских драматургов модернистскими влияниями. Юджин О'Нил занимает одно из первых мест в истории американской драматургии. Он заложил основы американской национальной драмы, создал яркие остропсихологические пьесы; и все его творчество оказало большое влияние на последующее развитие американской драматургии.

Юджин О'Нил обновил и реформировал американскую драматургию и театр. Он оказался в русле тех плодотворных исканий, которые характеризовали **«новую драму»**, заявившую о себе на рубеже веков в разных литературах мира.



О'Нил родился в 1888 г. семье известного американского актера Джеймса О'Нила, с малых лет был знаком с театром, но не мечтал связать с ним свою жизнь, не принимая законов коммерческого характера постановок, считая, что именно такой театр превратил его отца в раба и навсегда лишил надежды достичь взаимопонимания в семье. Отец блистал в шекспировских ролях, и будущий драматург с детства слышал из его уст взволнованное звучание монологов Гамлета и Отелло. Мать Юджина, ревностная католичка, была вынуждена вместе с детьми сопровождать мужа, хотя и питала неприязнь к театру.

Юджин О'Нил, измученный кочевым образом жизни, отелями, гостиницами, позднее вспоминал: «я рос участником труппы». Театр, который О'Нил ребенком наблюдал «изнутри», вызывал в нем резкое отторжение. «Мальчишкой я пересмотрел столько старой, искусственной, романтической чепухи, что всегда испытывал что-то вроде презрения к театру», — писал О'Нил.

Годы странствий. Унаследовав от отца бурный, взрывной темперамент, О'Нил был личностью яркой, сложной, неординарной.

В 1895 г. О'Нил вступил в церковный пансион Монт Сент Винсент, но через год покинул его. Из-за постоянных переездов родителей продолжал свое образование в разных учебных заведениях США.



Не находя выхода дремавшим еще творческим силам, О'Нил занял позу бунтаря, бросающего вызов обывательскому окружению. Часто меняя занятия: посещал Принстон (1906-1907), откуда был отчислен, работал в торговой фирме, некоторое время он работал репортером в нью-йоркских газетах, где и напечатал свои первые очерки и стихи. Поэтические дебюты О'Нила не возвышались над средним уровнем.

Затем О'Нила, как когда-то Германа Мелвилла (роман «Моби Дик»), а позднее Лондона, увлекла «муза дальних странствий». Он записался моряком и совершил свой первый рейс в Буэнос-Айрес: позднее плавал на аргентинском судне, ходил в Южную Америку, Африку, Англию. Корабельная служба длилась несколько лет.

Сойдя на берег, он попробовал стать актером в труппе отца, сотрудничал в газете в Коннектикуте.

Беспорядочный быт, алкоголь подорвали его здоровье, врачи обнаружили туберкулез. О'Нил на грани нервного истощения положили в санаторий. Там весной 1912 г. он даже пытался покончить собой. Но тяга к жизни оказалась сильнее. Здесь он впервые задумался о творчестве, чему в немалой степени способствовало знакомство с сочинениями А. Стриндберга и Ф. М. Достоевского. Почувствовав вкус к написанию пьес, бывший матрос, очеркист, газетчик, поэт решил, что это — его истинное жизненное призвание.

В санатории О'Нил написал несколько одноактных пьес, лучшей среди которых была «Паутина». Поправив здоровье, О'Нил учится в Гарвардском университете в семинаре по драматургии Джорджа Пирса Бейкера, видного театроведа, режиссера, педагога, внесшего значительный вклад в укрепление позиций реализма на американской сцене.



Первыми литературными попытками были стихи. Ранние произведения не были опубликованы, как и немало стихов, написанных драматургом позднее (в 1914-1917, 1940-1942 гг.). Первый поэтический сборник увидел мир лишь 1912 г., в него вошли произведения, написанные под влиянием Ф. Ницше, Ш. Бодлера, О. Уайлда.

О'Нил с первой женой актрисой Катлинд Джонкинс и сыном

В том же 1914 г. он дебютировал первым сборником «Жажда и другие одноактные пьесы». Сборник был выпущен на средства отца. После этой публикации О'Нил написал своему наставнику Бейкеру, что его цель - «стать драматургом или никем».

В этом цикле одноактных морских пьес ощутимо чувствуются предвестия многообещающего расцвета его гения. О'Нил стремился в каждом из своих героев видеть прежде всего человека. Такое понимание придавало глубокую человеческую содержательность его произведениям. Уже в ранних произведениях О'Нил отказывается от интриги, разрушает иерархию театральных амплуа, обращает особое внимание на диалог и подтекст.

Хотя эти пьесы были поставлены небольшой полупрофессиональной труппой, не в сезон и вдали от театральной столицы Америки, событие это имело столь исключительное значение, что премьеру первой из них, **«Курс на восток, в Кардифф»**, 28 августа 1916 г. принято считать **датой рождения американской драмы.**



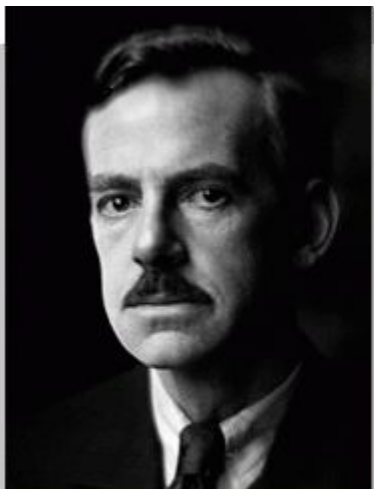
Уже сами персонажи ранних пьес драматурга-дебютанта представляли вызов коммерциализированному бродвейскому театру, его респектабельным героям и искусственным, далеким от реальности сюжетам. О'Нил выводит на сцену моряков, бродяг, люмпенов, проституток, людей «дна», изъясняющихся не рафинированным слогом, а грубыми жаргонизмами.

Действие в этих пьесах разворачивается на палубе, в матросском кубрике, в портовом кабаке, в экзотических тропических странах, в неприглядной обстановке, где властвуют жестокие нравы. Это было внове для американской сцены, цеплявшейся за традиции «благопристойности», отринутые прозой и поэзией. В них не просто удачно воссозданы реалии и дух жизни, тонко схвачена атмосфера. При всей заземленности действия пронизанные глубокой человечностью пьесы обретают **поэтическое звучание**. Отразилось в них и **трагическое видение мира**, придавшее **масштабность драматическим коллизиям** лучших творений О'Нила, определив его своеобразие как художника.

Пьеса **«Жажда»**: Проницательный знаток человеческой души, внимательно читавший Фрейда, О'Нил дает понять: корни расовых предрассудков — не только вне индивида, в общественных отношениях; порой они запряваны в тайниках человеческой души, на уровне подсознания.

Действие происходит на плоту, на котором оказались три уцелевших после кораблекрушения пассажира: Матрос-Мулат, Танцовщица, Джентльмен. Вокруг плота беснуются акулы, но самое страшное — нестерпимая жажда, которая мучает героев. Джентльмен, полагая, что Мулат спрятал пресную воду, уговаривает Танцовщицу отдать Мулату в обмен за нее свое бриллиантовое ожерелье. Когда Мулат не принимает его, Танцовщица предлагает ему себя, что тоже безрезультатно. Танцовщица теряет рассудок, в бреду она видит себя с неким герцогом, за которого когда-то мечтала выйти замуж. Воображаемое соединение с мнимым поклонником на самом деле оборачивается смертью.

На плоту остаются двое. Мулат набрасывается с ножом на Джентльмена, желая утолить жажду его кровью. Оба скатываются с плота в море. Их пожирают акулы.



Цикл морских пьес
Юджина О'Нила



Одной из наиболее удачных пьес молодого О'Нила является **«Китовый жир» (1916)**, действие которой разворачивается на борту китобойного судна, затерянного во льдах. Команда судна, недовольная безрезультатными двухгодовыми скитаниями по бескрайним океанским просторам, просит капитана повернуть корабль домой, об этом же его умоляет и жена. Однако капитан Кини неумолим, что-то довлеющее над его разумом повелевает ему двигаться дальше, преодолевая все препятствия.

Точными деталями и штрихами О'Нил создает реалистичную картину жизни на китобойном судне, однако фактическая сторона интересует его в меньшей степени, чем психологические особенности поведения героев, их философская сущность. В центре внимания О'Нила находятся отношения человека с окружающим его миром. Настроение **напряженного ожидания катастрофы** пронизывает пьесу «Китовый жир».

Постепенно драматург переходит от одноактной к многоактной пьесе, позволяющей дать более широкую картину реальной жизни.

Первым многоактным произведением О'Нила стала пьеса **«За горизонтом» (1919)**, ознаменовавшая собой начало нового этапа в творчестве талантливого драматурга. Драматург часто говорил: «Театр для меня – это жизнь, ее сущность и объяснение. Жизнь – вот что меня интересует прежде всего...».

В пьесе впервые проявляется один из **ведущих мотивов его творчества – невозможность реализации духовного потенциала личности в стоящем на ложных основаниях обществе**. Представленная в ней история двух братьев, влюбленных в одну девушку, дает не только убедительные психологические портреты, но и поднимает важные социальные вопросы. Избранник Рут – Роберт, поэт в душе, мечтающий о морских странствиях, остается на ферме. Хозяйство приходит в упадок, и героя ждет разорение, нищета, разочарование и смерть. Не лучше складывается и судьба отвергнутого ею Эндрю – влюбленный в ферму и в землю, он отправляется в дальние края, где тоже не находит счастья.

У пьесы громоздкий сюжет и схематизм противопоставления взаимоисключающих начал. Однако в свое время она поражала свежестью замысла, невиданной на американской сцене глубиной разработки характеров, бескомпромиссностью описания социальных условий, оригинальностью авторской мысли и художественным новаторством, связанным с утверждением реалистических принципов.

В этот период Юджин написал целый ряд **реалистических** и **экспрессионистских** пьес.

1920-е гг., период творческой зрелости О'Нила, прошли под знаком поисков формы современной трагедии. С нею связаны и его высшие художественные достижения — **«Император Джонс»** (1920), **«Косматая обезьяна»** (1922), **«Всем детям Божиим даны крылья»** (1923), **«Любовь под вязами»** (1924), **«Странная интерлюдия»** (1928), **«Траур — участь Электры»** (1931), **«Продавец льда грядет»** (1939, опубликована в 1946), **«Долгое путешествие в ночь»** и др.

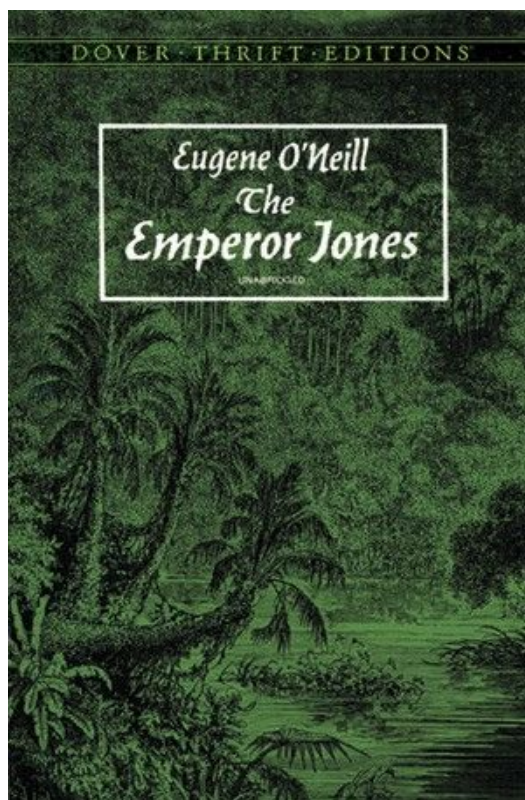
При этом характерно довольно четкое разграничение сфер проявления **реалистических** и **условных тенденций** в пределах художественной структуры: в обрисовке характера предпочтение неизменно отдается реалистическому методу, тогда как в построении действия нередко используются экспрессионистские приемы, обостряющие динамику действия, повышающие накал драматизма.

Воплощая конфликты современного мира, неизменно обрекающие человека на поражение, уходя корнями в действительность, его трагедии устремлены к вневременным, универсальным проблемам бытия.

За любым конкретным сюжетом у О'Нила встает трагедия отчужденного человека. Столкновение с миром порождает необратимую деформацию сознания героя. Утратив цельность, он пребывает в вечном конфликте с самим собой и гибнет, истощив силы в бесплодной внутренней борьбе.

Новый период творчества О'Нила открывается пьесой **«Император Джон»**, которая была завершена в октябре 1920 г., а уже через месяц состоялась премьера. Несмотря на то, что критика объявила пьесу наследованием Г. Кайзера, спектакль, поставленный Дж. Куком, имел успех.

В главной роли впервые на американской сцене выступил черный актер (Ч. Гилпин). Пьеса, названная «этюдом на тему ужаса», была посвящена проблемам расизма.



Бежавший на затерянный в океане остров после убийства друга бывший проводник пульмановского вагона, Джонс, объявил себя императором, но оказался жестоким и алчным тираном.

Опасаясь бунта и справедливого возмездия туземцев, он вновь пытается спастись бегством, но гибнет в лесу, став жертвой собственных страхов.

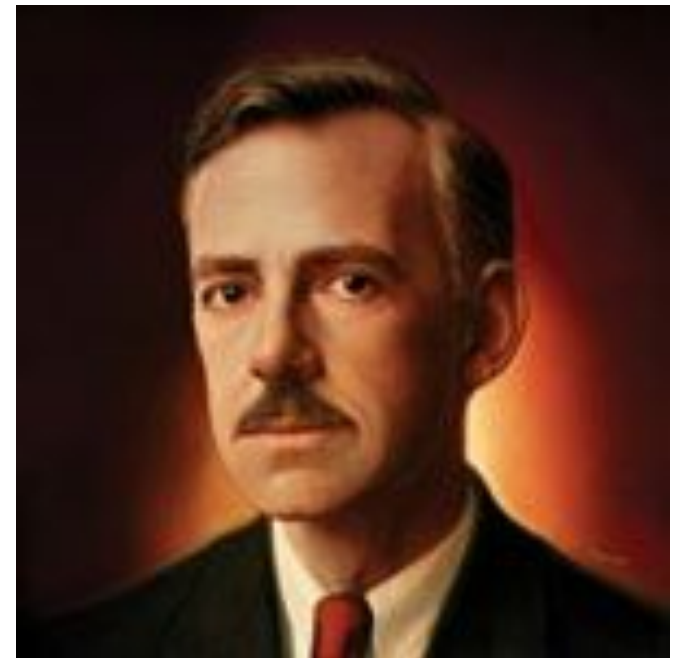
Истоки трагедии изображаются не как порождение характера героя – они зримо связаны с исторической судьбой его народа, на протяжении двух веков томившегося в рабстве, отмена которого не дала ему подлинной свободы, не уничтожила бесправия и угнетения. Введение эпизодов, не имеющих непосредственного отношения к самому Джонсу: продажи рабов на невольничьем рынке, сцены с шаманом в африканских дебрях – призвано высветить прошлое афро-американцев, сохраненный их коллективной памятью исторический опыт, подчеркнуть насильственность отторжения негра от родных корней, ту несправедливость, что изначально заложена в отношениях белой и черной расы.

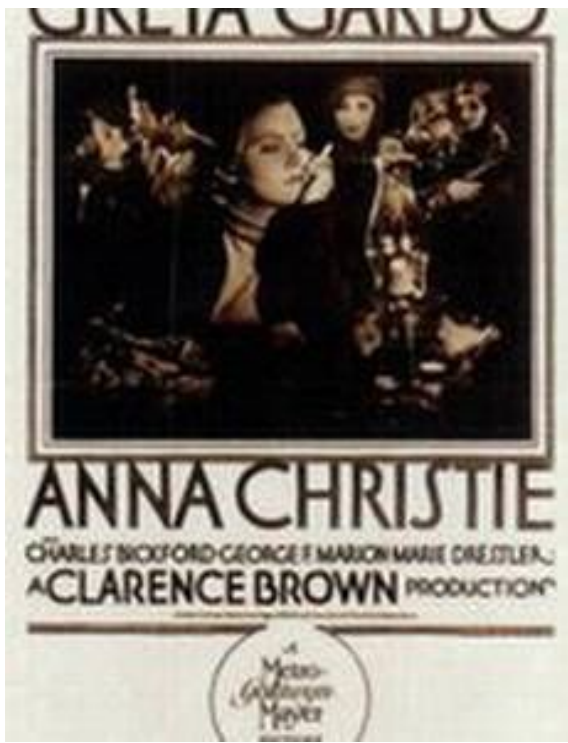


В пьесе **«Император Джонс»** драматург впервые последовательно использовал **звуковой ритм** в качестве структурообразующего элемента.

Ускорявшиеся на протяжении пьесы удары там-тамов были и признаком непрекращающейся погони за героем, и отражали его внутреннее состояние. **Звук становился камертоном пьесы, выполняя роль подтекста.**

Экспрессионистская — новаторская для американского театра — техника, примененная О'Нилом, позволила ему добиться в одноактной пьесе выполнения сложнейшей задачи: сопровождаемый несмолкаемыми ударами там-тамов яростный бег Брутуса Джонса в глубину джунглей превращался в бегство в собственные кошмары и далее — в коллективное бессознательное.





Особого внимания заслуживает пьеса **«Анна Кристи»**, впервые поставленная на сцене в 1921 году. История главной героини трогательна до слез: после смерти жены капитан угольной баржи Крис Кристоферсон отправил пятилетнюю дочь Анну к родственникам. Пройдя через все круги ада (публичный дом, тюрьму и больницу), через 15 лет девушка наконец-то встречается с отцом.

Ее мечты о спокойной беззаботной жизни впервые становятся реальностью: на отправившейся в плавание барже Анна забывает обо всех неприятностях, а любовь матроса Мэта Бэрка пробуждает в ней глубокое ответное чувство.

Мэт предлагает девушке стать его женой, но этому противится капитан Крис. Анна рассказывает о своей нелегкой судьбе, ее исповедь производит неизгладимое впечатление и на отца, и на жениха. Нанявшись на корабль, мужчины уходят в море, а Анна остается на берегу ждать их возвращения.

Однако не только люди являются главными действующими лицами пьесы, особая роль отводится морю и туману – аллегорическим символам смерти или судьбы.

Тема моря, проходящая через всю пьесу, придает всему действию глубину, сложность и поэтичность. С морем и туманом так или иначе связаны судьбы всех персонажей. При помощи символического образа моря драматург дает общее объяснение судеб героев, зависящих лишь от внешних обстоятельств. «Все мы горемыки злосчастные. Жизнь хватает за глотку и вертит, как хочет», – говорит Анна.

Одной из вершин в разработке социальной проблематики - социальная пьеса **«Косматая обезьяна»** (1922), связанная с циклом «морских пьес». Причину социальной неустроенности О'Нил усматривал в дисгармонии личности с миром.

Персонажи пьесы — кочегары на трансокеанском лайнере. Главный среди них — Янк, кажущийся богачам грязным, косматым животное. Одна из дам кают первого класса — Милдред, в которую влюбится Янк - путает его с обезьяной. О'Нил сравнивал жизнь рабочего класса с жизнью запертого в клетке животного.

Непримиримый конфликт труда и капитала претворен в драму сознания героя, Янка. В отличие от привычного изображения рабочего как забитого, затравленного существа, О'Нил наделяет протагониста, кочегара океанского лайнера, горделивым сознанием творца. Пребывание в низу социальной лестницы нимало не смущает Янка — он чувствует себя хозяином вселенной, приводящим своим трудом в движение весь мир. Подлинные владыки мира для него — не владельцы несметных капиталов, бледные тени, неспособные к созиданию, а такие люди, как он.



Постепенно Янк приходит к пониманию, что отношения классов в американском обществе извращены: подлинное превосходство рабочего отменено господством денежного мешка. Пережив душевную ломку, Янк, низвергнутый с высот своего сознания в ад американской действительности, стремится разделаться не просто с капиталистом, но с самим капитализмом.

Но он не встречает понимания среди участников социалистического движения, разъедаемого бюрократизмом, вырождающегося в доктринерскую говорильню и глубоко безразличного к судьбе рабочего человека. Одинокий бунт героя обречен на поражение.



В отчаянии Янк ищет выхода в единстве с природой, но и руссоистская теория терпит крах. В объятиях гориллы его ждет не встреча с родственной душой, а смерть.

Трагическое выступает здесь как мера происходящей под давлением общества непоправимой деформации сознания героя, приводящей его к гибели.

Анализ постановки О'Нила с режиссером Д. Лайтом и сценографами Р.-Э. Джонсом и Л. Трокмортоном – спектакль «Косматая обезьяна» (1922) – позволяет сделать вывод о том, что, драматург стремился к радикальному обновлению театральной формы. Экспрессионистский способ построения пьесы через преодоление индивидуальных, случайных черт позволил добиться трагической глубины. Однако драматург не только не отказался от индивидуализации речи, как это сделали экспрессионисты, но, напротив, придал ей метафизическое значение. Воплощенная в спектакле вопиющая разность речи персонажей знаменовала безуспешность попыток Янка обрести свое место в мире. Еще более революционной для своего времени, даже по сравнению с постановкой пьесы «Император Джонс», была звуковая среда спектакля, составленная из режущих слух шумов.



Спектакль был построен как восемь ярких «вспышек», каждая из которых погружала зрителей в атмосферу ночного кошмара. Сценография демонстрировала условность внешнего мира и вместе с тем, благодаря гротескной форме, выявляла его уродливую сущность. Анализ спектакля подтверждает его близость экспрессионистской эстетике, что позволяет констатировать принципиальную разность театральных воззрений Ю. О'Нила и К.С. Станиславского, оставившего о спектакле негативный отзыв.

«У всех детей божьих есть крылья», 1924

«Крылья даны всем детям человеческим»

В «Крыльях» (заглавием пьесы служит строка из негритянского спиричуэлс, своим трагическим настроением определяющая основную тональность действия) раскрывается история любви белой девушки Эллы и негра Джима, любящих друг друга еще с детства. Чёрные и белые дети дружно играют, не обращая внимания на цвет кожи. Чернокожий Джим и белая Элла держатся за руки. Чистые ангелы, они отвергают ханжество взрослого мира. «Я хочу быть чёрной, как ты», — говорит Элла. «Но тебя бы обзывали негритосом», — возражает Джим. «Мне всё равно». Джим, наоборот, хочет быть белым и даже ест мел, думая, что это поможет. «Давай поменяемся кожей», — шутит Элла.

Потом они взрослеют и усваивают расовые предрассудки. Элла уже не хочет дружить с Джимом, потому что у неё с ним «нет ничего общего». Их пути на время расходятся. Джим пытается получить высшее образование и стать юристом. Элла связалась с плохой компанией. Её бросает парень. Она остаётся одна с ребенком. Ребёнок умирает. И вот она никому не нужна. Тогда снова появляется Джим и женится на ней. Но расистка Элла постепенно сходит с ума от того, что вынуждена жить в чёрном районе с чернокожими родственниками, и не может уйти, ведь кроме Джима её никогда в жизни никто не любил. В финальной сцене она окончательно впадает в детство. «Давай поиграем, Джим, — говорит она, — будь моим мальчиком». «С тобой, — говорит Джим, — я готов играть хоть до тех пор, пока мы не окажемся в раю».



Джим любит Эллу с детства чистым, нежным, почти благоговейным чувством, но она, впитав все предрассудки своей среды, не желает и замечать его. Однако постепенно Элла, жизнь которой изломана ее белыми «друзьями», прозревает и начинает понимать, что Джим добр и благороден, что он единственный «белый» среди тех людей, которые ее окружают.

Выброшенная на «дно» жизни, видя свой неминуемо близкий конец, она бросается к Джиму в поисках спасения, и он, забыв обиды и оскорбления, с прежней любовью принимает ее. Но Элла и Джим не могут быть счастливы. Примечательно, что О'Нилу удалось раскрыть расовое неприятие и даже ненависть как бы изнутри, это явление на тот момент истории настолько глубоко проросло в сознании людей, что как белые, так и черные устраивают травлю возлюбленным. Джим, пожалуй, единственная фигура в пьесе, каким-то чудом избежавшая этой «заразы». Приход Эллы к Джиму после того, как она потерпела полное фиаско в жизни, вовсе не свидетельство ее любви к нему. В порыве благодарности, невольно признавая нечеловеческую жертвенность Джима, она прячет голову у него на груди, даже целует ему руку.

Но так или иначе в глубине своего уже нездорового сознания она ощущает злобу, ревность, раздражение против Джима, стремящегося каждый раз утвердить свое право на учебу, на осуществление мечты – стать адвокатом. Вот этого Элла не может ему простить – своей несостоятельности и его упорства, мужества, хотя он изо всех сил старается чего-то достичь в жизни только ради нее.

О’Нилу удастся раскрыть не просто внешнюю неприглядную сторону этой трагической невозможности воссоединения белой женщины и негра, но и внутреннюю, глубинно-подсознательную сторону расовой, человеческой трагедии.

Когда, не выдержав бремени испытаний и жестокости общества, основанного на предрассудках, Элла теряет рассудок, она бессознательно обращается к играм детства, тому времени, когда ее любовь к чернокожему Джиму не выглядела преступной в глазах ее окружения.

Но те естественные отношения, которые они знали детьми, для взрослых недоступны. Войти в них оказывается возможным лишь через безумие, когда Элла смогла вообразить себя девочкой. Да и сама любовь Эллы и Джима становится невозможна: отныне их отношения закрепляются навсегда как забота взрослого о безнадежно больном ребенке.



Крылья даны всем

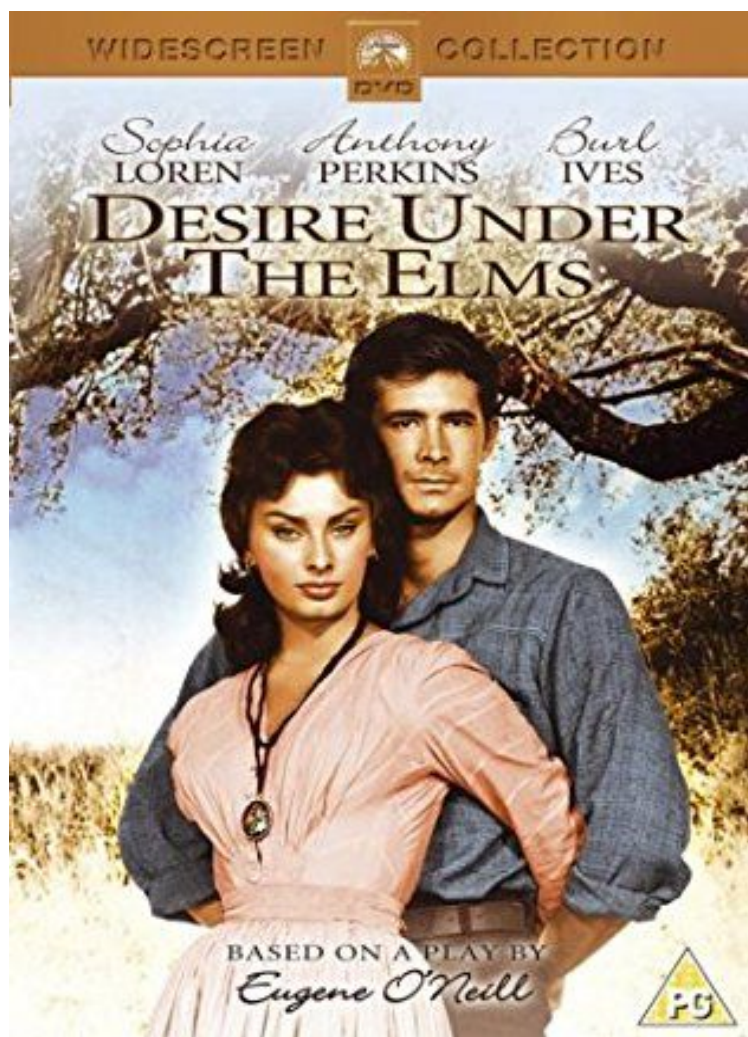
Герой пьесы терпит жизненное поражение. Сломленный неудачами, Джим отказывается от дальнейшей борьбы за равное с белыми право на человеческое достоинство. Более того, он как бы даже принимает добровольно постыдную роль «дяди Тома», смиренного слуги белой женщины, которую возносит над собой как белое божество.

В этой финальной сцене Джим полностью и навсегда отрешается от себя, от своих некогда лелеемых планов самоутверждения и служения людям.

Однако финал пьесы амбивалентен. Трэвис Богард справедливо отмечал, что «тональность развязки пьесы не есть тональность поражения. Скорее Джим преображается и «плачет в экстазе религиозного смирения...» Видение Джима ...лежит за пределами окружающего мира и может быть обретено лишь в далеких глубинах его личных отношений с Эллой. Там, по ту сторону желания и борьбы, предполагает О'Нил, достигнув в преображении своем простоты детей Божьих, они, вероятно, смогут победить судьбу и обрести Бога».

В словах Богарда сквозит стремление к вневременному толкованию финала пьесы. Но он правильно определяет тональность финала, существующую для понимания ее общей концепции. То самоотрицание, которым завершается пьеса, есть самоотрешение, самоотвержение во имя высшего нравственного долга. Герой не раздавлен обстоятельствами. Яд ненависти не смог отравить его души, жестокость не проникла в его сердце. Общество не только оказалось бессильно сломит его – в итоге противоборства с ним Джим поднимается на новую нравственную ступень, самоотверженно и самозабвенно отдаваясь спасению слабого существа.

«Любовь под вязами» (1924).



Название пьесы многозначно. Слово *desire* переводится как «страсть, влечение, любовь». Страсти, сильные чувства двигают людьми. О'Нил, великий художник, оставлял и актерам, и зрителям возможность многовариантной интерпретации драмы, которая несводима к плоской идее.

Это пьеса и о губительной власти собственничества, и об антигуманной силе пуританских запретов, и о величии чувственной любви.

Собственническое общество отравляет сознание героев жаждой обладания и тем самым лишает их возможности создания подлинно человеческих отношений.

Такое понимание **«ЖИЗНИ»** как первоисточка трагедии более, чем что-либо, сближает трагедию О'Нила с античной трагедией рока.

В «Любви под вязами» любовные переживания участников драмы осквернены корыстью, а сами они видят друг в друге лишь орудие для достижения своих целей.

Обзаведясь молодой женой, старый Эфраим Кэбот намерен навек закрепить власть над фермой, где с восхода до заката гнут спину его старшие сыновья, оставив ее будущему сыну. Эбби, чтобы завладеть фермой, решает соблазнить этого младшего Кэбота, а тот мечтает отомстить отцу за горячо любимую им мать. Но, действуя «по схеме», герои попадают в ловушку собственных расчетов. Проснувшееся чувство ломает их планы, принеся не радость взаимной любви, а мучительные подозрения, отчуждение, неприязнь.

Стремление искупить прошлые прегрешения толкает Эбби на еще более страшный шаг — убийство младенца, «обеспечившего» ей право на ферму. Лишь осознание героями своей вины приносит в финале мгновение трагического просветления.



Трагическое у О’Нила — не в контрасте определенных противостоящих друг другу личностей, но в неравной и отчаянной борьбе каждого персонажа против объективной реальности, нависшей над ним. Драматург воспринимает человека как субъекта, пораженного этими страстями, несчастиями и безумиями.

Центральную коллизию пьесы составляет борьба за ферму, за обладание землей, превращающая в злейших врагов отца, сыновей и их молодую мачеху. Она искажает истинное содержание характеров героев, их душ, помыслов и стремлений настолько, что они перестают воспринимать друг друга и даже самих себя как людей, подчиняясь лишь голому расчету.

Позиция Эбби: Отлично понимая как непрочны здесь ее права, она с тем же холодным расчетом решает утвердить их, начав «роман» с Ибеном, вырвав сначала у Эфраима обещание, что тот «откажет ферму» ей, если она родит сына. Свою чувственность она использует как средство, с помощью которого хочет добиться своих корыстных целей. При этом она не задумывается над тем, что лишает прав на ферму законного наследника. Чтобы приблизить к себе Ибена, Эбби пытается использовать образ матери.

Позиция Ибена: Поступками Ибена также не руководят любовные побуждения, хотя его мотивы не столь меркантильны. Для него это «мечь ему» (Эфраиму), со стороны покойной матери.

Критика отмечала в «Любви под вязами» переключку с классической античной трагедией, которая в свою очередь является переработкой мифов. В этом плане трагедия О'Нила ближе всего к мифам о Федре и Медее.

Однако, в отличие, скажем, от «Федры» Расина, «Любовь под вязами» отнюдь не была драматической обработкой древнего мифа. Это реалистическая пьеса, воссоздающая американскую действительность во всей полноте ее трагического бытия, раздираемого противоречиями, уходящими корнями в социальную природу американского общества.



Античные мотивы, обнаруживающиеся в глубине ее художественной структуры, выявляют универсальность, присущую пьесе в ее трактовке человеческих отношений, а также выступают одним из средств поэтического осмысления материала.

Чего ни Ибен, ни Эбби не принимают в расчет в затейной им опасной игре, это их **собственная человеческая природа**, которая рушит все их планы, когда они очень близки к осуществлению. Протагонисты вступают в поединок уверенные в себе, в своих силах, без малейшего намека на «романтические» иллюзии, делая свои вождения инструментом своих низких целей.

Именно в этом состоит их **трагическая ошибка**. Без нее это была бы не трагедия личностей, а остросатирическая комедия, развенчивающая людей, чья душа разъедена язвой собственничества.

Комический комментарий - словами шерифа: «Отменная ферма, ничего не скажешь. Не отказался бы от такой» - и снимает открытую патетику финала и в то же время указывает на сложный симбиоз «высокого» и «низкого», трагического и комического в трагедии О'Нила.



«Странная интерлюдия» (1927) – почти двухсотстраничная пьеса в девяти актах – охватывает более чем двадцатилетний промежуток времени. В «Странной интерлюдии» драматург, по сути, соединил драматургическую и романную форму.

Перипетий, с точки зрения внешнего действия, в пьесе немного, а те, что есть, происходят между действиями и проявляются лишь в реакциях персонажей.

Объектом мимесиса у О’Нила становится **внутренняя жизнь персонажей** (в этом творчество О’Нила явилось созвучным художественным поискам М. Пруста и Д. Джойса), а реплики, которые герои адресуют своим собеседникам, являются лишь небольшими островками в потоках сознания, которые выражаются длинными монологами.

Рассмотрение пьесы в контексте творчества О’Нила позволяет считать внутренние монологи не просто приемом, а выражением его **магистральных тем** – **недостижимости счастья и трагического разлада в мире и внутри каждого человека**. Характеры героев пьесы «Странная интерлюдия» выступают как архетипы, что позволяет проследить близость драматурга идеям К.Г. Юнга и с пьесой «Игра снов» А. Стриндберга.

Новым синтезом после экспериментов с формой «трагедии личности» во II-ой половине 20-х годов явилась **трилогия «Траур – участь Электры»**.

По сравнению с «Любовью под вязами» круг протагонистов в трилогии заметно расширяется, что говорит о еще большем сближении ее с формой «всеобщей трагедии», хотя он и не охватывает всех действующих лиц. Сохраняются и существенные различия в обрисовке фона и протагонистов. В образах последних драматург добивается сложного эффекта в передаче их **разъятого внутреннего мира** сочетанием нескольких «техник» (**использование масок, «потока сознания» и т.д.**).

Как и вся конструкция, так и отдельные приемы не прилагаются механически к новому материалу, но переосмысливаются заново в соответствии с ним. Показателен в этом плане прием маски. В творчестве О'Нила трагическая история **Мэннонов** уникальна. Единственный раз его **трагедии завершается безоговорочной победой протагониста**, причем такой, которая не выводит пьесу за пределы избранного драматургом жанра.

Ее прямой предшественницей в этом отношении можно считать «Любовь под вязами», в финале которой герои идут навстречу смерти с возрожденным и очищенным чувством.

Как и в «Любви под вязами», синтез, достигнутый в трилогии «Траур – участь Электры», стал возможен не на современном, а на историческом материале.

«Траур - участь Электры» (1931) - трилогия, представляющая еще один акт в той многотомной «американской трагедии», которую О'Нил писал всю жизнь. В этой трилогии, построенной на мотивах «Орестеи» Эсхила (отсюда и заглавие), еще более сильно и очевидно влияние рока, неотвратимой судьбы. Действие происходит в 1865-1866 гг. в одном из небольших городков Новой Англии.

Подзаголовки трех частей трилогии - **«Возвращение», «Загнанные», «Преследуемые»** - свидетельствуют о постепенном нагнетании атмосферы кошмара, ужаса, конца, доминирующей в этом произведении.

Герои пьесы - члены одной семьи: Эзра и Кристина **Мэнноны**, их дети - Лавиния и Орин и капитан флота Адам Брант, также оказывающийся Мэнноном. Он сын молодой женщины-канадки, служанки в доме Мэннонов, на которой женился младший брат Эзры Мэннона.



Пьеса отсылает к классическому мифу о Клитемнестре, убившей вернувшегося с Троянской войны мужа Агамемнона, а потом убитой мстящими ей за измену и убийство детьми Орестом и Электрой.

Этот миф растворен в конкретных обстоятельствах жизни нескольких поколений американской семьи **Меннонов**. В истории войны между Севером и Югом. В пуританском укладе большого дома главы города и генерала-победителя Эзры Меннона. В отчаянных попытках его жаждущей жизни и тепла жены Кристины найти их в любви к сыну Орину, а когда его отец забрал на войну — в другом мужчине. В ревнивой ненависти ее дочери Лавинии, у которой мать отняла и отца, и брата, и возлюбленного.

Три многословные полноценные пьесы раскрывают множество мотивов каждого поступка.



Старик Мэннон навсегда изгнал сына с его женой из дома, а затем срыл дом и на его месте построил новый, тот, что стоит и сейчас, с ажурным греческим портиком, за которым живут мрачные тайны Мэннонов.

Появление капитана Адама — внебрачного сына - в доме Мэннонов и послужило непосредственным поводом, последним толчком, сделавшим разрушение семьи неизбежным.

Адам и Кристина, жена старика Мэннона, полюбили друг друга, а ее дочь Лавиния выследила их и теперь угрожает матери полным разоблачением.

Первая часть трилогии кончается возвращением генерала Эзры Мэннона после войны домой и его смертью: рассказав мужу всю правду о себе и Адаме, Кристина отравляет его. Однако Лавиния успевает увидеть финал этой трагедии, точнее даже не увидеть, а почувствовать, и теперь она будет до конца жизни преследовать мать.

Во второй части трилогии домой возвращается Орин, младший брат Лавинии, любимый сын Кристины. Ослабевший после тяжелого ранения, он уже совсем не тот пылкий и добрый мальчик, каким привыкла любить его Кристина.



Мать и дочь начинают битву за Орина: победит та, на чьей стороне будет Орин. И Орин выбирает сестру: вместе с ней он выслеживает Адама и мать, по ее приказу убивает Адама, а потом рассказывает о случившемся Кристине и молит ее о прощении.

Вторая часть трилогии кончается самоубийством Кристины, отчаянием Орина и злобным торжеством Лавинии, гордой тем, что справедливость восторжествовала.

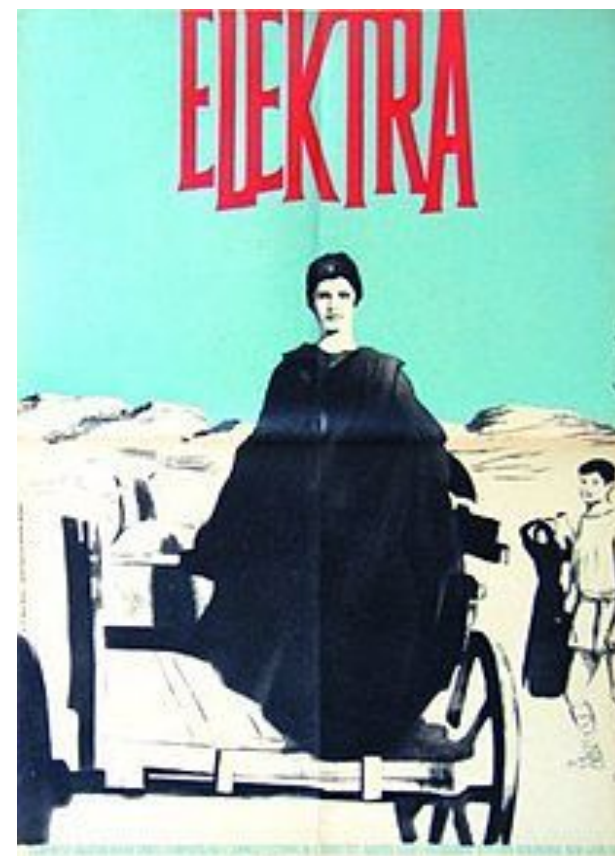
Между **второй и третьей частями** трилогии проходит год. Лавиния и Орин возвращаются из поездки в Китай. Они побывали и на тех островах, о которых когда-то, в минуты своего недолгого счастья, мечтали Адам Брант и Кристина. Эти острова, казавшиеся им символом радостной, безмятежной жизни, оказались лишь клочком суши посреди безбрежного океана, лишенной ореола романтики.

Вернувшись в родной дом, Орин начинает писать историю семьи Мэннонов. Он долгие дни просиживает в одиночестве в кабинете отца.

Трилогия кончается самоубийством Орина - комплекс вины помешал ему спокойно жить в доме, где когда-то жили Эзра и Кристина, его отец и мать. Лавиния остается в доме совершенно одна искупать грехи всей семьи.

Вступая в единоборство с судьбой, которое сулит ей неизбежную гибель, она с ясным сознанием нравственного долга входит в опустевший родной дом, приказывая наглухо заколотить его. Лавиния отказалась от надежды на личное счастье, связав свою жизнь с другим, и родовое проклятье умрет вместе с ней.

Трагический финал трилогии знаменует, таким образом, нравственную победу героини. Победу, выношенную в глубинах человеческого сердца, которое единственное, по мысли автора, могло стать залогом благостных перемен.



В 1936 г. О'Нилу была присуждена **Нобелевская премия**. Вообще не любивший никаких публичных выступлений, драматург был в это время болен, и премия вручалась ему в больнице. Написанная по этому случаю небольшая речь была данью восхищения Стриндбергом, чье творчество служило ему вдохновляющим примером.

Находясь на вершине славы, О'Нил неожиданно замолчал на долгие годы. При жизни он лишь дважды нарушил свое «великое молчание». Поставленная в 1946 г. философская притча **«Продавец льда грядет»** (оконч. 1939, публ. 1946), впоследствии признанная одним из шедевров О'Нила, фактически не имела успеха. Грандиозность ее замысла раскрывается не сразу. Замедленная экспозиция вводит в атмосферу убогого салуна, завсегдатаи которого — «бывшие люди» — представляют собой гротескный слепок с великого американского общества. Сила воздействия пьесы, в основу которой были положены воспоминания драматурга о временах собственной юности, определяется глубиной разработки темы иллюзии, которая выступает единственной опорой личности в ее конфликте с действительностью, безусловно, свидетельствуя о безграничном разочаровании О'Нила в окружающем мире, в перспективах прогресса.

Луна для пасынков судьбы (1942)

Действие разворачивается на ферме Фила Хогена. Трое его сыновей сбежали из дома, не выдержав деспотии и агрессивного поведения отца. Уживается с ним лишь тридцатилетняя дочь Джози – крупная и способная к работе, пользующаяся, однако, весьма сомнительной репутацией гулящей женщины. Последний из ее братьев, Майк, уходя из отцовского дома, советует ей окрутить кого-нибудь и остепениться (это завязка драмы). Лучше всего, по его разумению, подходит пьяница Джим Тайрон, у которого Хогены арендуют ферму. Ей претит даже мысль о подобном союзе, однако отец согласен с сыновьями.



Неожиданно для себя Джози понимает, что ей нравится Джим, который как раз заглянул провести свою недвижимостью и отдохнуть от городской суеты.

Джози неровно дышит к очаровательному пришельцу из другой жизни. Девушку прельщают его манеры и неизбывная грусть во взгляде.



Согласившись участвовать в аванюре отца — напоить Джима а потом заставить жениться — Джози осознает, что он ей дорог и «выбывает из игры»: всю ночь, сидя на крыльце, слушает рассказы Джима о его бесприютной жизни и баюкает его, как ребенка, положив его голову себе на колени. Утром она «отпустит» Джима в новую, другую жизнь, где ей не будет места. Главное — чтобы он нашел свое счастье, перестал быть «пасынком судьбы», а она останется с отцом и будет идти дальше по предначертанному пути: никто ни в чем не виноват, просто жизнь не сложилась.

Личное счастье в созданной О'Нилом коллизии оказывается уделом эгоистов. Соответственно Джози, от счастья отказавшаяся, характер бескорыстный, принадлежит миру подлинно трагических героинь. И жертва девушки обусловлена не роком, а её чуткостью и добротой. Она имеет этические основания.

О'Нил в определённой степени продолжил традицию Б. Шоу, сделав центральной героиней пьесы представительницу "профессии госпожи Уоррен". Но Джози, выдавая себя за шлюху, на самом деле невинна и счастьем угрожает не репутация, а тайны человеческой природы.

Трагическая коллизия обогащается в этой пьесе оппозициями "приличное" — "постыдное", "добродетельное" — "греховное", приобретающими с самого начала первостепенную важность. В результате, на первый план выходит **этическая проблематика**, что характерно для о'ниловской поздней драматургии в целом.

Из этого мы делаем вывод, что вопрос о моральной норме имеет непосредственное отношение к его философии трагедии.

Персонаж-индивидуалист творит собственный кодекс поведения, является носителем собственных представлений о правде и лжи, добре и зле, пусть этот путь неизбежно трагичен.

В **"Луне для пасынков судьбы"** благодаря контрастному освещению сцен (солнечный и лунный свет) создаётся поэтическое настроение. У позднего О'Нила трагедия заявляет о себе на границе света и темноты (отсюда — символичность "рассвета", "ночи", "долгого дня"), сна и яви, трезвости и опьянения. Стихия его персонажей — зыбкие пограничные состояния, рождающие в человеке чувство одиночества.

"Луна для пасынков судьбы" является в этом смысле некоторым исключением. "Долгое путешествие дня в ночь" (так дословно переводится название — "Long Day's Journey Into Night") сменяется в пьесе символическим рассветом (преображение Джози), что можно воспринять как эффектный театральный приём. О'Нил, до определённой степени, отдаёт себе отчёт в его уязвимости.

Но приём не является, конечно, чисто формальным. Мы помним, что Г. Гауптман называет одну из своих самых мрачных пьес "Перед восходом солнца" (1889).

Таким образом, в "Луне для пасынков судьбы" отчаяние неотделимо от надежды, а обиды — от прощения.

Итог трагической коллизии — "исключительный по красоте рассвет".

Особенности драматургии О'Нила

- 1) В отличие от господствовавшей на американской сцене «хорошо сделанной пьесы», в драмах О'Нила отсутствовали **занимательная интрига, благополучная развязка и морализаторство.**
- 2) Драматург мечтал о возникновении в США театрального искусства, вызывающего у зрителей **катарсис**, возникающий в результате осознания трагичности бытия и неизбежности борьбы человека с роком.
- 3) В пьесах О'Нила уже содержится **режиссерское решение**. Ремарки его пьес не только обрисовывали место действия: они создавали атмосферу, каждая деталь возникшей в его воображении декорации была результатом строгого отбора и становилась метафорой. Ремарки описывали все детали воображаемой им сценографии и, в то же время, имели символический подтекст.
- 4) Драматург впервые в США вывел в **главные герои представителей «дна» общества.**

5) Специфическим свойством его драматургии, во многом обусловленным национальными корнями – вариативностью языка страны переселенцев – являлось **использование возможностей сниженного языка**. Грубая и не всегда связная речь его героев не только порывала с традицией бесцветного и благопристойного языка мелодрам, но и символически указывала на всеобщую разобщенность.

6) **Звуковое оформление** в пьесах О'Нила - музыка, шумы и интонационный рисунок диалогов - играют в его драматургии не менее важную роль, чем сценические ремарки. Т.е. присутствует звуковая партитура (и вербальная, и шумовая). Музыкальная структура пьес Юджина О'Нила роднила его с **европейской новой драмой**: начиная с самых ранних пьес, драматург настаивал на том, что пишет «от уха к уху» и для него важно, чтобы даже ритм диалогов имел «структурное качество музыкальной композиции».

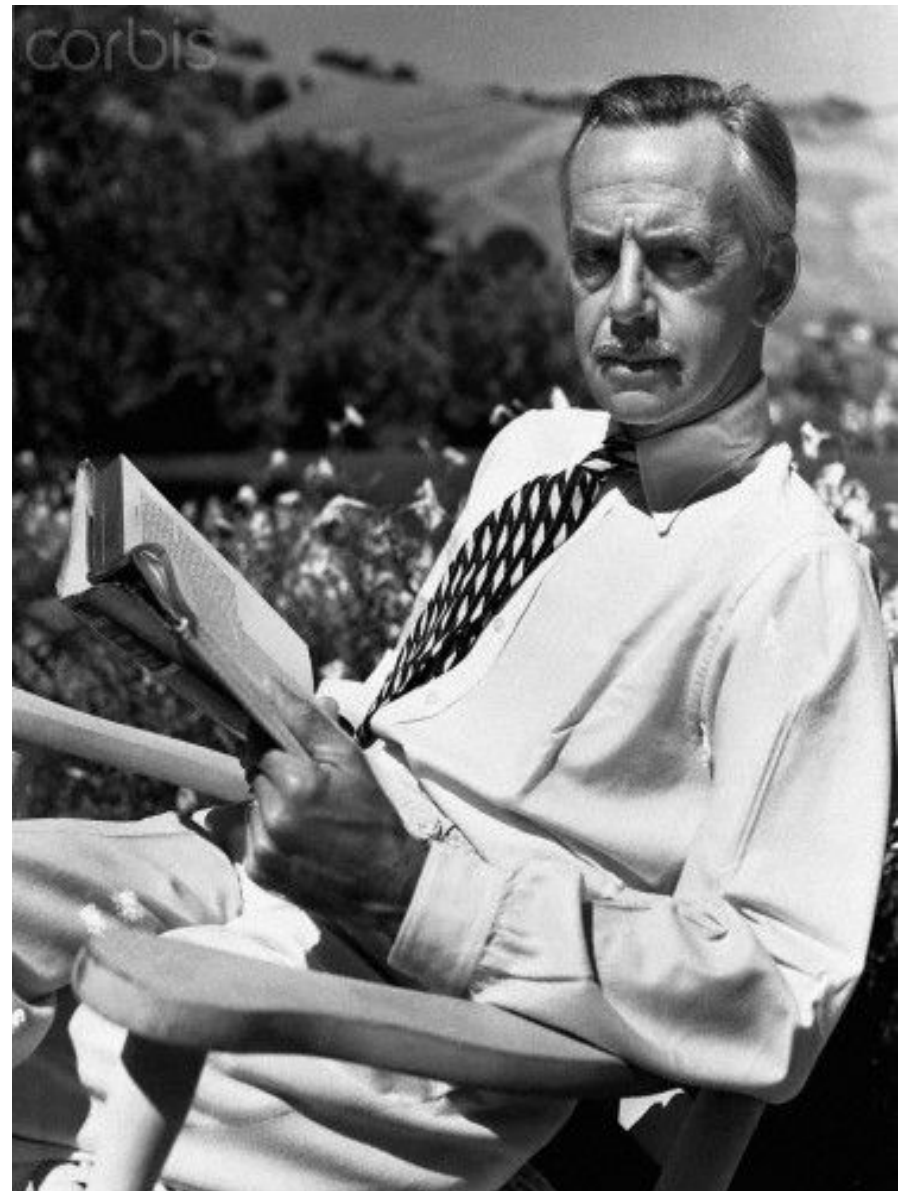
7) О'Нил произвел пересмотр театра, **отказавшись от традиционного деления на акты и сцены** (в "Странной интерлюдии" девять актов, а пьеса "Траур идет Электре" рассчитана на девять часов игры)

8) Слепком социума у О'Нила оказывается **семья** — то сжатое пространство, где бушуют различные конфликты: между отцами и детьми, мужем и женой, сознательным и бессознательным, полом и характером. Их истоки коренятся в прошлом, с трагической неизбежностью подчиняющем себе настоящее.

Былая вина требует искупления, и часто действующие лица пьес вынуждены взять на себя ответственность за грех, совершённый не ими.

Отсюда дополнительные измерения как **трагического конфликта**, так и определённой им о'ниловской философии трагедии.

Герой находится в борьбе с самим собой, с своим призванием, природой, Богом.



9) Подводя итог своим новаторским исканиям в области формы, драматург писал о необходимости широкого введения в театральный обиход **масок**. Только с их помощью он считал возможным **показать разрыв между видимыми и истинными мотивами поведения раздираемых противоречиями людей XX в.** **Реалистическая актерская техника, по его мнению, устарела** для выполнения такой важной задачи, как показ всех глубин внутренней жизни человека.

Будучи практиком театра, О'Нил обозначил и другие задачи, которые бы решились введением масок в театре. Маски должны были вернуть великим классическим пьесам их универсальный масштаб и позволить воображению зрителя поставить себя на место главных героев вместо того, чтобы холодно наблюдать за трактовкой роли известными актерами. Также маски должны были стать основой пластического тренинга.

10) О'Нил называл свой метод «театром творческого воображения» **«супернатурализм»**. Он ставил знак равенства между старым натурализмом и традиционным реализмом. Под «супернатурализмом» он понимал реализм нового типа, свободный от копирования действительности. Этот новый метод призван был возродить драматургию и театр, сделать их высоким искусством XX в., способным «обнажать душу, освобождая от тяжеловесной, обездуховленной плоти, от жирных фактов». Отвлекаясь от плоского жизнеподобия, он стремился предельно **заострять, сгущать обстоятельства**, пока они не вырастали до **«символа Правды»**.

11) Ведущий жанр у О'Нила – **проблемная социально-философская драма.**

В его пьесах присутствуют два плана:

- 1) **конфликты конкретных и четко выписанных характеров, имеющие психологическую подоплеку**
- 2) **философский, иносказательный план, притчевый, который просвечивает за сюжетно-тематическими перипетиями.**





Уна О'Нил

Юджин О'Нил — отец Уны О'Нил, в 1943 году ставшей женой режиссёра и актёра Чарли Чаплина, и дед актрисы Джеральдины Чаплин. При этом Юджин был всего лишь на полгода старше своего зятя Чарльза.





Джеральдина Чаплин,
внучка Чарли Чаплина



