

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
“Российский государственный институт сценических искусств”

На правах рукописи

Жаманова Амина Ахмедовна

**Одноактные пьесы Юджина О’Нила
и их первые сценические воплощения**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
Цимбал Ирина Сергеевна,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Одноактные пьесы (1913-1917).....	21
Глава II. На пути к многоактной драме	85
Глава III. Премьерные постановки одноактных пьес Юджина О'Неила.....	122
Заключение.....	189
Список использованной литературы	195
Приложение 1	221
Приложение 2.....	224

ВВЕДЕНИЕ

Юджин О'Нил (1888-1953) – классик мировой драматургии, общепризнанный основоположник американской драмы и американского театра. Почти сто лет его пьесы в репертуаре современного театра, российского в том числе. Первые переводы пьес О'Нила появились в России уже в 1925 году¹. Многоактные пьесы О'Нила и их сценическая судьба – предмет глубокого изучения как в американской, так и в европейской науке о театре. Значительный вклад в изучение О'Нила внесло и отечественное театроведение. Мировую известность О'Нила определили, прежде всего, его полнометражные драматические произведения: “Любовь под вязами”, трилогия “Траур – участь Электры”, “Долгое путешествие в ночь” и “Луна для пасынков судьбы”. Но творческое наследие драматурга было бы неполным без включения в него ранних одноактных пьес.

Между тем, одноактные пьесы Юджина О'Нила никогда не становились предметом специального научного изучения ни на родине драматурга, ни в России – ни с точки зрения драматургического новаторства, ни как этап становления нового американского театра. В диссертации предпринимается попытка доказать, что именно с одноактными пьесами первого драматурга Америки связано рождение американского драматического театра и драматургии, что одноактные пьесы О'Нила – фундамент национального театра США, так как на их основе О'Нил начнет экспериментировать с театральными средствами и создаст свои крупнейшие произведения.

В настоящем исследовании одноактные пьесы Юджина О'Нила рассматриваются как отдельный цикл, связанный сквозными темами неразрешимых социальных конфликтов, трагедией отчуждения. Анализируются все без исключения одноактные пьесы О'Нила (двадцать одна), большая часть

¹ О'Нейлль Е. Анна Кристи. / Пер. П.Б. Зенкевича и Н.М. Крымовой // Вестник работников искусств, 1925; О'Нейлль Е. Косматая обезьяна. / Пер. Н.М. Крымовой и П.Б. Зенкевича. М., 1925.

которых до сих пор не переведена на русский язык. Автор диссертации рассматривает о'ниловскую драматургию малых форм как художественный феномен, позволяющий создать в максимально сжатой форме подлинный трагический конфликт. На основе малоизвестных документов воссоздается сценическая история одноактных пьес О'Нила в контексте зарождения национальной режиссуры. Показывается, что экспериментальные постановки одноактных пьес явились неотъемлемой частью процесса реформирования американского театра в первой четверти XX века.

В 1911 году американец шведского происхождения Эдвин ман обратился к Августу Стриндбергу с просьбой разрешить перевести несколько его пьес. В результате, перевод “вызвал огромный интерес у молодого Юджина О'Нила”¹. Под большим влиянием драматургии Стриндберга с 1913 года Юджин О'Нил создает свои одноактные пьесы. Натурализм в одноактных пьесах шведского классика становится драматургическим ориентиром для О'Нила. Уже в первых одноактных пьесах О'Нил движется в направлении проблемной драматургии. Автор настоящего исследования анализирует и сопоставляет пьесы “Та, что сильнее” (1889) Стриндберга и “Перед завтраком” (1916) О'Нила. Анализ двух произведений позволяет диссертанту показать, как О'Нил, пересаживая европейский насыщенный психологизм на американскую почву, создает вариант монодрамы. В диссертации отмечается решающая роль одноактных пьес Юджина О'Нила в формировании новой театральной эстетики зарождающегося театра.

Одноактная пьеса – особый вид драматургии и “прекрасное средство создать что-то одухотворенное, поэтическое, то настроение, которое трудно сохранить в большой пьесе”². Она характеризуется лаконичной формой, в которой выделена главная сюжетная линия, конфликт стремительно завязывается, доходит до высшей точки и неожиданно разрешается. С помощью драматургических миниатюр авторы разных художественных направлений пере-

¹ Meyer M. Strindberg: A Biography. N. Y., 1985. P. 556.

² О'Нил Ю. Театр и его средства // О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985. С. 458.

дают ускорение ритма жизни и обнаженность человеческих противоречий. Одноактной пьесе отдавали дань и в Европе, и в США. В начале XX века наблюдался значительно возросший интерес к камерным пьесам Августа Стриндберга, Мориса Метерлинка и Уильяма Батлера Йейтса. В начале XXI века одноактные пьесы вновь стали популярны. Они идут в государственных, частных и учебных театрах мира. Сегодня к одноактным пьесам обращаются режиссеры и исполнители, стремящиеся к четкому и лаконичному высказыванию. Аналогичные цели ставили перед собой и деятели американского театра век назад.

С открытия “Бостон Той Тиэтр” (“Boston Toy Theatre”) и “Чикаго Литтл Тиэтр” (“Chicago Little Theatre”) в 1912 году в США появляется движение малых театров. Это – независимые любительские театральные коллективы, познакомившие Америку с европейской новой драмой. К 1917 году сформировалось пятьдесят таких малых театров. Вследствие социальных и финансовых проблем, а также творческих разногласий они просуществовали недолго, но успели внести немалый вклад в формирование национальной драматургии. Среди известных малых театров – коллективы “Вашингтон Сквер Плэйерс” (“Washington Square Players”, Нью-Йорк, 1914-1918), “Провинстаун Плэйерс” (“Provincetown Players”, Провинстаун, 1915-1916, Нью-Йорк, 1916-1929), “Нэйборхуд Плэйхауз” (“Neighborhood Playhouse”, Нью-Йорк, 1915-1927), “Артс энд Крафтс Тиэтр” (“Arts and Crafts Theatre”, Детройт, 1916-1919). Именно с этим движением связано раннее творчество О’Нила и его одноактная драматургия.

А.А. Гвоздев справедливо замечает, что «если в области драматургии Стриндберг призывал к созданию “драматической миниатюры”, то в области сценического искусства он вел к интимному, камерному театру, занятому раскрытием “сложной” психологии “раздвоенных” “современных людей”»¹. Наследник шведского классика, Юджин О’Нил с 1916 года активно участву-

¹ Гвоздев А.А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. СПб., 2012. С. 174.

ет в воплощении своих пьес на экспериментальной сцене “Провинстаун Плэйерс”, которая «была смоделирована под интимный театр Стриндберга и, таким образом, косвенно отвечала на просьбу автора в предисловии к “Графине Юлии” (1888) о “маленькой сцене и небольшом зрительном зале”»¹.

По мнению теоретика драмы Эрика Бентли, творчество “Провинстаун Плэйерс” – это “начало серьезного театра в США”². Дата провинстаунской премьеры одноактной пьесы Юджина О’Нила “Курс на Восток, в Кардифф” – 28 июля 1916 года – по праву считается днем рождения нового американского театра. “Помогая О’Нилу стать знаменитым, театр сам стал знаменит”³. За четыре года (1916-1920) в театре “Провинстаун Плэйерс” было поставлено двенадцать одноактных пьес О’Нила. В спектаклях затрагивались острейшие темы национального неблагополучия – расизма, материальной наживы, социального неравенства и неисполнимости американской мечты, которые не могли прозвучать на “больших” сценах. Они принесли драматургу популярность и открыли заложенные в одноактном материале потенциальные возможности режиссерского театра.

В настоящей работе исследуется путь О’Нила от авторского спектакля (драматург-режиссер-актер) к обретению своего режиссера – Нины Мойс, ставшей автором четырех постановок по одноактным пьесам О’Нила⁴. С одноактной драматургией О’Нила также связано зарождение национальной американской сценографии. Пьесы О’Нила оформляли лучшие ее представители – художники-постановщики Уильям и Маргарита Зорак, Маргарет Суэйн и Брор Дж. Нордфелдт. В диссертационном исследовании впервые воссоздаются все двенадцать спектаклей театра по о’ниловской драматургии малых форм, тщательно анализируются режиссерское, сценографическое и ак-

¹ Tornqvist E. and Jacobs B. Stinberg’s Miss Julie: A Play and its Transpositions. N., 1988. P. 121.

² Bentley E. In Search of Theatre. N. Y., 1953. P. 405.

³ Edwards C. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theater. N. Y., 1965. P. 204.

⁴ Спектакли “Снайпер”, “Долгий путь домой” и “Китовый жир” были поставлены режиссером Ниной Мойс в 1917 году, а “Веревка” – в 1918 году.

терское искусство энтузиастов театра “Провинстаун Плэйерс”. Систематизируется полный актерский состав всех о’ниловских спектаклей и создаются портреты занятых в них актеров. Автор исследования показывает, как, участвуя в сценическом рождении своей драматургии, О’Нил приближается к осуществлению своей американской мечты о новом театре. Подобно Стриндбергу, О’Нил вникает во все тонкости процесса подготовки спектакля. Американский драматург лично подбирает актеров, утверждает режиссеров и художников-постановщиков. В диссертации предпринимается попытка реконструкции всего театрального процесса воплощения одноактных пьес О’Нила в малом театре “Провинстаун Плэйерс”.

В настоящей работе также анализируется путь О’Нила: от постановок его самых ранних пьес в театре-сараяе “Wharf Theatre” в Провинстауне – к созданию новых одноактных пьес, реальных для воплощения во всех маленьких пространствах. От адаптации пьес под единственную предоставляемую “сцену” на побережье Атлантического океана в Провинстауне – к созданию универсальных пьес, рассчитанных на постановку в любом камерном театре. В диссертации прослеживается эволюция О’Нила как драматурга. За период 1916-1920 он изучает театрального зрителя и совершенствует свои ранние работы, учится писать сценические версии пьес и делать текстовые купюры, учитывая идеи режиссеров и ограниченные возможности сцены камерного театра.

В оценке российских исследователей творчества Юджина О’Нила одноактные пьесы, во многом, трактуются как несовершенные пробы пера драматурга. Подобный вывод делается из очевидного факта, что многие первые одноактные пьесы О’Нила позднее вписались в его зрелые произведения и, таким образом, как бы утратили свою первозданность. Однако с таким подходом трудно согласиться целиком. Многочисленные обращения современных театров к одноактным пьесам О’Нила свидетельствуют о том, что поэтика и проблематика его драматургии малых форм заслуживают теоретическо-

го осмысления. В них приоткрывается творческая мастерская О'Нила, прослеживается его эволюция как художника, а также эволюция поднятых им тем.

Объект исследования – американский театр XX – начала XXI вв.

Предмет исследования – одноактные пьесы Юджина О'Нила и их постановки в театрах США.

Актуальность исследования обусловлена возрастающей в современном театре волной интереса к драматургии “малых форм” в целом и к одноактным пьесам Юджина О'Нила в частности в связи с большим количеством их постановок не только в США, но и в Европе, Азии, Южной Африке и Латинской Америке. В постановках камерных пьес О'Нила играют и студенты театральных школ и такие именитые звезды Бродвея и Голливуда, как Аль Пачино, Форест Уитакер и Фрэнк Вуд. Сегодня одноактную пьесу “Хьюи” ставят не реже, чем многоактные трагедии О'Нила “Любовь под вязами” и “Долгое путешествие в ночь”. Актуальным в свете современной практики драматургических лабораторий и студийных театров становится углубленное изучение связи “лабораторных” поисков Юджина О'Нила с творческой практикой первых американских экспериментальных театров и, прежде всего, театром “Провинстаун Плэйерс”. Не менее актуальны для практиков и теоретиков театра реконструкции и осмысление всех двенадцати о'ниловских постановок этого театра как значительных событий американского театра XX века. Систематическое изложение истории сценических версий о'ниловской драматургии малых форм (вплоть до 2016 года) также актуализирует разрабатываемую в диссертации тему.

Методологической основой исследования является комплексный историко-теоретический подход к изучению драматургии и театра. Принципиальное значение в данном случае имеют методики контекстуального, сравнительного анализа, связанного с изучением интеркультурных связей европейской и американской драмы, параллельных и

специфичных процессов, протекающих в художественной культуре различных стран и континентов. При реконструкции и анализе спектаклей как явлений сценического искусства в диссертации используется метод, выработанный гвоздевско-германовской театроведческой школой.

Цель исследования состоит в том, чтобы на основе контекстуального анализа проблематики и поэтики одноактных пьес Ю. О’Нила выявить их роль и значение в творческой эволюции драматурга, в процессе становления и развития американской драматургии и театра XX века, а также, изучив историю их сценического воплощения, оценив заключенные в драматургическом тексте резервы театральности, объяснить феномен непреходящей привлекательности “малых пьес” драматурга для режиссеров и зрителей.

Задачи исследования:

- Изучить историю создания одноактных пьес О’Нила;
- Рассмотреть одноактную драматурию О’Нила как единый комплекс, характеризующийся специфическими чертами и особенностями малых драматургических форм;
- Установить периодизацию работы драматурга над одноактными пьесами и охарактеризовать сформировавшиеся циклы данных произведений;
- Проанализировать появление ранних камерных пьес О’Нила в контексте преемственных связей с поисками и достижениями европейской драмы рубежа XIX-XX вв.;
- На основе анализа проблематики и поэтики одноактных пьес О’Нила проследить процесс обретения их автором специфичной “американской идентичности” в воплощении драматизма;
- Подробно проанализировать непереведенные на русский язык и не введенные в российский научно-творческий оборот пьесы О’Нила “Изгнание нечистой силы” (1919) и “Хьюи” (1941);

- Выявить жанровые и стилевые особенности “малых пьес” драматурга, их роль в становлении его художественной индивидуальности и образного языка;

- Вскрыть и проанализировать связи камерных пьес О’Нила с реалиями американской жизни, с опытом жизненных наблюдений драматурга;

- Объяснить феномен “супернатурализма” О’Нила в контексте его эстетических предпочтений и художественной практики;

- Выявить принципиально важные взаимосвязи между ранними произведениями малых форм и зрелыми многоактными работами О’Нила 1920-х и 1940-х годов;

- На основе анализа истории и специфики организационно-художественной системы американского театра XX века определить место и значение драматургии малых форм в репертуаре театров США;

- Выявить природу театральности и резервы сценической образности одноактных пьес драматурга в свете становления американского режиссерского искусства в первой половине XX века;

- Оценить роль и значение одноактных пьес О’Нила в свете перспектив развития американской драматургии, ее форм и образной системы во второй половине XX века;

- Проанализировать сценическую историю одноактных пьес О’Нила в американском театре XX – начала XXI века, собрать в единый комплекс и систематизировать сведения о премьерах и последующих постановках камерных пьес драматурга, выявить характер их интерпретаций и зрительского восприятия, объяснить феномен их непреходящей привлекательности и популярности.

Научная новизна диссертации состоит в том, что здесь впервые в отечественном театроведении комплексно исследуются особенности проблематики и поэтики одноактных пьес Юджина О’Нила, их самостоятельное значение в творческой эволюции драматурга, а также их

роль в процессе становления и развития театра США в XX веке, как в контексте преемственных связей с поисками европейской драмы, так и в свете обретения американской сценой своей художественной идентичности. Впервые на основе подробного изучения сценической истории “малых пьес” О’Нила выявляются их специфические сценические возможности, оказавшие значительное влияние на развитие американской драматургии второй половины XX века, а также определившие все возрастающий со временем интерес к ним со стороны деятелей театра и зрителей.

Теоретической базой диссертации являются фундаментальные труды по теории театра и драмы: А.А. Аникста, Ю.М. Барбоя, Э. Бентли, Б.О. Костелянца, В.И. Максимова, А. Юберсфельд¹; труды по истории американской литературы и американского театра: Б.А. Гиленсона, Я.Н. Засурского, А.М. Зверева, Ю.А. Клейман, М.Г. Литавриной, В.Л. Паррингтона, А.С. Ромм, Б.А. Смирнова, В.Б. Шаминой².

Литература вопроса.

Исследование опирается на работы ведущих российских ученых по истории американского драматического театра: М.М. Кореневой, Е.А. Любимовой, С.М. Пинаева, Ю.И. Сохрякова; цикл работ И.С. Цимбал, посвященный разным периодам и аспектам творчества О’Нила; единственный сборник

¹ Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988; Барбой Ю.М. К теории театра. СПб., 2008; Bentley E. In Search of Theatre. N. Y., 1953; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004; Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. М., 2007; Максимов В.И. Эстетический феномен Антонена Арто. СПб., 2007; Ubersfeld A. Reading Theatre. T., 1999.

² Гиленсон Б.А. Америка Синклера Льюиса. М., 1972; Гиленсон Б.А. Хемингуэй и его женщины. М., 1999; Засурский Я.Н. Американская литература XX века. М., 1966; Зверев А.М. Американский роман 20-30-х годов. М., 1982; Зверев А.М. Модернизм в литературе США: Формирование. Эволюция. Кризис. М., 1979; Клейман Ю.А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб., 2011; Литаврина М.Г. Американские сады Аллы Назимовой. М., 1995; Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли: Американская литература со времени ее возникновения до 1920 года: В 3-х т. Т.3. Возникновение критического реализма в Америке (1860-1920). М., 1963; Ромм А.С. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978; Смирнов Б.А. Театр США XX века. Л., 1976; Шамина В.Б. Два столетия американской драмы: Основные тенденции развития. К., 2000.

статей об одноактных пьесах О'Нила¹; книги о театре "Провинстаун Плэйерс"; монографические труды о Юджине О'Ниле.

Среди наиболее значимых зарубежных исследований творчества Юджина О'Нила – монографии таких ученых, как Б.Х. Кларк, Э. Энджел, Д. Фальк, Д. Александер, С. Лич, Ф. Карпентер, Дж. Ралей, Л. Шеффер², которые в своих работах изучают драматургию О'Нила с опорой на биографию. В фундаментальном труде Артура и Барбары Гелб³ наиболее широко представлена творческая и личная биография О'Нила.

Работа А.Д. Микла⁴ представляет собой анализ о'ниловских многоактных драм 1920-х гг. Театровед В. Геддес⁵ в своем труде занимается вопросами художественной системы О'Нила и подчеркивает мелодраматичность о'ниловских многоактных пьес. Исследователь С. Уинтер⁶ изучает экспрессионистские приемы в пьесах О'Нила, а также влияние драматургии А. Стриндберга на творчество американского классика. Р.Д. Скиннер⁷ рассматривает творчество драматурга с точки зрения католицизма, а Дж. Пфистер⁸ – с точки зрения психологии. Б. Воглино⁹ изучает драматургию О'Нила с позиции психоанализа. Основной упор книги С. Блэка¹⁰ также делается на психоанализ. Особенности языка, ритма, пространства о'ниловских пьес посвящен труд Т. Тиусанена¹¹. Дж. Чотиа¹ в своей книге анализирует языковое

¹ Bennett M.Y. and Carson B.D. Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives. N. Y., 2012.

² Clark B.H. Eugene O'Neill: The Man & His Plays. N. Y., 1947; Engel E.A. The Haunted Heroes of Eugene O'Neill. C., 1953; Falk D.V. Eugene O'Neill and the Tragic Tension. N. Br., 1958; Alexander D. The Tempering of Eugene O'Neill. N. Y., 1962; Leech C. O'Neill. E.; L., 1963; Carpenter F.I. Eugene O'Neill. N. Y., 1964; Raleigh J. The Plays of Eugene O'Neill. C., 1965; Sheaffer L. O'Neill: Son and Playwright. N. Y., 1989.

³ Gelb A. and Gelb B. O'Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002.

⁴ Mickle A.D. Six Plays of Eugene O'Neill. L., 1929.

⁵ Geddes V. The Melodramadness of Eugene O'Neill. Br., 1934.

⁶ Winther S.K. Eugene O'Neill: A Critical Study. N. Y., 1961.

⁷ Skinner R.D. Eugene O'Neill: A Poet's Quest. N. Y., 1964.

⁸ Pfister J. Staging Depth: Eugene O'Neill & The Politics of Psychological Discourse. Ch. H.; L., 1995.

⁹ Voglino B. "Perverse Mind": Eugene O'Neill's Struggle with Closure. M., 1999.

¹⁰ Black S.A. Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy. N. H.; L., 1999.

¹¹ Tiusanen T. O'Neill's Scenic Images. Pr., 1968.

новаторство О'Неила в театральном аспекте, а также исследует эволюцию художественного метода драматурга. Книга В. Флойда² является собранием идей и рисунков О'Неила к пьесам. Совместная работа Т. Богарда и Дж.Р. Брайера³ представляет собой коллекцию личных писем драматурга.

Многие зарубежные исследователи строят изучение творчества драматурга на основе его биографии. Однако в большинстве работ ученые подходят к проблеме комплексно, привлекая научные открытия в таких разных областях, как психология, психоанализ, теология. В своих трудах они проанализировали, в основном, многоактные драмы среднего и позднего периодов творчества О'Неила. Были тщательно изучены личные дневники (1918-1943) и корреспонденция драматурга (1901-1952), а также постановки и киноверсии его многоактных пьес. Ранняя же драматургия как этап становления художественного метода О'Неила не стала специальным предметом исследования зарубежных специалистов.

О'ниловские драмы были поставлены А.Я. Таировым в Московском Камерном театре: трилогия "Косматая обезьяна" (1925), "Любовь под вязами" (1927), "Негр"⁴ (1929). С 1930-х гг. появляются первые русскоязычные труды⁵, в которых особое место занимает драматургия О'Неила. Научные исследования отечественных ученых, посвященные творчеству О'Неила, начались с 1970-х гг.

В цикле работ И.С. Цимбал⁶ затронуты многие важные вопросы, связанные с проблематикой и поэтикой драматурга. Диссертация Цимбал¹ (1977)

¹ Chothia J. Forging a language: A study of the plays of Eugene O'Neill. C., 1979.

² Floyd V. Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays. N. Y., 1981.

³ Bogard T. and Bryer J.R. Selected Letters of Eugene O'Neill. N. Y., 1994.

⁴ О'Нейл Е. Негр (Черное гетто): Пьеса в 3-х д., 7-ми карт. / Пер. Н.М. Крымовой. Перераб. П.Б. Зенкевича и А.Т. Реж. прим. худ. рук. Моск. Камерного Театра А.Я. Таирова. М.; Л., 1930.

⁵ Державин К.Н. Книга о Камерном театре: 1914-1934. Л., 1934; Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

⁶ Цимбал И. Трагедия отчуждения // Наука о театре. Л., 1975. С. 260-276;

посвящена “морским” и “фермерским” пьесам, а также произведениям драматурга, в которых доминирует тема расового отчуждения. Автор рассматривает психологический, межличностный и социальный конфликты в одноактных (1914-1918) и многоактных произведениях О’Нила (1920-1924) и подытоживает: “Трагизм отдельной человеческой судьбы в полной мере оказывается трагизмом всего общества в целом”². В поле зрения исследователя попадают “годы учения” будущего драматурга в мастерской профессора Бейкера³ – педагога, неотъемлемого от самого процесса становления американского театра. В статье «“Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила»⁴ Цимбал анализирует тему милитаризма как в ранних пьесах О’Нила – “Киношник”, “Снайпер”, “В зоне”, так и в поздних – “Марко-миллионщик”, “Странная интерлюдия”, “Траур – участь Электры” и “Душа поэта”.

Ю.И. Сохряков⁵ в своей диссертации (1970) изучает вопросы становления творческого метода драматурга на основе цикла “морских” пьес и нескольких экспериментальных драм. В научном исследовании Сохрякова

Цимбал И. От Юджина О’Нила к современной американской драме: Преемственность проблематики // Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. Л., 1976. С. 103-120;

Цимбал И.С. Ранние “морские” миниатюры Юджина О’Нила “Пароход Гленкерн”: Из наблюдений над стилем писателя // Анализ стиля зарубежной художественной и научной литературы. Л., 1978. С. 97-105;

Цимбал И. Негритянская тема в драматургии О’Нила: “Император Джонс” // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. Л., 1979. С. 11-21;

Цимбал И., Викторова Е. Миф в трагедии Юджина О’Нила // Традиции и новаторство в зарубежном театре. Л., 1986. С. 42-57;

Цимбал И. Американские актеры первой половины XX века. Л., 1989. В книге заходит речь об исполнителях ролей в пьесах О’Нила: Линн Фонтенн в роли Анны в спектакле “Крис Кристоферсон” (1920) и в роли Нины Лидс в “Странной интерлюдии” (1928), Альфреде Ланте в роли Марко Поло в “Марко-миллионщике” (1928) и Алисе Брэди в образе Лавинии Мэннон в постановке “Траур – участь Электры” (1931).

¹ Цимбал И.С. Театр Юджина О’Нила (1914-1924). / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. Л., 1977.

² Там же. С. 172.

³ Цимбал И.С. Джордж Пирс Бейкер – “отец американской драматургии” // Американская драматургия: новые открытия. СПб., 2012. С. 8-15.

⁴ Цимбал И.С. “Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила // Современная драматургия. 2015. №2. С. 250-254.

⁵ Сохряков Ю.И. Ранняя драматургия Юджина О’Нила (1913-1924 гг.): К вопросу о становлении творческого метода. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1970.

упоминаются и другие одноактовки драматурга – “Безрассудство”, “Жена для жизни”, “Паутина”, “Жажда”, но зачастую это не более чем краткий пересказ сюжета той или иной пьесы. Детально же эти работы не рассматриваются. Творческие приемы, зародившиеся в данных одноактовках, остаются неисследованными. Художественным экспериментам драматурга в пьесах 1920-х гг. посвящена диссертация Н.П. Медведевой¹ (1973), анализу художественной структуры драм О’Нила – исследование С.М. Пинаева² (1979). К.Н. Каракчиева³ (1980) выявляет экспрессионизм в драматургии О’Нила, С.П. Фатеева⁴ (1982) – философско-эстетические поиски драматурга. Е.А. Любимова⁵ (1982) изучает идейно-эстетические особенности поздней драматургии О’Нила, Н.Э. Кутеева⁶ (2003) рассматривает проблемы психологии личности и психоанализа в драмах 1920-1925-х гг., П.Ю. Рыбина⁷ (2003) – влияние М. Штирнера, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше на трагедию О’Нила, темы жертвы и рока в драмах О’Нила 1920-х и 1940-х гг., Ю.А. Клейман⁸ (2010) впервые сосредоточивает внимание на режиссуре спектаклей 1920-1930-х гг. по многоактным произведениям драматурга, включая экспериментальные, не переведенные на русский язык.

Можно выделить основные проблемы в творчестве драматурга, интересовавшие отечественных ученых: социальность, античный миф в трагедии О’Нила (1970-е гг.), автобиографизм в поздней драме, (1980-е гг.), влияние

¹ Медведева Н.П. Творческие искания О’Нила 20-х годов и становление американской национальной драмы. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Св., 1973.

² Пинаев С.М. Художественная структура драм Ю. О’Нила: К пробл. конфликта и его драматург. воплощения. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Г., 1978.

³ Каракчиева К.Н. Американская экспрессионистская драма 20-х гг. XX века. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Л., 1980.

⁴ Фатеева С.П. Философско-эстетические искания Юджина О’Нила. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. К., 1982.

⁵ Любимова Е.А. Театр Юджина О’Нила: идейно-эстетические особенности поздней драматургии. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. М., 1982.

⁶ Кутеева Н.Э. Концепция личности в драматургии Юджина О’Нила первой половины 1920-х гг. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. У., 2003.

⁷ Рыбина П.Ю. Философия трагедии в творчестве Ю. О’Нила. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 2003.

⁸ Клейман Ю.А. Театр Юджина О’Нила и американская режиссура 1920-1930-х гг. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. СПб., 2010.

психологии и философии на драматургию О'Неила (2000-е гг.), драматургия О'Неила как толчок к новым режиссерским решениям и формированию режиссуры как таковой (2010-е гг.). Исследователи в своих работах, в основном, рассмотрели зрелые многоактные драмы О'Неила и их сценические воплощения.

Труды о театре "Provincetown Players". Совместная работа Х. Дойч и С. Ханау¹ (1931) посвящена истории этого театра и содержит список, а также актерский состав всех постановок с 1915 года по 1929 год. В труде Р.К. Сарлоса² (1982) речь идет, преимущественно, о Дж.Кр. Куке и его личном вкладе в "Provincetown Players". Работа Л.Р. Иган³ (1994) посвящена первым двум летним сезонам театра (1915-1916) и обретению национального драматурга в лице Юджина О'Неила. Иган рассматривает исключительно начальный путь театра, оставляя без внимания основной этап его развития в Нью-Йорке и дальнейшее признание. Ч. Блэк⁴ в своем труде (2002) пишет о роли женщин в театре, их влиянии на драматургию США XX века и вкладе в режиссуру. Книга (2009) под редакцией Дж. Барлоу⁵ содержит тринадцать одноактных пьес женщин-драматургов (с критически-биографическим предисловием к каждой пьесе), которые были воплощены на сцене театра Кука. Во введении Барлоу пишет о важности данных одноактовок и роли их авторов в театральной истории Америки.

Почти все упомянутые работы носят характер перечислительно-описательный. Критики считают своей задачей не столько анализировать творчество театрального коллектива с выходом на теоретические обобщения, сколько зафиксировать его.

¹ Deutsch H. and Hanau S. The Provincetown: A Story of the Theatre. N. Y., 1931.

² Sarlos R.K. Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment. A., 1982.

³ Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O'Neill. O., 1994.

⁴ Black C. The Women of Provincetown: 1915-1922. T.; L., 2002.

⁵ Barlow J.E. Women Writers of the Provincetown Players. A., 2009.

Исследование строится на следующих **материалах**:

- полное собрание сочинений Юджина О'Неила¹;
- ранние одноактные пьесы О'Неила (1913-1918), единственная поздняя миниатюра "Хьюи" (1941) и впервые изданная в 2012 году пьеса "Изгнание нечистой силы"² (1919);
- письма Юджина О'Неила³;
- мемуары и другие публикации деятелей театра США начала XX века⁴;
- труды по истории американского театра и театральной культуры;
- рецензии, архивные документы⁵, отражающие историю постановок вока театра "Провинстаун Плэйерс";
- электронные базы данных театров США;
- видеозаписи современных постановок по одноактным пьесам О'Неила.

Положения, выносимые на защиту:

– Одноактные пьесы О'Неила являются, по сути дела, "лабораторией", в которой драматург в начале XX века формировал новые представления о характере и специфике американской драмы и театра.

– В своих творческих исканиях О'Нил опирался на опыт и творческие открытия европейской драмы рубежа XIX-XX вв. и, в особенности, на камерную драматургию и идеи "интимного театра" А. Стриндберга.

¹ O'Neill E. Complete Plays. N. Y., 1988.

² O'Neill E. Exorcism. N. H.; L., 2012.

³ To Carlotta from Gene: Eugene O'Neill to Carlotta Monterey O'Neill. N. H., 1960; As Ever, Gene: The Letters of Eugene O'Neill to George Jean Nathan. R., 1987; Bogard T. and Bryer J.R. Selected Letters of Eugene O'Neill. N. Y., 1994.

⁴ Cook G.C. Greek Coins. N. Y., 1925; Glaspell S. The Road to the Temple. N. Y., 1927; Kemp H. Out of Provincetown: a memoir of Eugene O'Neill // Theatre. 1930; Louise Bryant papers. Unpublished TS autobiographical sketch. Syracuse University, George Arents Library; Kreymborg A. Troubadour: An American Autobiography by Alfred Kreymborg. N. Y., 1957; Zorach W. Art is My Life: The Autobiography of William Zorach. Cl.; N. Y., 1967; Kenton E. The Provincetown Players and the Playwright's Theatre 1915-1922. J., 2004.

⁵ The New York Stage: Famous Productions in Photographs. N. Y., 1976; Minutes of the Provincetown Players. Billy Rose Theatre Collection, NYPL.

– В отличие от стереотипов многофигурных многоактных пьес, составляющих ходовой репертуар театра начала XX века, где логика сюжетного развития порой подменяла глубину проблемно-психологического анализа, форма одноактной камерной пьесы позволила О’Нилу сконцентрировать внимание на отдельных жизненных фактах, дать “крупным планом” характеры и коллизии, исследовать их специфичность и многообразие, что подтолкнуло его в дальнейшем на новых структурно-образных основах синтезировать большую драматургическую форму.

– Особенностью одноактных пьес О’Нила является их принципиальная ориентированность на подчеркнуто натуралистическое воспроизведение жизненных реалий, что порождает эстетическую установку драматурга на “супернатурализм”, который являет собой сплав точных наблюдений, экспрессивного психологизма в разработке характеров и проблемно-обостренной подачи центральной драматической коллизии.

– В одноактных пьесах формировались особенности драматургического стиля и приемов О’Нила. В них драматург разрабатывает впоследствии характерные для его творчества пространные монологи героев, экспериментирует с поэтическими ремарками, вводит в действие “озвученные мысли” персонажей, овладевает искусством точных психологических реакций героев на слова собеседника, осваивает драматургические возможности обширных зон молчания, использует “отсутствующего героя” как активное действующее лицо, использует сленг как характеристическую краску, вводит “какофонию улицы”. Здесь впервые в его творчестве появляются темы беспощадной стихии и неизбежности рока, что провоцирует трагические финалы возникающих коллизий.

– Комплексный анализ всего корпуса о’ниловской драматургии малых форм позволяет выявить жанровую специфику его одноактных драм, которая характеризуется своей близостью к трагедийному звучанию. Именно в ка-

мерных пьесах формировалось у О'Нила его понимание и способы воплощения специфики “американской трагедии”.

– Одноактные пьесы О'Нила постепенно формируются в циклы, объединенные тематическим, проблемным и хронологическим принципами. По сравнению с ранними опытами, одноактная драматургия О'Нила 1916-1919-х годов более целостна по форме и оригинальна по содержанию. Начиная с “морского” цикла “Пароход Гленкерн” (1916-1918), О'Нил стремится к “сериальности” своих пьес, которая в дальнейшем приведет к созданию большой формы. Фундамент своих многоактных произведений 1920-х и 1940-х годов первый драматург Америки закладывает именно в одноактных пьесах рассматриваемого периода.

– Форма одноактной пьесы как “лаборатории драмы” сохранила свое значение для О'Нила и в более поздний период его творчества, о чем свидетельствует последняя одноактная пьеса американского драматурга “Хьюи” (1941) из недописанного цикла пьес-воспоминаний “Поминальный”, которая была также создана под большим влиянием А. Стриндберга.

– Проблематика и поэтика одноактных пьес О'Нила оказала непосредственное влияние на драматургию таких классиков американской драматургии XX века, как Теннесси Уильямс, Артур Миллер, Эдвард Олби, на молодую драматургию рубежа XX-XXI вв.

– Сценические возможности, заключенные в одноактных пьесах О'Нила, во многом оказали существенное влияние на развитие американского театра и режиссуры XX века. В этом отношении проанализированные в диссертации постановки двенадцати спектаклей театра “Провинстаун Плэйерс” по ранним одноактным пьесам О'Нила представляются наиболее показательными. Через свои одноактные пьесы молодой драматург стимулировал работу постановочного коллектива “Провинстаун Плэйерс”, дав толчок к развитию небольших региональных театров, глубоко интегрированных в жизнь американского общества.

– Анализ сценической истории одноактных пьес О’Нила позволяет объяснить их особую привлекательность и все возрастающую популярность в среде деятелей театра и зрителей. “Лабораторный” характер исследования жизненных реалий и характеров, концентрированная подача жизненных коллизий, “крупные планы” характеров, экспрессия чувств и психологических переживаний, соединение поэтического и жизненно достоверного, – вот что оказывается плодотворным для творческих поисков режиссеров, реализующих свои замыслы в децентрализованной системе небольших, подчас студенческих или любительских американских театров, вместе с тем глубоко инкорпорированных в обыденную жизнь.

Структура работы: диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка использованной литературы, включающего более трехсот названий на русском и английском языках, и двух Приложений.

ГЛАВА I.

ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ (1913-1917)

Пьесы Юджина О'Нила стали доступны читателям и театрам в России, начиная с середины 20-х годов XX века. Большой вклад в переводы пьес О'Нила был сделан в советское время – с 1925 по 1985 год. Именно в этот период на русском языке были изданы самые известные произведения драматурга – как многоактные, так и короткие. На сегодняшний день переведены семь одноактовок О'Нила. Среди них: “Пе” (1917) – в двух вариантах – А.Г. Мовшенсона в 1929 году (“Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м действии”¹) и И. Комарова в 1961 году (**“Китовый жир”**², **“Веревка”**³ (“The Rope”, 1918) в переводе О. Холмской (1958), **“Там, где помечено крестом”**⁴ (“Where the Cross is Made”, 1918) – А. Старцева (1958), **“В зоне военных действий”**⁵ (“In The Zone”, 1917) – М. Шерешевской (1961), **“На пути в Кардиф: Пьеса в 1-м действии”**⁶ (“Bound East for Cardiff”, 1916) – Е. Калашниковой (1933) и другой перевод этой же пьесы “Курс на Восток, в Кардифф: Пьеса в 1-м действии”⁷ М.М. Кореневой (1985). Т. Бутрова и В. Денисов перевели драму **“Перед завтраком: Пьеса в 1-м действии”**⁸ (“Before Breakfast”, 1916) в 1994 и 2009 годах соответственно. В. Денисов также явля-

¹ О'Нейл Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. / Пер. и вступ. ст. А.Г. Мовшенсона. Л.; М., 1929.

² О'Нил Ю. Китовый жир. / Пер. И. Комаровой // Американские театральные миниатюры. / Сост. Л. Хвостенко. Вступ. ст. Ю. Ковалева. Л.; М., 1961. С. 13-29.

³ О'Нил Ю. Веревка. Пер. О. Холмской // Американская новелла XIX и XX веков: В 2-х т. Т.2. Сост. А.И. Старцев. М., 1958. С. 142-163.

⁴ О'Нил Ю. Там, где помечено крестом. Пер. А. Старцева // Американская новелла XIX и XX веков: В 2-х т. Т.2. / Сост. А.И. Старцев. М., 1958. С. 163-179.

⁵ О'Нил Ю. В зоне военных действий. / Пер. М. Шерешевской // Американские театральные миниатюры. / Сост. Л. Хвостенко. Вступ. ст. Ю. Ковалева. Л.; М., 1961. С. 30-48.

⁶ О'Нил Ю. На пути в Кардиф: Пьеса в 1-м д. / Пер. Е. Калашниковой // Интерн. Лит. 1933. №5. С. 92-99.

⁷ О'Нил Ю. Курс на Восток, в Кардифф: Пьеса в 1-м д. / Пер. М. Кореневой // О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. М., 1985. С. 27-40.

⁸ О'Нил Ю. Перед завтраком: Пьеса в 1-м д. / Пер. Т. Бутровой // Драматург. 1994. № 3. С. 231-238.

ется автором перевода пьесы О'Нила **“Жажда”**¹ (“Thirst”, 1913). Поздняя одноактовка О'Нила **“Хьюи: Пьеса в 1-м действии”**² (1941) была переведена на русский язык И.М. Бернштейн в 1985 году.

Русскому читателю знаком лишь основной корпус написанного О'Нилом – четырнадцать (из тридцати двух) многоактных драм и семь (из двадцати одной) одноактовок. И если экспериментальные и поздние драмы О'Нила достаточно широко представлены на русской сцене и исследованы теоретически, то большая часть ранних пьес до настоящего времени ждет своих интерпретаторов и сценических прочтений.

Между тем, одноактные, часто невостребованные, по достоинству не оцененные, потерянные и найденные, переизданные пьесы американского классика представляют собой несомненный интерес как для театроведов, так и для практиков театра. В США первый всплеск интереса к одноактовкам О'Нила был отмечен при его жизни – в период с 1916 по 1919 год. Второй – спустя несколько лет после его смерти – с 1958 года. Третий же – с начала XXI века. Об этом свидетельствуют многочисленные постановки по одноактным пьесам О'Нила в ведущих учебных заведениях и театрах мира с 2000-х гг.

Одноактные пьесы О'Нила, написанные в разные годы по разным поводам и в различных обстоятельствах, сложились в единый, хотя и составленный из разнородных эстетических и философских фрагментов, пласт драматургии. В данном исследовании предпринята попытка выявить жанровые, стилистические и философские расхождения драматурга в его диалоге с самим собой, ибо это его лаборатория, территория экспериментов. Но, вместе с тем, единство этого пласта драматургии не сводится к единству формы. Единство – в типологии характеров и в их мироощущении. Причины их не-

¹ Переводы В. Денисова “Перед завтраком” и “Жажда” были опубликованы в открытом доступе в Интернете в 2009 году.

² О'Нил Ю. Хьюи: Пьеса в 1-м д. / Пер. И.М. Бернштейн // О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. М., 1985. С. 431-452.

состоявшейся жизни и судьбы так же разнообразны, как они сами, но мечта о счастье, какую бы форму она ни принимала (от клочка земли до найденного клада) – вот то, что их объединяет. В сущности, эти убогие желания соизмеримы по масштабам с самими героями. Наряду с внешними неблагоприятными обстоятельствами, главная причина невозможности осуществления мечты – они сами. А это уже прорыв в направлении новых драматургических законов, ранее Америке не известных и пришедших в театр с новой драмой.

Автор предисловия к первому русскоязычному двухтомному изданию пьес драматурга А.А. Аникст (а вслед за ним и целые поколения исследователей) в статье “Юджин О’Нил (1888-1953)” подчеркивает, что пьесы молодого О’Нила были новаторскими для американского театра. “Зрителя, привыкшего видеть на сцене гостиные буржуазных квартир, романтические хижины и пышные пейзажи, О’Нил поразил необычностью в выборе места действия своих пьес”¹. Оно часто происходит в убогих жилищах, на кораблях, в матросском кубрике, на палубе. Герои драматурга – матросы, проститутки, пролетарии, изгои общества. О’Нил намеренно показывает в пьесах изнанку жизни, ее задворки. На море или на суше – герои убедительны, узнаваемы, естественны и далеки от идеала. Так же, как и их речь. Говорят они не усредненным безликим языком. Впервые в американской драматургии появляется понятие языковой характеристики персонажа. А точно воспроизведенная среда обитания помогает читателю моментально представить себе подлинную обстановку, в которой разворачиваются судьбы героев. Произведения О’Нила убеждают неприкрашенностью жизни. В них органично сочетаются потребность в мечте, самобытная лексика, грубоватое чувство юмора и жестокие, на грани первобытности нравы героев. Их иллюзии терпят крах по разным причинам. “Общество часто прощает преступников, но никогда не прощает мечтателей”² – такими словами можно передать суть многих одно-

¹ Аникст А.А. Юджин О’Нил (1888-1953) // О’Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. Т.1. М., 1971. С. 13, 14.

² Уайльд О. Парадоксы: Критик как художник. СПб., 2002. С. 90.

актных пьес О'Нила. В самом деле, мечты о'ниловских героев терпят крушение, а предрассудки окружающих людей уничтожают даже надежду героев на счастье.

Короткие названия пьес О'Нила зачастую несут в себе символистский характер. Часто автор ограничивается одним емким словом. Практически все ранние пьесы драматурга наделены метафоричными названиями. Это своеобразный шифр роковых обстоятельств, которые разрушат судьбы героев – “Паутина”, “Жажда”, “Безрассудство”. С помощью лаконичных заглавий О'Нил, с одной стороны, передает главную причину грядущего трагического финала произведения (“Туман”, “Аборт”, “Китовый жир”), но с другой – укрупняет ее. Скажем, туман давно стал излюбленной символической метафорой, а не просто метеосводкой. Драматург создает особые трагические тупики, до О'Нила мало знакомые американской публике. Он пытается отразить драматизм жизни и чувство абсолютной неприкаянности на примере несчастных судеб матросов Дрисколла из “Курса на Восток, в Кардифф” (1916) и Олсона из “Долгого пути домой” (1917), а также безвыходные ситуации для проститутки Розы в “Паутине” (1913) и чернокожего убийцы Эйба в “Мечтательном пареньке” (1918).

Для художественного метода О'Нила характерна развернутость ремарок – неотъемлемая примета европейской новой драмы, в частности, пьес Ибсена, Шоу, Метерлинка. О'Нил подробно описывает место действия во всех своих пьесах. Автор с первых драматургических опытов понимал значение ремарки для становления нового театра. Невозможно представить его одноактные и многоактные пьесы без тщательно воссозданных условий жизни. Словно фрагмент прозы, перенесенный на сцену, ремарка О'Нила в ранних пьесах требует отдельного исследования. Он вкладывает глубокий смысл в каждую описываемую им деталь интерьера, который становится говорящим и помогает лучше узнать его обитателей.

К примеру, просторную библиотеку-гостиную в летнем доме Артура Болдуина из короткой пьесы “Безрассудство” драматург описывает так:

“Комната представляет собой типичную гостиную умеренно богатого человека, не наделенного большим вкусом и не сильно волнующегося по поводу его отсутствия”¹.

Автор отражает связь героя с местом действия. Уже в ремарке прочитывается характер Артура Болдуина.

Ремарки важны и как реакция на слова собеседника. Рассмотрим, как прописывает их американский драматург на примере героини Джин (служанки Миссис Болдуин) из того же произведения.

1. Джин (резким голосом в гневе). Он меня больше не любит.
2. Джин (дрожа от гнева на его подшучивание). Я с ним рассталась. Сейчас это должно больше беспокоить вас, а не меня.
3. Джин (немного напугана). Многое произошло, пока вас не было.²

Все три фразы Джин, идущие одна за другой в диалоге с хозяином дома Артуром Болдуином, О’Нил дополняет отдельной ремаркой. Он подчеркивает не только различные действия, но и разные интонации героини. Автор тонко чувствует все нюансы меняющегося настроения героини и в ремарках передает богатую палитру ее эмоций. Он пытается раскрыть психологию своих героев и создать узнаваемые характеры. Такие детали помогают актерам лучше понять психофизику персонажей и точнее передать ее. Заметки драматурга также помогают режиссерам в работе с актерами. Трудно переоценить значение о’ниловских ремарок для процесса формирования новой театральной эстетики. В сущности, это были первые подсказки, направляющие режиссерскую мысль.

Проведя все детство и молодость за кулисами театра, а иногда и на сцене, Юджин О’Нил, как ему кажется, знает, как именно должна быть поставлена и сыграна его пьеса. Он стоит у истоков американской режиссуры.

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 55.

² Ibid. P. 62.

Ремарка драматурга обращена к создателям спектакля и читателям. Продолжая традиции новой драмы и ее представителей, драматургов Ибсена и Стриндберга, он подробными ремарками указывает путь режиссеру, сценографу, актерам. Уже в первых коротких пьесах О'Нил дает направление и своим будущим "наследникам" – американским драматургам Артуру Миллеру, Теннесси Уильямсу и Эдварду Олби. Уильямс унаследует от О'Нила художественную чуткость и детализацию. Но в отличие от О'Нила, Уильямс в ремарках "Кошки на раскаленной крыше" не намекает, направляет или подсказывает создателям спектакля, а открытым текстом дает советы режиссеру – сценическое действие пьесы непрерывно и имеет дело "с предельным напряжением человеческих чувств"¹, "спектакль идет с двумя антрактами"², сценографу – "предоставить актерам максимальный простор для свободного передвижения по сцене, как если бы это была декорация для балета"³, и актерам – их движение "призвано передать душевное беспокойство персонажей"⁴ и "страстное стремление вырваться"⁵. И О'Нил, и Уильямс – драматурги со склонностью к режиссуре. Если в первом американском драматурге, О'Ниле, по его собственному признанию, сидел дремлющий режиссер, то во втором, Уильямсе, – явно бодрствующий. Их ремарки – больше, чем просто дополнения. Они представляют собой целые режиссерские партитуры. Оба драматурга вмешиваются в процесс воплощения пьес с первой страницы до последней. В связи с этим вполне естественно, что О'Нил и Уильямс будут принимать активное участие в театральных постановках по своим произведениям.

В первых драматургических эскизах О'Нила события происходят крайне динамично. За короткое время читатель узнает о жизни персонажей главное. Каждый о'ниловский герой – будь то американец, мексиканец, русский, поляк, француз и т.д. – уже заражен американской идеей мечтать о достиже-

¹ Уильямс Т. Трамвай "Желание": пьесы. СПб., 2004. С. 131.

² Там же. С. 132.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

нии цели. Все они “никогда не теряют соприкосновения с реальностью, но и никогда не оторваны от того, что находится за пределами реального”¹, за горизонтом их возможностей и желаний. Все дальнейшее творчество О’Нила (все его поиски, эксперименты в технике драмы, формирование новой эстетики) уже в зародыше прочитывается в его одноактных пьесах.

Не будь первых пьес, вряд ли бы появились и крупные произведения Юджина О’Нила. Он начал писать пьесы в 1913 году самостоятельно, подчиняясь своему театральному инстинкту. Тогда в Америке еще не существовало термина “драматургия”. Его заменяло словосочетание “драматическая литература”. И это понятно. Драматические произведения – это, как правило, переложение прозаической первоосновы на язык театрального действия. Несмотря на этот факт, начинающий драматург все-таки смог создать свои, оригинальные, американские пьесы и отразить в них героев-современников, многие из которых имеют реальных прототипов.

Система анализа пьес Юджина О’Нила основывается на выявлении конфликта в его одноактовках. В настоящем исследовании также будут установлены мотивы (события), побудившие драматурга на создание той или иной работы, и личности, с которых О’Нил списал образы своих героев.

В первой одноактной пьесе О’Нила **“Жена для жизни” (“A Wife for a Life”, 1913)** главный герой – шахтер по имени Джек – влюбляется в замужнюю женщину. Со временем его чувства становятся сильнее. Его возлюбленная Иветт видит, что Джек ее искренне любит и отвечает ему взаимностью, но эта взаимность носит платонический характер. Увидев, что любимая женщина, несмотря на вспыхнувшие чувства к молодому мужчине, остается верна своему законному мужу, Джек решил во что бы то ни стало отнять Иветт у ее супруга. Джек завидует своему сопернику. Он делится с другом (Пожилым мужчиной) душевными переживаниями:

¹ Mickle A.D. Six Plays of Eugene O’Neill. L., 1929. P. 52.

*Джек. Понимаешь, я сразу в нее влюбился, и мысль о том, как он обращался с ней, вскипятила мою кровь*¹.

Безумно влюбленный молодой герой показывает фотографию Иветт другу и тот узнает в ней свою жену. Случайность сводит главных героев миниатюры (незатейливый прием коммерческого театра). Иветт простила мужу бесконечные измены, более пяти лет ждала внезапно исчезнувшего Пожилого мужчину (супруг героини). Только теперь, став официально свободной, двадцатипятилетняя француженка отправила письмо своему любимому – Джеку – с просьбой приехать за ней. Письмо попало в руки пропавшего мужа. В результате, он понимает, что Джек и есть Джон Слоан, возлюбленный его супруги. Герой колеблется, сказать о весточке наивному Слоану или сжечь ее. Мгновение спустя он, все же, отдает телеграмму Джеку. До личного знакомства с Джеком он хотел убить его. Теперь же, учитывая взаимную симпатию и тот факт, что Джек спас ему жизнь, рискуя своей (вытащив тонущего из реки), планы героя меняются. Мы видим цепную реакцию благородных поступков. Прощаясь с Джеком, он словно священник благословляет его и (заочно) свою жену на семейное счастье. Лишь у этой одноактовки О’Нила такой трогательно-утешительный, морализаторский финал.

Количество персонажей сведено к минимуму – это Джек, Пожилой мужчина и шахтер Пит, доставивший телеграмму от Иветт. Пьеса написана по схеме мелодрамы. Конфликт, т.е. внутреннюю раздвоенность, испытывает мужчина, который не очень дорожил женой, а теперь имеет возможность предъявить на нее права. Решение должен принять Пожилой мужчина. Он извлекает жизненный урок и анонимно уступает Джеку свою жену. Случайность помогла Пожилому мужчине, облегчила его окончательное решение. Сама героиня (жена) в пьесе не появляется (разрыв мелодраматического шаблона). К такому приему (о герое только говорят, но он не появляется)

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 7.

драматург будет обращаться еще не раз. Драматург охарактеризовал свой эскиз как “водевильную пародию”.¹

Исследователи творчества Стриндберга Эгил Торнквист и Барри Джейкобс уверены, что своим появлением пьеса “Безрассудство” обязана натуралистической трагедии “Графиня Юлия”.² Вслед за шведским драматургом О’Нил переплетает социальное и биологическое. Как и героиню пьесы “Жена для жизни” Иветт, Милдред из “Безрассудства” родители по расчету выдали замуж за нелюбимого. Свадьба с Артуром для родителей Милдред была выгодной сделкой, а для нее – шансом навсегда уйти из дома, о чем героиня мечтала. Родители “*пилили*”³ Милдред, и она “*сдалась*”⁴. Став Миссис Болдуин, героиня не обрела настоящую свободу. Деньги и любовь Артура не сделали ее счастливой. Алчность родителей Милдред – причина ее личного несчастья. Милдред никогда не испытывала ни влечения, ни даже симпатии к своему супругу и никогда не могла понять Артура:

*Миссис Болдуин. Я пыталась полюбить тебя, но между нами всегда была пропасть.*⁵

Конфликт пьесы – в потребности собственного выбора в любви. В конце одноактовки Милдред признается супругу, что вышла замуж за него только из-за денег. Она изменяет мужу с его личным водителем. Новость об адюльтере, услышанная от служанки, приводит Артура Болдуина в бешенство. В бледных чертах подергивающегося лица Мистера Болдуина отражается ужас, который переживает супруг. Охваченный яростью обманутого собственника, он идет на крайний шаг: организует убийство ее любовника Фреда. Но даже это не помогает Артуру удержать Миссис Болдуин. Увидев Фреда мертвым, Милдред падает на пол без чувств, ее уносят в комнату, где героиня

¹ Цит. по: Bogard T. Notes on the texts // O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 1086.

² Tornqvist E. and Jacobs B. Strindberg’s Miss Julie: A Play and its Transpositions. N., 1988.

³ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 71.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

ня застреливается. Убийство возлюбленного, повлекшее смерть его избранницы, – один из излюбленных сюжетов на тему свободы чувств в произведениях Эпохи Возрождения. В XX веке он обретет новые обертона и откровенно фрейдистские отголоски.

Критика единодушно определила две ранние пьесы О’Нила, как лишенные самостоятельности во всем. Тимо Тиусанен замечает: “Персонажи в пьесах “Жена для жизни” и “Безрассудство” – безнадежные клише, которые не спасет никакое сценическое воображение. Молодой О’Нил был удивительно наивен и менее опытен в создании образа, чем в использовании его на сцене”¹. Эгил Торнквист считает “Безрассудство” одной из “худших работ”² драматурга. Несмотря на уязвимые места одноактовки “Безрассудство”, в ней есть проблема, о которой мы уже говорили. Социальное неравенство и биологические инстинкты напомнят о себе в “трагедии отчуждения” “Косматая обезьяна”, а темы свободного выбора и преодоления инстинкта собственности получают развитие на другом уровне в одной из лучших многоактных драм О’Нила “Любовь под вязами”.

В списке действующих лиц пьесы “Безрассудство” драматург указывает героиню просто по имени – “Милдред”, а в тексте пьесы уже по семейному статусу – как “Миссис Болдуин”. Имя собственное делало ее индивидуумом, а фамилия мужа обезличивает. В этом есть намек на абсолютное одиночество замужней героини. Так же трагически отчуждены друг от друга герои другой пьесы О’Нила – “Перед завтраком” (1916). Вместо четы Роуленд читателю будут представлены “Альфред” и “Миссис Роуленд”. Как Милдред по-настоящему не стала Миссис Болдуин, так и Альфреду не суждено будет стать Мистером Роуленд.

Героиня одноактовки **“Перед завтраком” (“Before Breakfast”, 1916)** Миссис Роуленд – швея по профессии – на протяжении всей пьесы выясняет

¹ Tiusanen T. O’Neill’s Scenic Image. Pr., 1968. P. 54.

² Tornqvist E. O’Neill’s philosophical and literary paragons // The Cambridge Companion to Eugene O’Neill. C., 2000. P. 27.

отношения со своим мужем, безработным поэтом Альфредом. Точнее говоря, она ведет с ним не диалог, а монолог. Выражаясь словами Е. Любимовой, пьеса представляет собой “монолог разгневанной женщины, яростно поносящей своего мужа”¹. Фактически это – драма. Действующих лиц в одноактной пьесе О’Нила двое. Перед нами несчастная молодая семья, в которой доминирует жена героя. По форме “Перед завтраком” во многом навеяна стриндберговской одноактной пьесой “Та, что сильнее” (“The Stronger”, 1889). В своей Нобелевской речи О’Нил это формулирует так:

“Именно чтение его пьес, когда я начал писать зимой 1913-14 гг., прежде всего остального, дало мне представление, чем могла бы быть современная драма, и впервые вдохновило меня желанием писать для театра самому. Если в моем творчестве и есть что-то долговечное, это благодаря тому первоначальному импульсу от него, который с тех пор продолжился как мое вдохновение на протяжении всех лет – тогда я получил стремление следовать по стопам его гения настолько достойно, насколько позволит мой талант, и с такой же честностью цели.

Конечно, для вас здесь, в Швеции, не будет новостью, что мое творчество во многом обязано влиянию Стриндберга. Это влияние ясно проходит сквозь более чем несколько моих пьес и очевидно для всех. Также это не будет новостью для любого, кто когда-либо знал меня, потому что я всегда сам это подчеркивал”.²

Несмотря на заимствованную форму пьесы и некоторые театральные приемы (число героев, диалог, построенный на конфликте, в котором один герой все время говорит, а другой молчит), одноактовка О’Нила легко вписывается в некий автобиографический контекст. Речь Миссис Роуленд – не что иное, как выплеск эмоций. Чаша терпения героини переполнилась и в та-

¹ Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 76.

² Цит. по: Tornqvist E. O’Neill’s philosophical and literary paragons // The Cambridge Companion to Eugene O’Neill. С., 2000. Р. 26.

ком состоянии ей точно не до анализа причин неудачной жизни с супругом Альфредом. Она готова уйти от него и, возможно, в скором времени осуществила бы задуманное, если бы действия неверного мужа резко не изменили бы ее планы. Судьба Роуленд складывается намного хуже, чем у Госпожи Х, этим объясняется ее абсолютно безнадежный взгляд на жизнь и отчаяние. Хотя на поверхности существуют некие точки пересечения судеб Миссис Роуленд и Госпожи Х. Зато другая героиня Стриндберга, незамужняя актриса – Госпожа У, в своем молчании явно превосходит о’ниловского Альфреда. Более того, реакции и поведение Госпожи У вызывают больший интерес, чем весь монолог Госпожи Х, и как бы дают подсказки читателю, помогая ему разгадать суть взаимоотношений стриндберговских героинь. Если перед завтраком, однозначно, сильнее неумолкающая супруга Альфреда, то перед Рождеством сильнее оказывается не проронившая ни слова незамужняя актриса.

У Стриндберга обе героини находятся на сцене. Место действия его пьесы – уголок дамского кафе. Шведский драматург условно описывает пространство, состоящее всего лишь из двух маленьких железных столиков, обитого красным шелком дивана и нескольких стульев. Пространство же одноактной пьесы О’Нила “Перед завтраком” представляет собой маленькую комнату в квартирке на Кристофер-стрит¹ в Нью-Йорке. Комната, в которой Миссис Роуленд произносит большую часть своей тирады в адрес мужа, одновременно является кухней и столовой. Пространство О’Нила несет в себе все признаки реального, детально выписанного места действия: *“В глубине, справа, находится дверь, ведущая в коридор. Слева от двери – раковина и газовая плита. Над плитой деревянный буфет. Два окна слева выходят на по-*

¹ Район Гринвич-Виллидж, к которому относится адрес проживания героев, – тот же, где проживал Юджин О’Нил в начале своего творческого пути. Гринвич-Виллидж находится в Даунтауне (нижней части) Манхэттана. В начале XX века этот район стал богемным местом во многом благодаря талантливым писателям, художникам и радикальным политическим деятелям. Помимо О’Нила, завсегдатаями Гринвич-Виллидж были такие личности американской и мировой культуры, как журналист Джон Рид, поэтесса Эдна Сент-Винсент Миллэй, танцовщица Айседора Дункан и многие другие.

*жарную лестницу, где умирают заброшенные горшечные растения...*¹ Их не видно, но для О’Нила важно о них упомянуть. Если растения символизируют умирающую любовь между супругами, то покрытый клеенкой стол, два стула с тростниковым дном и веревка для белья говорят читателю о более чем скромной жизни Миссис Роулэнд и Альфреда, которые еле-еле сводят концы с концами. Герою О’Нила, как истинному художнику, абсолютно безразличен быт. Альфред – человек, живущий чувствами и импульсами. Когда ему не хватает денег, он, не задумываясь о последствиях, просто закладывает все, что есть у них с женой:

*Миссис Роулэнд. Бог знает, который сейчас час. Мы даже этого не знаем, потому что ты, как дурак, заложил свои часы. Последнюю нашу ценность – и ты это знал! С тобой всегда только одно – ломбард, ломбард и ломбард! Пальцем о палец не ударил, чтоб найти работу, не сделал ничего, чтобы жить как человек!*²

Главный герой пьесы до смерти своего отца–миллионера и не задумывался о том, чтобы заработать на кусок хлеба. Альфред³ не может смириться с тем, как резко изменилась его жизнь. Он – гарвардский выпускник, поэт, надежда семьи Роулэнд. Не в состоянии простить мужу не только их общее неблагополучие, но и его неверность, Миссис Роулэнд бьет по самому больному месту Альфреда – неудачам в творчестве, нереализованности и невостребованности:

*Миссис Роулэнд. Целый день только и сидишь – сочиняешь свои идиотские стишки и рассказы. И никто их никогда не купит – и не удивительно. Я-то что-то могу и вот делаю, и только поэтому мы не умерли до сих пор с голоду.*⁴

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 391.

² О’Нил Ю. Перед завтраком. / Пер. В. Денисова. С. 4.

³ Альфред преобразится в матроса Смитти в одноактной пьесе О’Нила “В Зоне” (1917) и выпускника юридического факультета Гарвардского университета в поздней драме “Продавец льда грядет” (1946).

⁴ О’Нил Ю. Перед завтраком. / Пер. В. Денисова. С. 4.

Альфред живет с нелюбимой женщиной, к которой не испытывает никаких чувств (типология характера, отчасти близкая самому драматургу). Несколькими годами ранее его мимолетный роман с ней привел к ее беременности и вынужденному браку с Миссис Роулэнд. Стоит заметить, что О'Нил не наделяет главную героиню именем собственным, потому что она – всякая, любая. Драматург дает ей только статус жены, о чем говорит приставка “Миссис” к фамилии мужа “Роулэнд”. Для героини статус – это все. Она не собирается разводиться с Альфредом, несмотря ни на что. Перед читателем не Мистер и Миссис Роулэнд, как обычно называют семейную чету, а Альфред и Миссис Роулэнд. Иными словами, героиня замужем, а герой существует независимо от нее. У них нет общей фамилии, потому что Альфред не считает себя единым целым с женой. После смерти отца его фамилия Роулэнд уже ему не помогает. Альфред в этой жизни словно сам по себе – вне семьи. Ему уже не на кого опереться. По репликам героини мы знаем, что он абсолютно потерян и беспомощен. Жизнь Альфреда превращается в дурную бесконечность. Рождение мертвого ребенка и смерть отца-миллионера, оставившего Альфреду одни долги, еще больше усугубляют и без того непростую семейную ситуацию героев. Возможно, в обществе актеров и поэтов, а также новой возлюбленной – любовницы Хелен – Альфред просто пытается забыться. Если и так, то ему и это не удастся. Очередная измена жене приводит к беременности Хелен. Не зная, как справиться со всеми поворотами судьбы, Альфред идет на крайние меры.

О'Нил отразил, как жизнь резко меняет судьбу человека и с корнем обрезает его мечту о самовыражении. В этой пьесе нет темы американской мечты, и даже надежды героев на обычное семейное счастье и благополучие не сбываются.

В своей статье “Кто сильнее?” театровед Карина Добровольская тонко замечает, что молчание – “осознание своего бессилия перед лицом действительности, осознание слабости слова, выражение страха или отчаяния, мас-

ка”¹. По ее мнению, “Стриндберг блистательно превратил молчание в структурообразующий принцип, предсказав открытия театра абсурда, в частности Сэмюэля Беккета (“Счастливые дни”)². Соглашаясь с К. Добротворской и продолжая ее мысль, добавим, что и ранняя драматургия Юджина О’Нила предвосхищает театр абсурда. Главные темы театра абсурда – бессмысленность человеческой жизни, абсолютное одиночество, ожидание смерти, диалоги “глухих” – заложены в “морских” одноактных пьесах американского драматурга “Жажда” (1913), “Туман” (1914), “Курс на Восток, в Кардифф” (1916), “Там, где помечено крестом” (1918). Но в отличие от героев “морских” драм О’Нила, которые не могут найти общий язык, персонажи театра абсурда даже не пытаются этого сделать. У О’Нила нет нарочитой бессмысленности диалогов и автоматизма. О’Нил заимствует прием молчания у Метерлинка. В молчании Альфреда позиция героя, который не хочет говорить с Миссис Роулэнд, а также все его внутренние переживания. Внутреннее действие, которое, по словам Станиславского, движет пьесы новой драмы, есть и в короткой реалистичной драме О’Нила. Только здесь действие происходит за кадром. Драматург сочетает американский быт и мистику, обычную семейную жизнь и загадку. В громком молчании героя отчетливо слышен трагизм житейской повседневности.

Обреченность общения, беспомощность языка, бессмысленность жизни и ничтожность существования – все эти темы уже были заложены в драме “Перед завтраком” задолго до появления пьес Ионеско и Беккета. Главное отличие Альфреда от беккетовского Вилли из “Счастливых дней” (1961) в том, что он не ждет собственной смерти, а ускоряет ее. Несмотря на существенные различия, и о’ниловские герои, и персонажи театра абсурда несчастны, одиноки и духовно опустошены. Часто они чувствуют себя покинутыми, забытыми Богом людьми. В пьесе О’Нила присутствует и принцип контраста – на физическом и духовном уровнях. Герои пьесы находятся в разных угол-

¹ Добротворская К. Кто сильнее? // Сеанс. 1996. №13. С. 54.

² Там же.

ках съемной квартиры: Миссис Роулэнд на кухне, Альфред – в спальне. Американский драматург с самого начала пьесы разделяет супругов физически и противопоставляет их духовно. Перед нами прагматичная и недалекая Миссис Роулэнд, жизнь с которой стала для героя просто невыносимой. Мы не видим ее мужа, но по унижительным комментариям героини в адрес Альфреда предполагаем, что он – ее полная противоположность. Миссис Роулэнд описывает, в основном, самого Альфреда, а не его действия. Супруг Миссис Роулэнд находится внутри своего пространства. Герой представляется нам ранимым и романтичным. Конфликт пьесы – в невозможности для молодой пары противостоять жизненным проблемам. Как и Альфреду, О’Нилу не понаслышке были знакомы сердечные неудачи. Молчаливый герой пьесы “Перед завтраком” частично списан молодым драматургом с самого себя. Они оба наделены “душой поэта” и живут в Нью-Йорке, оба страдают алкогольной зависимостью и не могут найти себя ни в чем. Альфред, как и Юджин, учился в Гарварде. Оба пытались покончить жизнь самоубийством с разницей в том, что Альфреду удалось осуществить задуманное с первой попытки, а самому автору предстояло пережить несколько попыток. Можно предположить, что О’Нил дал своему герою поэтическое имя в честь англичанина Альфреда Теннисона (1809-1892), часто писавшего стихотворения о раздвоенности души. Сам драматург тоже пробовал себя в стихосложении (с 1907 года). В стихотворениях 1912 года он затрагивает тему религии (“Слово о падении певца”), тему любви (“Сентиментальная чепуха”¹, “Я задержался на пляже на всю ночь”²), тему славы (“Сенной”³, “The Haymarket”⁴), а в лирической поэме “Свободный” (1912) – тему моря⁵. Поэтическое наследие О’Нила (не ставшего поэтом) могло бы стать отдельной темой, как самая ранняя

¹ O’Neill E. Sentimental Stuff // New London Telegraph. 1912. October 28th.

² O’Neill E. All Night I Lingered at the Beach // New London Telegraph. 1912. September 6th.

³ Имеется в виду популярный в конце XVIII века Сенной театр в Бостоне, Массачусетс, который за первые пять лет существования наряду с драматическими спектаклями представил 62 новых мюзикла.

⁴ O’Neill E. The Haymarket // New London Telegraph. 1912. November 21st.

⁵ O’Neill E. Free // Pleiades Club Year Book. N. Y., 1912.

творческая лаборатория будущего драматурга. Его ранние стихотворения повествуют об одиночестве, о желании матроса вернуться в открытое море, а актрисы мюзикла – прославиться любой ценой, а также о проблемах в личной жизни. Героинями, в основном, являются девушки с сильным характером, как у Миссис Роуленд.

Незадолго до развода со своей первой женой Кэтлин Дженкинс О'Нил безуспешно попытается покончить с собой. Прямо как Альфред. Оба решаются на самоубийство в Нижнем Манхэттане, только Альфред – на Кристофер-стрит, а Юджин на 252 Фултон-стрит¹.

Мы догадываемся, что о'ниловский герой свел счеты с жизнью по крикам его жены в самом конце пьесы. Концовка О'Нила напоминает загадочные финалы пьес Метерлинка: в “Слепых” (1891) раздается отчаянный крик ребенка, символизирующий ужасное будущее для всего человечества, а в “Непрошенной” (1891) крик ребенка – это символ начала новой жизни.

Миссис Роуленд находит Альфреда мертвым в спальне. В пьесе О'Нила самоубийство героя не так очевидно. Драматург не показывает нам, как именно умирает герой, тем самым насыщая пьесу атмосферой ужаса. Концовка – главное достоинство пьесы “Перед завтраком”. Неожиданный, загадочный, бескомпромиссный, жестокий финал жизни Альфреда – это его ответ себе. Нелюбовь к Миссис Роуленд и полное отчуждение в семье подтолкнули Альфреда к фатальному расставанию с ней. Смерть как осознанный выбор и единственный выход из ситуации. О'Нил вновь использует принцип контраста: самоубийство Альфреда происходит утром, перед завтраком, в *“прекрасный солнечный день ранней осенью”*². Герои настолько погружены в свои проблемы, что не видят ничего вокруг. Они не замечают сказочную

¹ По этому адресу О'Нил снимал комнату в доме-таверне Джимми-священника, который впоследствии станет местом действия его многоактных пьес “Крис Кристоферсон” (1920), “Анна Кристи” (1921) и “Продавец льда грядет” (1946). Молодой драматург недолго жил в притоне Jimmy-the-Priest's недалеко от набережной Гудзона. Тем не менее, это место произвело на него неизгладимое впечатление, и О'Нил запечатлел его в своих произведениях навсегда.

² O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 391.

нью-йоркскую осень, не обращают никакого внимания на светящее над их головами солнце, потому что в сердце героев тьма, а в душе – беспросветный мрак. У Стриндберга самоубийство Графини Юлии тоже не вынесено на сцену. Отголосок затачиваемой бритвы “прозвучит” в обеих пьесах.

Конфликт пьесы **“Аборт” (“Abortion”, 1914)** – в разладе героя с самим собой от невозможности противостоять жизненным проблемам. Действие пьесы разворачивается в американском университете. С первых ремарок драматург буквально окунает читателя в студенческую среду. Описание места действия, очевидно, почти точное воспроизведение общежитских реалий, знакомых О’Нилу по недолгому пребыванию в Принстоне. Комнату в общежитии делят друзья Джек Таунсенд и Дональд (Бык) Хэррон. В центре комнаты находится стол, на котором стоит электрическая лампа. Книги, периодические издания, трубки, пачки сигарет, пепельницы и т.д. также на столе. Стены комнаты увешаны флагами, транспарантами класса, фотографиями бейсбольной и футбольной команд в рамках и постерами колледжа. Спорт здесь – фон и одно из слагаемых будущей успешной карьеры главного героя, капитана и подающего мяч бейсбольной команды колледжа. Спортивные достижения Джека – то единственное, что маркирует героя, выделяет его среди студентов. Однако успехи в спорте и физический атлетизм не могут быть приравнены к духовности и нравственному развитию, служить их залогом.

Эта пьеса – сколок со студенческой жизни, а, может быть, и реальной истории, но подается как обобщение. О’Нил погружает читателя в знакомые ему обстоятельства. Герой Джек Таунсенд – среднестатистический американец с ярким отличием в спорте¹. Он находится в плену семейных условностей и надуманных ценностей. Таунсенд изменил своей невесте Эвелин с девушкой из небогатой семьи, стенографисткой Нелли. Она забеременела, но по настоянию любимого сделала аборт, о чем из родных Джека знает только

¹ Подобного героя для своего произведения выберет и американский писатель Джон Апдайк в 1960 году в романе “Кролик, беги”.

его отец Джон. Джек больше всего на свете боится, что об этом случае узнают его невеста и мать. Нелли умирает от осложнений после неудачной операции.

“Аборт” – еще одна проба пера. Тема избитая, характеры не индивидуализированы, но коллизия с доведением до самоубийства еще не растрогана. В пьесе не хватает женской линии, равно как в другой одноактовке – “Перед завтраком” – мужской. Тем не менее, суть произведений достаточно ясна. Драматург наделяет своих героев непосильными юношеским плечам проблемами. Для звезды колледжа всеобщий позор страшнее, чем смерть. Чувство мести переполняет брата Нелли, машиниста Мюррея. Он обвиняет Джека и “грязного врача-скунса”¹ в смерти своей сестры. Машинист сначала хочет застрелить Джека, но потом придумывает другой способ отомстить ему: он оставляет револьвер на столе и уходит из комнаты героя в общежитии, выкрикивая:

*Мюррей. Я иду в полицейский участок. Ты слышишь меня, ты, грязный ублюдок! В полицейский участок!*²

Джек понимает, что отныне не только родные, но и весь колледж будет в курсе страшной трагедии, а его спортивной карьере в любом случае придет конец. Финал пьесы хотя и банальный, но с элементами психологизма. Осознав, что он уже все потерял, герой выстреливает себе в висок.

С самого начала своего творческого пути О’Нил решил писать пьесы для театра, а не для чтения. Ему было необычайно важно видеть сценическое воплощение своих произведений сразу после их написания. Начинающий драматург умело создавал атмосферу, мгновенно переносящую читателей и зрителей в мир его персонажей. Это очевидно не только в коротких пьесах “Перед завтраком” и “Аборт”, но и в “Паутине”. В ней драматург вновь пытается затронуть социальную тему и, что немаловажно, тщательно прописывает пространство изначально с расчетом на постановку пьесы. В начале XX

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 216.

² Ibid. P. 219.

века профессии “режиссер” в США еще не было. Спящий в О’Ниле режиссер детально все продумывал.

Действие пьесы **“Паутина”** (**“The Web”, 1913**) происходит в Нью-Йорке. Ремарки драматурга дают постановщику четкое понимание, как должна выглядеть сцена:

*“Убогая спальня на верхнем этаже ночлежного дома в Восточном Дунтауне, Нью-Йорк. Обои грязные и местами разорванные, обнажают штукатурку изнутри. Открытое окно сзади выходит на пожарную лестницу, на которой можно увидеть бутылку молока. Справа дверь, ведущая в прихожую. Слева умывальник с раковиной и кувшином, и некоторые скудные предметы женского туалетного набора разбросаны на нем. Над умывальником на гвозде висит треснувшее зеркало в стене. В центре комнаты стоят шаткий стол и стул. В левом углу рядом с окном находится кровать, в которой лежит спящий ребенок”.*¹

Время действия – ранние часы дождливой летней ночи. О’Нил с первых ремарок передает атмосферу обреченности, в которой живет героиня пьесы, проститутка Роза Томас. Жизненные обстоятельства словно окутали ее паутиной, выбраться из которой невозможно. Треснувшее зеркало символизирует треснувшую жизнь молодой девушки. Убогий внешний мир, окружающий Розу, день за днем лишает ее надежды на обретение внутренней гармонии.

С пьесы “Паутина” в драматургию О’Нила входит тема проституции. Главной героине Розе двадцать два года, но, как гласит ремарка, она выглядит на тридцать лет. Этому способствует ее образ жизни, в контраст которому драматург дает название сигаретам Розы: Вирджиния (Virginia). В переводе с английского языка слово “virgin” означает “девственница”. Неспроста О’Нил указывает и то, что виргинский табак дешевый. Позади нее на столе

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 15.

стоит пустая бутылка пива и грязный стакан. Большую роль для создания узнаваемого образа проститутки играет внешний вид Розы, детально описанный драматургом в начале пьесы. На ней безвкусная шляпа, которая придает образу героини дешевый шик. В ее ушах серьги, на обоих запястьях – браслеты, а на пальцах руки – большое количество колец. Ни в одном кольце нет настоящего камня. Имя Роза само по себе иронично и не случайно. Как Роза контрастирует с рано увядшей внешностью героини, так и короткие реплики не соответствуют ни ее вульгарной внешности, ни убогому жилищу, в котором она оказалась. Читатель проникается к ней состраданием, угадывая растоптанное человеческое начало. Проститутки умеют и чувствовать, и любить. Конфликт пьесы О’Нила – в разладе между надеждой на лучшую жизнь и обреченностью. Испытание Розы Томас усугубляет тяжелый недуг – прогрессирующая чахотка. Отсюда первое название пьесы – “The Cough” (“Кашель”). Вполне возможно, что на чахотку Розы драматурга вдохновила Маргарита Готье из “Дамы с камелиями” Дюма. В викторианской литературе падшие женщины всех видов наделялись подобным наказанием. Второе и более удачное название о’ниловской одноактовки – “Паутина” – глухой отзвук “Западни” (1877) Золя. По мнению Дж. Крис Уэстгейт, в Розе “О’Нил изображает три переплетающиеся проблемы морали: бедность, проституцию и болезнь”¹. К этим проблемам примыкает и детская беспризорность, если ребенку Розы удастся выжить.

В “Паутине” шесть действующих лиц. Из них трое являются участниками основного действия – это темноволосая проститутка Роза Томас, сутенер Стив с “душой труса”² и добродушный толстый грабитель невысокого роста Тим Моран. Остальные герои – это полицейский и два человека в штатском.

¹ Westgate J.C. Rethinking O’Neill’s Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* // Eugene O’Neill’s One-Act Plays: New Critical Perspectives. N. Y., 2012. P. 39.

² O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 18.

Исследователь Зандер Бритцке считает, что сутенер Стив – “мультяшный злодей, который выполняет необходимую сюжетную функцию”¹. С этой мыслью трудно согласиться. Ведь Стив воплощает в себе не только мир проституции, но и преступный мир. Он – угроза для Розы и ее ребенка, а также для Тима. Стив жесток и беспощаден. Сирота из детдома, он не понаслышке знает законы улицы. Он полагает, что ребенку Розы будет лучше в приюте, чем с матерью-проституткой. Ребенок отвлекает Розу от его грязного бизнеса, он – помеха в извлечении прибыли. У Стива нет жалости ни к кому. Алкоголик и наркоман, о’ниловский герой ни в коей мере не может ассоциироваться с мультяшным злодеем. Стив – носитель зла, т.е. само его воплощение.

У Тима коротко стриженные черные волосы, бычья шея, круглая голова и маленькие, близко расположенные голубые глаза. Моран простодушен, но у него есть свой кодекс и свое понятие о чести. Грабитель банков, Тим считает себя свободным человеком и без оглядки смотрит в будущее. Несмотря на то, что герой провел большую часть жизни в тюрьме, он не теряет надежды на лучшую жизнь. Лучшей участи Тим желает и Розе. Моран дает деньги Розе, чтобы она смогла уехать из Нью-Йорка и больше никогда не заниматься проституцией. Драматург показывает, что вне зависимости от образа жизни, обстоятельств, судьбы, люди дна способны сострадать друг другу. В пьесе Юджина О’Неила герои не только наделены мечтой, но и упорством для ее осуществления. Они бьются за собственное счастье, как могут. Проститутка Роза Томас и грабитель Тим Моран пытаются вырваться из сети, в которой погрязли. К сожалению, сделать этого им не удастся, т.к. рано или поздно работодатели узнают, чем занимались герои в прошлом:

Роза. Я устроилась домработницей – работала двенадцать часов в день за двадцать пять долларов в месяц. И вкалывала я, как собака, и нико-

¹ Brietzke Z. The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O’Neill. J., 2001. P. 208.

гда не выходила из дома: я так боялась увидеть кого-то, кто знал бы меня. Но какая в этом была польза? Однажды к ним приходит парень на ужин, который видел меня в каком-то месте, когда я была в городе. Он говорит об этом даме – это был его долг, так он сказал, – и она сразу увольняет меня. Я еще много раз пыталась найти работу. Но всегда был кто-то, который тащил меня обратно. И тогда я перестала пытаться¹.

Биографы драматурга Артур и Барбара Гелб справедливо утверждают, что в “Паутине” “можно усмотреть первые, еще нетвердые шаги Юджина [О’Нила. – А.Ж.] в направлении разоблачения социальной несправедливости и лицемерия”² по отношению к обитателям трущоб. До О’Нила к подобной теме обращались американцы Эдвард Шелдон (“Нелл из Армии спасения”, 1908) и Юджин Уолтер (“Самый легкий путь”, 1909). В письме от 1926 года к Шелдону О’Нил пишет: «Твоя “Нелл из Армии спасения”... впервые открыла мне глаза на существование настоящего театра в отличие от ненастоящего... театра моего отца».³ Можно предположить, что О’Нил видел не только спектакль по пьесе Шелдона, сыгранный 71 раз в нью-йоркском “Hackett Theatre” (режиссеры – Минни Маддерн Фиске и Харрисон Грей Фиске, 1908), но и постановку Дэвида Беласко по пьесе Уолтера “Самый легкий путь” (Нью-Йорк, 1909), которая была исполнена 157 раз в “Stuyvesant Theatre”. Сценография спектакля Беласко (гостиная в доме Лауры Мердок)⁴ и мелодраматичный сюжет пьесы Уолтера (подруга-содержанка просит Мердок вернуться в мир роскоши самым легким путем) были привычны для искушенного зрителя-О’Нила и ничего нового ему не открывали. Черных актеров не пускали на бродвейскую сцену, поэтому служанку Лауры играла белая актриса в гриме (Марион Кербби).

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. PP. 21, 22.

² Gelb A. and Gelb B. O’Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002. P. 398.

³ O’Neill E. Letter to Edward Sheldon // Selected Letters of Eugene O’Neill. N. Y., 1994. P. 199.

⁴ The New York Stage: Famous Productions in Photographs. N. Y., 1976. P. 33.

Проводя параллель между спектаклями, ясно, что юному О'Нилу ближе был реалистичный стиль "Нелл из Армии спасения". Постановка отражала жизнь представителей рабочего класса, в сюжете была надежда на светлое будущее. В канун Рождества Нелл (уборщица бара) умоляет спивающегося возлюбленного Джима Плата бросить пить и подумать об их совместном будущем. Точная обстановка бара "Empire"¹ на пересечении Десятой авеню и 48-й улицы, достоверная игра актеров (Миссис Фиске, Холбрука Блинна и др.), правдивый внешний вид героев и их не менее правдивая речь произвели на О'Нила неизгладимое впечатление.

"Одна из самых выдающихся актрис американской сцены"², Миссис Фиске начала играть в театре с трех лет. Стала широко известна как ибсеновская актриса. К 1908 году она была не просто опытной актрисой, владеющей актерским мастерством, но и активной участницей процесса создания спектакля вместе с Харрисоном Греем Фиске. Особенно успешны были ее национальные туры по США, в рамках которых она играла в пьесах Ибсена "Кукольный дом" и "Привидения". Образно выражаясь, Миссис Фиске была послом европейской новой драмы в Америке. Супруги Фиске приобрели права на постановку пьесы Шелдона, когда он еще был студентом профессора Бейкера в Гарварде. Литературный вкус помог им разглядеть лучшее, что зарождалось в американской драме. Неудивительно, что именно их спектакль покорила Юджина О'Нила.

Воодушевленный постановкой супругов Фиске по пьесе Шелдона, О'Нил в своих одноактных пьесах продолжает разрабатывать социальную тематику. Она неотделима у О'Нила от революции речевых характеристик. Драматург в "Паутине" использует жаргон. О'Нил максимально приближает язык и фонетически и лексически к настоящему разговорному языку тех социальных слоев, из которых он приводит своих героев. Автор пьесы насыща-

¹ The New York Stage: Famous Productions in Photographs. N. Y., 1976. P. 32

² Hornblow A. A History of the Theatre in America: In 2 vol. Vol. II. Ph.; L., 1919. P. 281.

ет сленгом речь Розы, Тима и Стива (по сравнению с ними, речь других персонажей не настолько снижена).

Rose. Let me ... go to the Doc's.¹ = Дай мне... сходить к док[тор]у.

Steve. She's my goil.² = Она моя девчонка.

Tim. Git outa here before I croak yuh³. = Убирайтесь отсюда, пока я вас не прикончил.

Если слово “доктор” идет просто в сокращенной версии (“Doc’s” вместо “Doctor”), то “девчонка” (“goil” вместо “girl”), “убирайтесь” (“Git outa” вместо “Get out of”) и “вас” (“yuh” вместо “you”) – в транскрипции, точно так же, как и звучат в жизни. Драматургу удастся сохранить оригинальную речь низов с помощью специально неграмотно написанных фраз. Данный прием станет характерным для его художественного метода. О’Нил многократно будет использовать сленг в своих пьесах на протяжении всего творчества.

По структуре “Паутину” можно разделить на четыре линии – Роза и Стив, Роза и Тим, Стив, Роза и Тим, Роза и полицейский с людьми в штатском. Первая отражает замкнутый круг, в котором живут герои. Стычка Тима со Стивом между первой и второй сценами толкает сутенера на месть обоим – Розе и Тиму. Вторая вселяет надежду на благополучный исход событий. В третьей Стив стреляет в Тима и подбрасывает пистолет в комнату, где живет его любовница Роза. Сцена символизируют беспомощность таких пасынков судьбы, как Тим и Роза, неподвластный им ход жизни и невозможность реализации их американской мечты. В четвертой Розу обвиняют в убийстве, которое она не совершала, и без разбирательств арестовывают полицейский и двое мужчин в штатском, а ее дочь забирают в приют для сирот. Дочка Розы Томас слабым голосом произносит: “Мааааа!”⁴, на что первый человек в штатском отвечает следующим образом:

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 17.

² Ibid. P. 20.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 28.

*Первый человек в штатском. Мама ушла. Теперь я – твоя мама.*¹

Горько рыдая, Роза произносит:

*Роза. О, Боже, отчего ты молчишь? Отчего?*²

Слова героини полны отчаяния. Страшнее всего не дно, на котором находится Роза Томас. Розу гнетет беспощадное равнодушие окружающих ее людей. Уэстгейт ставит точный диагноз – шанс на лучшее будущее у Розы мал “не потому что с ней что-то не так, а потому что что-то не так с обществом”³. Всем плевать, что она не совершала убийство. Грязное прошлое героини раз и навсегда уничтожает ее малейшую надежду на справедливость и счастливое будущее. В последней сцене пьесы Роза осознает тщетность протеста. Жизнь героини становится беспросветнее, чем когда-либо. Автор пьесы точно передает трагедию Розы в последней фразе героини:

*Роза (Внезапно протягивает обе руки над головой и горько плачет, со скорбью, из глубин своего одиночества.) Боже! Боже! За что ты так меня ненавидишь?*⁴

В ранних пьесах драматург поднимает проблемы не для того чтобы их разрешить, а чтобы привлечь к ним внимание. У него нет (как и не появятся впоследствии) ответов на вечные вопросы. Здесь важнее другое. Опозоренные женщины были уже у романтиков, а проблемы детей впервые в Америке поставил Марк Твен. О’Нил же заговорил об этом на языке театра.

В пьесе “Паутина” О’Нил беспощаден ко всем героям, включая Розу. В силу обстоятельств она оказалась в паутине, которую персонифицируют оба героя. Разница между ними в том, что Стив – законченный циник (слово “искренне” к нему не приложимо), не жалеющий даже ребенка, а Тим Моран видит для себя выход в совершении преступления в благих целях, и оказывается жертвой жестокости.

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 28.

² Ibid. P. 27.

³ Westgate J.C. Rethinking O’Neill’s Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* // Eugene O’Neill’s One-Act Plays: New Critical Perspectives. N. Y., 2012. P. 42.

⁴ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 28.

Пьеса с символическим названием, по сути, оказывается натуралистической зарисовкой нью-йоркского дна со всеми сопутствующими атрибутами – порок, нищета, болезнь, отсутствие будущего у маленькой девочки. Вернее, будущее уже предопределено средой и отягощенной генетикой.

Трагедия матери, впервые прозвучавшая в “Паутине”, будет время от времени возникать и в дальнейшем. Драматург поднимает важнейший вопрос – может ли женщина вообще быть готовой к смерти своего дитя и пережить такое горе? С подобным испытанием сталкиваются Миссис Роулэнд из одноактной пьесы “Перед завтраком” (1916), Рут Аткинс из многоактной драмы “За горизонтом” (1920), Элла Дауни из произведения “Крылья даны всем детям человеческим” (1924), Абби Патнэм из “Любви под вязами” (1925), Мэри Тайрон из трагедии “Долгое путешествие в ночь” (1941). Если в упомянутых произведениях драматург затрагивает тему естественной смерти – дети умирали либо при рождении (как у Миссис Роулэнд), либо от болезни (как у Эллы Дауни: ребенок умер от дифтерита), то в более ранних пьесах Юджина О’Нила интересовали темы насильственной смерти дитя (Нелли делает аборт в одноименной одноактовке “Аборт”, 1914) и лишения родительских прав (у Розы в “Паутине”, 1913). К теме убийства собственного ребенка драматург вернется, но уже на другом уровне, почти античном, в трагедии “Любовь под вязами” – Абби Патнэм убивает сына, чтобы доказать свою бескорыстную любовь к Эбину.

Гуманизм европейских прозаиков XIX века¹ оказал большое влияние на драматургию XX века. Пьесы Юджина О’Нила – лучшее тому подтверждение. Виктор Гюго первым назвал проституток отверженными в одноименном романе, сделал их жертвами и не обличал их. Подобно своему предшественнику, О’Нил относится к проститутке Розе Томас (“Паутина”) как к жертве. Проститутки станут частыми персонажами в его пьесах, а заданная мучи-

¹ Произведения Виктора Гюго (“Отверженные”), Эмиля Золя (“Нана”), Александра Дюма (“Дама с камелиями”), Федора Достоевского (“Преступление и наказание”), Льва Толстого (“Воскресение”).

тельная тема получит развитие в других произведениях. Проблема проституток окажется сложнее в последующих работах американского драматурга. Начиная с ранней одноактовки “Изгнание нечистой силы” и заканчивая своими поздними пьесами, к гуманности в отношении к проституткам О’Нил добавляет осознание греха, вины, отвращение героя к себе после физического контакта с продажными женщинами и попытку очищения (Нед Маллой в “Изгнании...”, Пэррит в реквиеме по жизни “Продавец льда грядет”, Джеймс Тайрон в поздней драме “Луна для пасынков судьбы”). Героиням Анне Кристи и Элле Дауни удастся бросить проституцию и изменить свою жизнь. Перл, Марджи и Кора же из философской притчи “Продавец льда грядет” лишь мечтают начать новую жизнь. Их мечта остается недостижимой и неосуществимой, как и у их предшественницы Розы Томас.

Развивая социальную тематику, О’Нил постепенно приходит к конфликту между персонажами, так четко обозначенными им в пьесе **“Жажда”** (**“Thirst”**, 1913). На написание этой одноактовки О’Нила, “по меньшей мере, косвенно вдохновила трагедия Титаника”¹ в 1912 году. В пьесе драматург создает абсолютно безысходную ситуацию для своих героев. По сюжету на палубе парохода, потерпевшего крушение, остались Джентльмен, Матрос-мулат и Танцовщица. Перед нами три совершенно разных героя (принцип контраста). Все они очень тяжело переносят жажду и мечтают о глотке воды. Бедствие, в которое по воле судьбы попали герои, не объединяет, а разъединяет их. И Джентльмен, и Танцовщица, и Матрос хотят выжить, но каждый думает только о собственном спасении. Катастрофа – это предлагаемые обстоятельства, которые выявляют особенности всех героев.

Конфликт пьесы заключается в некоммуникабельности людей. Немногими словами О’Нил описывает жизнь каждого персонажа пьесы до их встречи друг с другом. Диалоги (если они случаются) эмоциональны, ироничны и пессимистичны. В пьесе О’Нила заложены темы отчуждения, отчая-

¹ Gelb A. and Gelb B. O’Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002. P. 398.

ния, абсолютного одиночества и ожидания смерти. Абстрактность героев является для автора принципиальной. Драматург осознанно не наделяет своих персонажей именами. Они – собирательные образы, но при этом социальные типы.

Героиня пытается выманить у Матроса воду. Воды у него нет. Она не верит ему. На их примере драматург ясно показывает, что люди не слышат друг друга. В пьесе О’Нил пытается показать недоверие белых – Танцовщицы и Джентльмена – к черным в лице Матроса-мулата. В целом же, поменяй драматург цвет кожи Матроса, поведение других героев перед лицом смерти вряд ли бы изменилось, но для О’Нила было принципиально важным отразить расовую проблему. Впервые появившийся “цветной” персонаж получит продолжение и развитие в его зрелой драматургии.

Танцовщица уже не надеется, что за ними приплывет корабль со спасателями:

Танцовщица (плача, безнадежным тоном). Господи, это же ужасно! Ждать того, кто никогда не придет.

Джентльмен. И, правда, ужасно. Но необходимо.

Танцовщица. Что значит необходимо? Вы что, надеетесь на спасение?

Джентльмен (устало). В своей жизни я надеялся на очень многое, но всегда напрасно. Мы далеко от тех мест, где ходят корабли.¹

Она сообщает Джентльмену о самоубийстве капитана их парохода. Эту новость герой воспринимает следующим образом:

Джентльмен. Бедный капитан! Очевидно, почувствовал себя виноватым, раз застрелился. Должно быть, страшно слышать крики утопающих и знать, что виноват именно ты. Не удивительно, что он покончил с собой.²

Ю.И. Сохряков пишет: “Мелодраматическая односторонность и схематизм отличают эти “характеры”, которые в строгом смысле слова вовсе не

¹ О’Нил Ю. Жажда. / Пер. В. Денисова. С. 6.

² Там же. С. 7.

являются характерами, а служат воплощением абстрактного порока и добродетели”¹. Сохряков называет одного героя “злодеем-мулатом”, а другого – “добродетельным белым Джентльменом”. С этим утверждением невозможно согласиться, т.к. в одноактовке О’Нила нет положительных и отрицательных героев. Все они отчаянно пытаются выжить. Джентльмена вообще трудно назвать добродетельным. Его поступки отнюдь не пропитаны чувством сострадания. Он беспощаден по отношению к остальным героям пьесы. В одной из сцен Джентльмен находит во внутреннем кармане своего пиджака меню с банкета и именно сейчас, когда трое умирающих от жажды людей больше всего нуждаются в глотке воды, он, читая меню, перечисляет следующие напитки и блюда:

*Джентльмен. Мартини, коктейли, суп, херес, рыба, бургундское, цыплята, шампанское...*²

Здесь драматург использует принцип контраста.

Танцовщица умирает в муках. Ее смерть еще больше обостряет конфликт между героями. Матрос, взяв нож, жаждет напиться крови Танцовщицы. Этому препятствует Джентльмен. В результате схватки и Матрос, и Джентльмен скатываются с палубы парохода и погибают.

А.А. Аникст замечает: “О’Нил назвал “Жажду” трагедией, хотя, скорее, это мелодрама”³. По мнению Е. Любимовой, пьеса-мелодрама “явно не удалась драматургу”⁴ и ее нельзя назвать ни реалистической, ни последовательно символистской или символично-натуралистической. Ранний эскиз драматурга точнее будет назвать драматической притчей.

¹ Сохряков Ю.И. Ранняя драматургия Юджина О’Нила (1913-1924 гг.): К вопросу о становлении творческого метода. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1970. С. 64.

² О’Нил Ю. Жажда. / Пер. В. Денисова. С. 8.

³ Аникст А.А. Юджин О’Нил (1888-1953) // О’Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. Т.1. М., 1971. С. 14.

⁴ Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 75.

Особую роль в произведениях Юджина О'Нила играет море. Дух моря присутствует в “Жажде”. Он также есть и в другой одноактовке О'Нила “Туман”. Композиционный принцип обеих пьес схож. “Туман” тоже представляет собой одноактную драму. Пьеса близка по теме и по ее разработке с “Жаждой”. В обеих работах драматурга действующими лицами являются собирательные образы, у которых даже нет имен. Мы знаем лишь о профессии одних героев (Танцовщица, Поэт, Матрос, Офицер) и социальном положении других (Джентльмен, Крестьянка), но и этого оказывается достаточно, чтобы почувствовать неприкаянность каждого о'ниловского пасынка судьбы. Американский драматург продолжает традиции Мориса Метерлинка, в пьесах которого часто появляются обобщенные персонажи. Например, в пьесе “Слепые” (1891) затерявшиеся в лесу незрячие герои символизируют все человечество на грани катастрофы, а в одноактовке “Там, внутри” (1895) собирательными образами являются Старик, Незнакомец и Крестьянин.

Заложенная в “Тумане” (“Fog”, 1914) тема абсолютного одиночества дополняется темой бессмысленности жизни. Поэт, один из героев, собирается покончить жизнь самоубийством. Он не боится смерти. Более того, Поэт считает смерть единственным выходом в несправедливом мире. У Поэта нет ни семьи, ни друзей – никого, кто будет оплакивать его смерть. Возможно, именно изоляция от других людей, жестокость жизни, бесконечные разочарования, от которых Поэта “тошнит”, отсутствие любви подталкивают героя на отчаянный шаг.

В планы героя вторгается Польская крестьянка. Увидев, что она и ее сын остались одни на тонущем корабле, Поэт забывает о своих намерениях свести счеты с жизнью. Он находит спасательную шлюпку для женщины и ее малыша. Позже ребенок умирает от переохлаждения. Это событие снова заставляет Поэта задуматься о смысле (и бессмысленности) своего существования на Земле, о хрупкости самой жизни. В это же время другой герой пьесы – Бизнесмен, подобно Джентльмену в “Жажде”, переживает только за се-

бя. В “Тумане” О’Нил вновь отражает, насколько иногда глухи люди по отношению друг к другу (Бизнесмен – Поэт, Бизнесмен – Польская крестьянка). Конфликт же здесь – в противостоянии человека силам природы.

В короткой пьесе О’Нила слышны отголоски символистской одноактовки Мориса Метерлинка “Слепые” (1891), герои которой также сталкиваются с враждебными силами природы. По сути, в обеих пьесах изображено то, что могло бы произойти в реальной жизни: потопление корабля и заблудившиеся в лесу слепые. При всей достоверности событий в обеих работах чувствуется не только трагизм житейской повседневности, но и присутствие мистики. С помощью важного образа – тумана – О’Нил создает атмосферу таинственности и скрывает лица своих героев. В пьесе Метерлинка тоже изначально (и впоследствии) никого толком не видно. Репарка гласит:

На сцене необычайно темно, несмотря на лунный свет, который кое-где пытается хотя бы на мгновение пробиться сквозь листву и прорезать мрак¹.

Сначала о’ниловские персонажи появляются как голоса. Так же на сцене появляются и герои Метерлинка. С наступлением рассвета и развитием событий О’Нил меняет определения героев: Первый голос = Другой мужчина = Бизнесмен, а Второй голос = Мужчина в темноте = Поэт. Проводя параллель между работами бельгийского и американского драматургов, важно подчеркнуть, что обе пьесы наделены символичными, обобщенными фигурами. У Метерлинка – это Слепорожденные и Слепые, у О’Нила – Поэт, Бизнесмен, Польская крестьянка, Мертвый ребенок, Третий офицер парохода и Матросы. Метерлинковских героев различает лишь возраст (Юная слепая, Самая старая слепая и Самый старый слепой) и поведение (Три слепые старухи молятся, одна Слепая помешанная). В “Тумане” мы видим столкновение противоположных взглядов двух главных героев, Поэта и Бизнесмена, на жизнь и смерть (принцип контраста). Безразличный к чужому горю циник,

¹ Метерлинк М. Слепые. / Пер. Н. Минского и Л. Вилькиной // Метерлинк М. Пьесы. / Пер. с франц. под ред. Н.М. Любимова. М., 1958. С. 57.

который жаждет жить (Первый голос), и наделенный состраданием гуманист, который не нашел себе места в беспощадном мире и собирается умереть (Второй голос).

Бизнесмен следующим образом реагирует на смерть ребенка Польской крестьянки:

Первый голос. Я думал, что женщина никогда не перестанет плакать. Уф! Это было ужасно – ее крики, и туман, и никакого другого звука где-нибудь¹.

Бизнесмен беспощаден к людям и равнодушен к чужому горю. У Первого голоса отсутствует чувство сострадания. Едва ли прав Ю.И. Сохряков, полагающий, что “впервые в этой пьесе появляется важный социальный мотив”². Но разве не было этого же мотива годом ранее в “Паутине” (1913)?

В “Слепых” тоже звучит тема смерти. Умирает Священник, который вывел обитателей приюта на прогулку по острову. Он же – проводник, единственный зрячий среди действующих лиц. В пьесе Метерлинка собака (символ преданности) приводит Первого слепорожденного к телу Священника. В пьесе же О’Нила крики женщины (мать – символ жизни) приводят спасателей к потерявшемуся в море героям. Матросы и Офицер не сомневались, что кричал и плакал малыш. И в этот момент Бизнесмен не испытывает чувства вины, его совесть не просыпается. Наоборот, он с раздражением слушает рассказ Офицера о сыне Крестьянки. Сама Полячка к приезду спасателей умирает от переохлаждения, как и ее малыш. Первый голос уплывает с Матросами и Офицером, а Второй – остается с умершими героями в шлюпке, рядом с айсбергом.

Помимо лаконичного названия пьесы, обобщенных персонажей, принципа контраста, с середины действия драматург также вводит длинные моно-

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 98.

² Сохряков Ю.И. Ранняя драматургия Юджина О’Нила (1913-1924 гг.): К вопросу о становлении творческого метода. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1970. С. 65.

логи. В пьесе их всего три – у Поэта, Бизнесмена и Офицера. Словно автопортреты, они помогают нам лучше узнать каждого героя. Мы постепенно открываем для себя новые детали их внутреннего мира. Посредством коротких фраз мы узнаем и героев Метерлинка с их же слов.

Будущее Поэта пугает, как и будущее персонажей Метерлинка, которые остаются в неведении, куда им идти дальше. Поэт просто не хочет жить в несправедливом мире. Среди жестоких людей он чувствует себя чужим. Поэт видит свое место рядом с судьбой, материализовавшейся в айсберге. В финале одноактовки герой смотрит на все еще белые лица Крестьянки и ее ребенка “глазами, полными большой тоски”¹. Именно о таком выражении лица Поэт сам мечтал в начале пьесы. Так он представлял себя после смерти. Поэт просто хотел, чтобы его утомленная душа обрела покой, а он сам заснул и не проснулся. Враждебность мира выражается у Метерлинка через природу – вокруг вода, рядом кладбищенские деревья-тисы и плакучие ивы, вихрь крутит сухие листья, снег валит крупными хлопьями, ночные птицы злорадно хлопают крыльями в темноте, волны с рокотом разбиваются о скалы. Мертвые листья и дерево с обнаженными корнями символизируют конец света. У О’Нила же наоборот – силы природы выражаются в невероятном морском спокойствии, подавляющем несчастья жертв кораблекрушения. Тихое море драматург дополняет густым, тяжелым туманом.

В пьесах О’Нила важное место занимает мотив потерянности и неприкаянности человека. Время создания одноактных пьес совпало с коротким, но важным периодом для понимания драматурга. Поиски себя как художника не могли не вызвать в нем всплеск поэтической активности, как вековой попытки юного героя разобраться в себе и в мире. Образ Поэта появляется в пьесе не случайно. В отличие от других героев, Поэт – больше, чем просто условное действующее лицо. Это, разумеется, сам художник. *Alter ego*

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 112.

О’Нила отражает отчужденность человека в современном мире. Таков строй его души, таково видение мира и себя в этом мире.

Подобно персонажам одноактовки “Туман”, силам природы противостоят и герои “морской” пьесы **“Китовый жир”** (“Пе”, 1917) – капитан китобойного судна Дэвид Кини, старый, сидящий Стюард, каютный юнга¹ Бен, второй помощник Слокум, гарпунщик Джо, взведенные матросы и жена капитана Миссис Кини. У капитана Кини “серо-голубые суровые глаза и властный рот”². Как гласит ремарка, Дэвиду лет сорок. С матросами капитан говорит “ледяным тоном”³, с женой – с суровой нежностью. Бен – это просто неуклюжий парень-переросток с истощенным лицом. В одноактной пьесе всего несколько действующих лиц (шесть основных и матросы судна “Атлантическая королева”). Подробно описывая их, О’Нил создает законченные образы и помогает читателю мгновенно представить себе типажи, повадки и действия героев. Время действия – час дня, 1895 год. Чтобы сразу создать атмосферу и настроение, О’Нил прописывает пространственные сценические ремарки. Все предметы в каюте капитана Кини призваны рассказать историю многодневного плавания (длинная скамейка с грубыми подушками, стол, бортовые иллюминаторы, покрытый мрамором буфет, светильник). Такие вещи, как женская швейная корзина, маленький орган, кухонная плита в центре комнаты, указывают на то, что супруга капитана, Миссис Кини, сопровождает его на судне. Во всем этом скупно проглядывает судьба жены капитана, давно уже не сходившей на берег.

Не все так безропотно переносят это безуспешное плавание, как Миссис Кини. В первой сцене пьесы, в диалоге Стюарда и Бена, мы узнаем о грядущем бунте матросов, не намеренных более находиться на судне.

Капитан судна Дэвид Кини одержим идеей добычи китового жира. Это его миссия, его долг китобоя. В этом промысле его призвание, цель его каж-

¹ Мальчик на судне, готовящийся в матросы.

² О’Нейл Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. Л.; М., 1929. С. 13.

³ Там же. С. 21.

додневного существования на море. Верность Кини служебному долгу не имеет отношения к коммерческому расчету. Таковым он видит свое предназначение в жизни:

*Кини. Ведь не из-за проклятых денег я остаюсь в Северных морях, Том. Не могу я вернуться в Хомпорт, имея всего каких-нибудь несчастных четырехста бочек ворвани в трюме. Я скорее умру. Я никогда еще за всю свою жизнь не возвращался иначе, чем с полным грузом. Не так ли?*¹

Кини не интересует денежная нажива, он не боится трудностей. Капитаном движет тщеславие. Мысль о том, что шкиперы Тиббот, Харрис, Симс, и все остальные в Хомпорте будут смеяться над Кини, приводит капитана в ярость:

*Кини. К дьяволу! Я добуду ворвань, говорят вам*².

Гордыня и упрямство капитана Кини, который уже тридцать лет плавает в море, дают ему новые силы идти дальше и приближают его к намеченной цели:

*Кини. Я наберу ее, во что бы то ни стало, а раньше я ни за что не верну обратно*³.

Другое толкование образа предлагает М.М. Коренева: “В сознании героя осуществление мечты о богатстве ощутимо перерастает в мечту о победе над враждебными обстоятельствами, в которых богатство (...китовый жир) приобретает смысл знака, символа”⁴. Китовый жир является не американской мечтой капитана Кини, а сверхзадачей, которую он поставил себе и своим матросам. И если говорить о победе, то это победа и над самим собой. Герой намерен достичь цели во что бы то ни стало, и дело здесь вовсе не в наживе. А.С. Ромм справедливо замечает: “Энергичного, волевого капитана Кини привлекает не прибыль, а трудности, связанные с его предприятием. Создав-

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 497.

² О'Нейл Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. Л.; М., 1929. С. 20.

³ Там же.

⁴ Коренева М.М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. М., 1990. С. 97.

шаяся ситуация, требующая силы, смелости и даже известного героизма, дает ему возможность реализации латентных сил его души”¹. Источником драматизма пьесы “Китовый жир” являются героические усилия для достижения естественной цели. Осуществление человеческого желания носит фанатическую окраску. Силы и риск, потраченные на достижение цели, не оправданы. В своей одержимости Кини – дальний потомок капитана Ахава из романа “Моби Дик, или Белый кит” (1851) американского писателя Германа Мелвилла, одного из самых почитаемых О’Нилом писателей. В своем исследовании И.С. Цимбал точно замечает: “Капитан Кини, герой пьесы “Китовый жир” весь во власти обуревающих его страстей. Пьеса воспринимается как сколок с “Моби Дика”, а сам капитан – микрокопия титанической фигуры Ахава”². Кини “принадлежал к той старой железной гвардии Нантакетско-Нью-Бедфордских китобоев, чей лозунг: мертвый кит или потопленная шхуна”³. Кини и Ахав – отдаленные предшественники стоического старика Сантьяго из повести американского писателя Эрнеста Хемингуэя “Старик и море”, где рассказана история победы человека не над рыбой и даже не над стихией, а исключительно над собой.

Бесстрашие и одержимость героя возвеличивают его над другими персонажами. Капитан Дэвид Кини суров и беспощаден. Матросам, собравшимся поднять бунт, харизматичный хозяин судна угрожает направленным на них револьвером, и полным издевки голосом говорит:

*Кини. И помните, что первого, кого я увижу плохо работающим, я застрелю на месте, и это так же верно, как то, что у нас под ногами море, и вы можете передать это всем остальным*⁴.

Голос капитана гремит, а глаза сверкают. В противовес Дэвиду драматург создал образ его хрупкой и нежной жены Анни. Полная противополож-

¹ Ромм А.С. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978. С. 96.

² Цимбал И.С. Театр Юджина О’Нила (1914-1924). / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. Л., 1977. С. 48.

³ Raleigh J. The Plays of Eugene O’Neill. С., 1965. P. 53.

⁴ О’Нейл Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. Л.; М., 1929. С. 22.

ность своего мужа, она мечтает об обычной семейной жизни на суше. Ее глаза уже давно не горят. Она умоляет Дэвида увезти ее домой, но он ее не слышит. Добыча ворвани становится смыслом его жизни. Цель героя абсолютно ослепляет и оглушает его. В пьесе “Китовый жир” О’Нил сталкивает два типа характера – с утонченной психикой (Миссис Кини) и властно мыслящих (Дэвид Кини).

На создание образа капитана Кини Юджина О’Нила вдохновил не только литературный персонаж Ахав из “Моби Дика” Мелвилла, но и реальный герой – близкий друг отца драматурга, капитан Натаниэль (Нэт) Кини¹, живший с супругой через два дома от О’Нилов в Новой Англии. Прототипом же Миссис Кини стала раздражительная Виола Кук² из Провинстауна, потрясенная жестокостью своего мужа-капитана, убившего одного из бунтарей-матросов на судне.

Для придания большей достоверности происходящему, как бы в подтверждение местного новоанглийского колорита, в пьесе “Китовый жир” драматург часто использует сленг. Словно транскрипция, фразы матросов и Стюарда автор намеренно прописывает неграмотно. Т.е. не так, как они пишутся, а так, как они слышатся:

d’ye³ = do you

’bout⁴ = about

fo’c’s’tle⁵ = forecastle

’s far ’s⁶ = as far as

’em⁷ = them

kin¹ = can

¹ Gelb A. and Gelb B. O’Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002. P. 211.

² Pfister J. Staging Depth: Eugene O’Neill & The Politics of Psychological Discourse. Ch. H.; L., 1995. P. 210.

³ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 492.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. P. 493.

⁷ Ibid. P. 496.

sich² = such

jest³ = just

Герои проглатывают гласные и согласные, полностью не выговаривают предлоги и слова. Таков живой язык обитателей корабельных носовых кубриков и кают. Грубая речь матросов сразу переносит читателя в беспощадный и опасный мир тружеников моря.

Юджин О'Нил подробно поясняет реакции героев.

К примеру:

Кини (хмурясь). Лучше не сегодня, Анни. Лучше подожди дня, когда будет светить солнце.

Миссис Кини (отчаянно). Но солнце никогда не светит в этом ужасном месте.

Кини (приказным тоном в голосе). Лучше не сегодня, Анни.

Миссис Кини. (словно распадается на части под давлением этого приказа - униженно). Очень хорошо, Дэвид.⁴

Американский драматург создает целую гамму чувств, настроений, интонаций своими короткими примечаниями. Вот некоторые из них: *монотонно, с грубой нежностью, словно пробуждаясь ото сна, тупо, резко, медленно, дико, с удовлетворением, обеспокоенно, успокаивающе, приказным тоном, нерешительно, торопливо, нежно, ликующе, заикаясь, протестующе, трепетно, с нетерпением, с негодованием, презрительно, утомленно, угрюмо, гневно, в замешательстве, умоляюще.*

Одним из приемов, который О'Нил вводит в "Китовом жире", является сниженный язык. Грубые, натуралистические выражения капитана Кини и насыщенный сленгом говор матросов сразу выделяют произведение О'Нила из пьес других американских драматургов начала XX века.

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 496.

² Ibid. P. 497.

³ Ibid. P. 506.

⁴ Ibid. P. 496.

Стюард и все остальные на судне боятся капитана Кини. За спиной Кини матросы высказывают свое недовольство, а сказать ему о желании вернуться домой в глаза не решаются:

Стюард. Будь проклят хозяин и будь проклят лед. Уже скоро год, как мы здесь, и ничего не видим, кроме льда, – засели во льду, как муха в патоке¹.

Вечно угрюмый и сердитый Стюард продолжает:

Стюард (в ярости). Будь он проклят, и будь прокляты Северные моря, и будь проклято его вонючее китобойное судно и будь проклят я сам, что согласился поплыть на нем².

Пьеса отличается стилистическим новаторством, а реплики героев – интонационной выразительностью:

Стюард. Два года чортовой собачьей жизни на корабле, и все время нам не везло с китами, а мы все почти сдохли от гнилой пищи. О возвращении домой все еще не слышать³.

В конце пьесы Кини, наблюдая ухудшающееся состояние жены и ледяное безмолвие, обещает, наконец, вернуться домой немедленно, но, услышав от второго помощника, что лед вскрылся к северу, Дэвид забывает о своем обещании. Цель оказывается почти достижима. В результате, он добывает ворвань, а его жена теряет рассудок. Такой печальный финал предсказывал Стюард еще в начале пьесы:

Стюард. Кто, кроме сумасшедшего, стал бы брать с собой свою жену, – такую чудесную жену, что лучше не придумаешь – на вонючее китобойное судно в Ледовитый океан, где ей приходится больше года сидеть среди льдов, где она быть может, навсегда лишится рассудка, потому что она наверное никогда уже не будет такой, какой была прежде⁴.

¹ О'Нейл Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. Л.; М., 1929. С. 11.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 12.

Кини, не веря, что его жена сошла с ума, поворачивается к ней спиной, направляется к двери, на мгновение останавливается, и со страхом смотрит на Анни. Потом снова круто поворачивается и выходит. Миссис Кини истерически смеется, играет на фисгармонии старый гимн. Тело Анни пошатывается из стороны в сторону в ритме мелодии. Пока опускается занавес, она играет все быстрее и совсем нестройно.

У безумия может быть разная подоплека. Как полагает американский исследователь Джоэл Пфистер, образ “Офелии-жертвы” драматург впервые использовал именно в “Китовом жире”, а позже повторит в “Долгом путешествии в ночь” на примере Мэри Тайрон. Пфистер считает Анни Кини единственным слепком с “портрета Офелии”¹ в пьесах О’Нила до написания автобиографической трагедии “Долгое путешествие в ночь”. Но разве не досталась та же участь героине многоактной драмы О’Нила “Крылья даны всем детям человеческим” (1924) Элле Дауни? Элла тоже сходит с ума. Расизм проник в душу белой героини, помутил ее рассудок и уничтожил ее любовь к чернокожему Джиму. Элла не может изжить в себе расистское отношение к черным. Предубеждения героини оказываются сильнее предрассудков окружающих ее людей.

Трудно согласиться с Маргарет Лофтус Раналд, по мнению которой “немного неподатливая, хрупкая жена капитана Кини, настоявшая на том, чтобы сопровождать его в море, принесла неудачу ему в китобойной экспедиции”². Согласно морским приметам, Раналд считает героиню нарушительницей мужского мира капитана, незванным гостем на судне. Инициатива быть рядом с мужем, действительно, принадлежала Миссис Кини. Все же, несправедливо утверждать, что команда матросов два года подряд не могла успешно охотиться на китов только из-за того, что на судне была жена капитана.

¹ Pfister J. Staging Depth: Eugene O’Neill & The Politics of Psychological Discourse. Ch. H.; L., 1995. P. 210.

² Ranald M.L. From trial to triumph (1913-1924): the early plays // The Cambridge Companion to Eugene O’Neill. C., 2000. P. 57.

Речь, скорее, идет о жертвенной любви и романтических иллюзиях героини. Анни внесла изменения не только в жизнь матросов, но и резко изменила собственную размеренную жизнь. В конце пьесы лед вскрывается, и мы понимаем, что далее капитан поймает, наконец, свою долгожданную удачу и наберет много китового жира. О какой неудаче может идти речь, когда герой приходит к успешному результату? Другой вопрос – какой ценой? Ценой сумасшествия любимой жены. Скорее всего, одержимость капитана приносит несчастье в жизнь Анни, а не Анни – в экспедицию капитана.

Не только Пфистер, но и Джудит И. Барлоу полагает, что Миссис Кини является предшественницей Мэри Тайрон (“Долгое путешествие в ночь”, 1941). Несмотря на то, что обе женщины душевно одиноки – Анни в море, Мэри на суше, они совершенно разные по характеру. Одна героиня не находит себе места на судне, видит своего мужа другими глазами и сходит с ума, другая же вопреки нежному отношению сыновей Джейми и Эдмунда и внимательности любящего супруга Джеймса Тайрона не способна преодолеть свою наркотическую зависимость. Быть рядом с капитаном Кини – выбор Анни. Она понимала, что ее ждет особый морской мир, изоляция от родных и друзей. В случае же с Мэри Тайрон все наоборот: ее не выпускают из дому. Семья ханжески охраняет себя от посторонних глаз. Анни Кини и Мэри Тайрон объединяет лишь то, что у обеих тонкая душевная организация. Во всем остальном они – полные противоположности. По мнению Барлоу, Миссис Кини “воплощает в себе критический анализ мужского мира, движимого алчностью и эго”.¹ Эго Дэвида Кини движет им и приводит к китовому жиру. Тем не менее, трудно назвать его алчным человеком. Такой мотивации и подобного терпения, как у капитана Кини, не бывает у людей, желающих заработать много и быстро. Уж слишком трудный путь избрали герои пьесы – и капитан, и Стюард, и матросы судна “Атлантическая королева”. Никто из них даже не кажется алчным. Миссис Кини же воплощает в себе универсальный

¹ Barlow J.E. O'Neill's female characters // The Cambridge Companion to Eugene O'Neill. C., 2000. P. 175.

образ женщины, которая просто хочет быть счастливой. Она не намерена надолго расставаться со своим супругом. Анни – больше, чем типичная жена капитана судна.

Джоэл Пфистер справедливо замечает, что женственная Анни “ассоциировала охоту на китов с романтической мужественностью в сборниках рассказов”.¹ Она не была готова к холоду, тишине и жестокости мужа к своим подчиненным. В своих мечтах Анни представляла капитана Кини великим Викингом (типично ибсеновский мотив – мечта “о славе мужчины”), но реальность уничтожила иллюзии героини. Только в море она осознала, что спокойная жизнь на суше и работа учительницей в школе действительно комфортнее китобойного промысла.

Кардинально от Миссис Кини отличается героиня другой “морской” пьесы О’Нила **“Предупреждения”** (**“Warnings”, 1913**) – Миссис Напп. Многодетная мать не сопровождает своего супруга в море. Тем не менее, в данном случае именно она приносит несчастье мужу и его коллегам.

Действие пьесы разведено на два пространства. Место действия первой сцены – столовая в доме радиста Джеймса Наппа, а второй – беспроводная комната в секции шлюпочной палубы “Императрицы”.

Квартира героя находится в Бронксе. Слева дверь, которая ведет в зал. Поодаль стоит стул. Тяжелая зеленая занавеска прикрывает беседку. Справа портал, ведущий в кухню, другой стул и окно с видом на двор. Перед окном висит золотая клетка. В ней сонно чирикает канарейка. На подоконнике стоят растения в горшках. Время действия пьесы “Предупреждения” – октябрьский вечер. Квартира семьи Напп пропитана страхом. Даже висящий семейный девиз “Дом, милый дом” находится в черной рамке, символизирующей траур. О’Нил насыщает пьесу атмосферой материального неблагополучия и грядущей беды. Символично и название одноактного эскиза О’Нила – “Предупреждения”. Обычно такой вывеской на английском языке (**“Warnings”**) людей

¹ Pfister J. Staging Depth: Eugene O’Neill & The Politics of Psychological Discourse. Ch. H.; L., 1995. P. 204.

предупреждают об опасности. Драматург закладывает тревогу уже в лаконичном и пугающем названии своей пьесы.

О’Нил через детали интерьера квартиры (например, “невыносимо-зеленые” обои и “потертый ковер приблизительно такого же цвета”) сразу переносит читателей в простой дом многодетной семьи из рабочего класса, которая еле сводит концы с концами. По стенам развешаны дешевые позолоченные рамки с несколькими яркими фотографиями. Обеденный стол отодвинут от средней стены, тем самым увеличивая свободный проход между кухней и передней частью квартиры. Над столом висит кусок мантии, на стене скорбно тикают мраморные часы, словно предвещая что-то трагическое. Часы окружены грозными отображениями семейных фотографий. Лампа Уэлсбах, установленная на люстре, ярко освещает маленькое пространство.

У главного героя проблемы со слухом. Мы узнаем об этом от его сына, который в последнее время стал говорить очень громко, чтобы отец его слышал.

Выразительно прописанные ремарки являются сильной стороной одноактовки. В нескольких предложениях начинающему драматургу особенно хорошо удалось передать образ жены радиста – Мэри Напп.

Она бледная, худая, на взгляд раздражительная женщина около сорока лет, преждевременно состарившаяся из-за тысячи забот, связанных со скудным существованием. Ее когда-то прекрасная фигура была испорчена многочисленными родами в условиях, когда каждое новое пополнение означало новый рот, плачущий за свою долю уже недостаточных запасов жизненных потребностей. Ее каштановые волосы, густо просеянные сединой, плотно прижаты к ушам и собраны в узел на затылке. Ее тонкогубый рот печально свисает в уголках, а ее выцветшие голубые глаза выражают раздражительную усталость. На ней грязный серый халат и ковровые тапочки. Когда она говорит, ее голос звучит до слез жалобно и неавторитетно¹.

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 77.

Драматург создает полноценный портрет героини. В его ремарках прочитывается и характер Мэри, и предыстория ее семьи. Мы сразу представляем себе, как живет или, точнее, выживает многодетная семья Напп.

Речь старшего сына семейства, пятнадцатилетнего Чарли, дополняется небольшим количеством сленга. О'Нил пытается добиться подлинности происходящего с помощью речевых характеристик:

g'wan¹ вместо go on

liein'² вместо lying

Ma³ вместо Mama (так дочь Долли обращается к матери Мэри Напп)

'em⁴ вместо them

'cause⁵ вместо because

В устах подростков такие обороты речи звучат органично и вполне правдоподобно.

Монологи Миссис Напп достаточно пространные. По своей манере речи и бескомпромиссности Мэри предвосхищает другую о'ниловскую героиню – Миссис Роулэнд (“Перед завтраком”, 1916).

Именно Мэри заставляет мужа уйти в плавание. Джеймс скрывает свой большой недуг от начальства, чтобы не потерять работу и отправляется в рейс на три месяца. У Джеймса жена и пятеро детей. Конфликт между семейным и профессиональным долгом терзает главного героя. Он идет на риск ради того, чтобы прокормить свою семью.

В реалистичной драме “морская” тематика сочетается с семейной и социальной. За время путешествия состояние героя ухудшается. Когда корабль начинает тонуть, герой отправляет в эфир сигналы бедствия, но уже оказывается неспособен услышать ответ. Пьеса завершается самоубийством радиста. По мнению Баррета Кларка, “Предупреждения” – зародыш хорошей пьесы

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 81.

² Ibid. P. 82.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 85.

⁵ Ibid.

или, по крайней мере, добротной сцены, “однако молодой драматург разработал идею слишком искусственно, без необходимого мастерства и воображения”.¹ “Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзий”². О’Нил дал слишком много подсказок в начале пьесы, что привело к предсказуемому развитию событию и не менее предсказуемому финалу.

Особняком от всех коротких пьес драматурга стоит его единственная одноактная комедия **“Киношник”** (**“The Movie Man: A Comedy”**, 1914). Рассмотрим оценку этой пьесы О’Нила в русскоязычных и англоязычных работах.

В 1914 году, протестуя против готовившегося Соединенными Штатами вторжения в Мексику, О’Нил написал стихотворение “Братоубийство”. Оно разоблачает толстосумов, готовых ради корысти столкнуть народы в кровавой бойне, отправив рабочих воевать друг с другом. В комедии “Киношник”, созданной им в том же году, отражены события, связанные с Мексиканской революцией. Автор единственной русскоязычной монографии “Творчество Юджина О’Нила и пути американской драмы” (1990) М.М. Коренева в своей книге справедливо отмечает, что пьеса написана в другой тональности: “В центре ее находятся американские кинодельцы, прибывшие на съемки фильма о революции. Но эта трагическая и героическая страница в истории народа их мало волнует – их заботы сводятся к заботам об эффектных кадрах. Когда становится известно, что на утро назначен расстрел Фернандеса³ ... и главного героя, представителя кинокомпании, Хенри Роджерса, просят помочь спасти его, тот отвечает отказом, мотивируя тем, ... что из расстрела “получится превосходная картина. Постарайся его снять”. ... Свое влияние он пускает в ход, лишь подпав под чары прекрасной дочери Фернандеса,

¹ Clark B.H. Eugene O’Neill: The Man & His Plays. N. Y., 1947. P. 52.

² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. / Пер. Г.А. Рачинского. СПб., 2005. С. 79.

³ Эрнесто Фернандес – богатый мексиканец, захваченный в плен солдатами Панчо Гомеса.

Аниты. Возражения главнокомандующего он отмечает одним простым доводом – напоминает, кто платит за оружие и снаряжение”¹.

Хотя М.М. Коренева первой в отечественном театроведении уделила внимание “Киношнику”, в ее монографии дана лишь общая информация о пьесе и краткий пересказ ее сюжета. Проанализирована же одноактовка не была. М.М. Коренева соглашается с западным исследователем Т. Богардом в том, что при всей своей симпатии к мексиканским братьям, О’Нил в стихотворении “Братоубийство” “воспринимает их чисто абстрактно”², а в пьесе “Киношник” он “видел их лишь как стереотипы”³. Это не совсем так. Несмотря на то, что молодой драматург писал обе работы, находясь не в Мексике, а в США, он ясно представлял себе героев, о которых идет речь в его произведениях, их культуру и традиции. Миграция мексиканцев в США началась в конце XIX века. В период 1850-1880 годов в Америку иммигрировало около пятидесяти пяти тысяч мексиканцев. Во время Первой мировой войны (1914-1918) поток мексиканцев в США еще больше увеличился. Иными словами, даже не выезжая из Нью-Йорка, в начале XX века О’Нил мог встретить мексиканцев. Более того, к 1914 году у О’Нила было широкое представление о латиноамериканской культуре в целом: он побывал во многих странах в качестве матроса, работал в Центральной (Гондурас) и Южной Америке (Аргентина), население которых, как и в Мексике, на тот момент состояло из потомков индейцев и испано-индейский метисов. Подавляющее большинство в каждой из этих трех стран – христиане. О’Нил не только вник в основы латиноамериканской культуры, но и смог передать в “Киношнике” религиозность мексиканцев, близкую самому драматургу, выросшему в набожной католической семье.

Религия в жизни драматурга и в его творчестве играет важную роль. Одной ремаркой в начале пьесы драматург создает и передает атмосферу ка-

¹ Коренева М.М. Творчество Ю. О’Нила и пути американской драмы. М., 1990. С. 83.

² Bogard T. // O’Neill E. Lost Plays of Eugene O’Neill. N. Y., 1958. P. 25.

³ Ibid.

толического мексиканского дома: на стене висит “*поблекшая литография Девы Марии*”¹. Слева побеленная кирпичная стена. На гвозде висит маленькое черное распятие – еще один символ, указывающий на свойственную хозяевам дома религиозность. Героиня пьесы Анита год провела в монастыре в Нью-Йорке, но смерть матери вынудила ее вернуться в Мексику, в отчий дом.

М.М. Коренева замечает: “Следует, однако, вспомнить о требованиях комедийного жанра, в котором дебютировал О’Нил в этой пьесе, а также о том, что в фокусе разоблачений – не “сражающаяся Мексика”, а американские дельцы, беспардонно вмешивающиеся во внутренние дела соседнего народа. Подвергая осмеянию действия соотечественников и тех мексиканских политиков, которые вступали с ними в альянс, О’Нил едва ли не первым в американской литературе обратился к этой важной политической теме. Легковесная опереточность действия явилась прозрением реальных сторон политической игры, которую вели Соединенные Штаты в Латинской Америке на всем протяжении нашего столетия”². Получается, драматург четко отражает военно-промышленный комплекс США в своей комедии, сочетая это с поверхностными понятиями о мексиканской культуре? Вряд ли стоит сопоставлять раннее социальное стихотворение О’Нила и комедию “*Киношник*”, а также причины, вдохновившие его на их написание. Это разные произведения не только по жанру, но и по смыслу. Их объединяет лишь место и время действия основных событий – Мексика 1914 года. Посыл же в “*Братоубийстве*” совершенно особенный, нежели в “*Киношнике*”, и это неудивительно и очевидно уже в названиях самих произведений. Совершенно ясно, что в стихотворении идет речь о войне, а в пьесе – о кино. Настроения в этих двух произведениях соответствуют их жанровым особенностям: трагичное стихотворение с гражданским посылом и рядом – одноактная комедия. В этой связи абсолютно точно определяет суть пьесы И.С. Цимбал: “Подзаго-

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 223.

² Коренева М.М. Творчество Ю. О’Нила и пути американской драмы. М., 1990. С. 83, 84.

ловок – “комедия в одном действии” – сразу же снимает антивоенный, антимилитаристский пафос. Это пьеса не о мексиканской революции и даже не о роли в ней американцев. Она о всевластии шоу-бизнеса, для циничных воротил которого политические распри, ставящие на карту жизнь и смерть противоборствующих сторон, – не более чем эффектный материал для будущей пропагандистской кинопродукции”¹. Не только ранняя поэзия, но и первые пьесы О’Нила – площадка для экспериментов в разной эстетике. Несмотря на слабые стороны пьесы (тавтологию, неуместную цитату из Мексиканской Конституции и не помогающий развитию действия длинный, искусственный диалог Роджерса и Дэвлина в начале одноактовки), в ней есть и удачные находки О’Нила. Среди них – колоритно прописанные характеры, неграмотная, смешная речь Аниты Фернандес и Панчо Гомеса, подчеркнутая сленгом, и рефрен фраз настойчивых мексиканских героев на двух языках (английском и испанском). Французский критик Тьерри Дюбост в своей статье “Киношник. Провал эстетики?” пишет: “Хотя О’Нил часто выражал свое намерение порвать с банальными чертами мелодрамы, “Киношник” вопиюще раскрывает, что в этом он доказал свою несостоятельность. Одной из причин его провала позаимствовать новую эстетику является то, что взаимная любовь между персонажами будто призывала к традиционному постановочному методу театра его отца, следуя по тропам мелодрамы с ирландскими мелодрамами Бусико в качестве образцов для подражания”². Не мелодрамы Бусико, а мексиканская революция и немое кино стали главными источниками вдохновения и образцами для подражания в “Киношнике”. Это один из ранних драматургических опытов О’Нила с явными элементами пародийности. Одноактовку О’Нила можно считать его первой попыткой написать комедию³.

¹ Цимбал И.С. “Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила // Современная драматургия. 2015. №2. С. 251.

² Dubost T. *The Movie Man: The Failure of Aesthetics?* // Eugene O’Neill’s One-Act Plays: New Critical Perspectives. N. Y., 2012. P. 69.

³ После написания одноактовки “Киношник” О’Нил вновь обратится к жанру комедии лишь один раз – в многоактной пьесе “Ах, пустыня!” (“Ah, Wilderness!”, 1933).

В “Киношнике” драматургу удалось создать целостные образы американских и мексиканских персонажей. О’Нил первым в американской драматургии вводит героя мексиканца на равных с американцем. Действующие лица, представляющие латиноамериканскую культуру в эскизе драматурга, – это часовой Майк, “красивая молодая мексиканка”¹ Анита Фернандес, генерал дивизии Луис Вирейя и главнокомандующий Конституционной армии Панчо Гомес. Часовой Майк за всю пьесу дважды произносит одну и ту же фразу “*miu loco*”² (“очень сумасшедший”). Он одет в грязную, ободранную серовато-зеленую форму. На голове героя красуется широкое сомбреро мексиканского поденщика. Он стоит в ленивой позе, опираясь на свое ружье, просто наблюдает за другими героями кинокомедии – представителем кинокомпании “Земля” Хэнри (Хен) Роджерсом и фотографом Элом Дэвлином – и время от времени смеется над ними. Майк не боится не только их, но и революционера Панчо Гомеса, который может в любую минуту выйти и увидеть халатность часового и просто-напросто убить его за это. Босоногий мексиканец (часовой) – экзотичный персонаж, воплощение целого ряда национальных черт. Лень и безразличие в сочетании с бесстрашием делают его своеобразным слепком национального характера.

О’Нил правдиво отражает бездушное бесстрашие американцев и независимый дух мексиканцев. Фразы Дэвлина и Роджерса в первой сцене наделены пафосом (к примеру, реплика Роджерса “... *сейчас я был бы на Манхэттан-Бич в Божьей стране с огромным мятным коктейлем, полным льда...*”³), а сам диалог оттягивает завязку до середины пьесы. Произведение О’Нила насыщено типично американскими выражениями, которые сегодня уже не используют. Рассмотрим некоторые из них и приведем современную аналогию слов и фраз, а также их перевод:

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 227.

² Ibid. P. 224.

³ Ibid.

We sure are as nutty as a fruitcake¹ = We sure are crazy = Мы, без сомнения, сумасшедшие

Nix² = No = Нет

smack back³ = выражение (без определенного значения), в которое каждый вкладывает свой смысл

Listen to those boobs, will you!⁴ = Listen to those dummies, will you! = Ты только послушай этих болванов!

white-pine kimona⁵ = white-pine coffin = гроб из белой сосны

the bear I lamped⁶ = the girl I saw = девушка, которую я увидел

Исторические события мексиканской революции вместе с американским сленгом 1910-х годов способствуют созданию в короткой пьесе необходимой драматургу атмосферы. Благодаря реальной основе и наличию в пьесе актуальных в то время фраз одноактовка “Киношник” переносит нас в другую эпоху, более чем на век назад. Молодой драматург использует сленг в речи Панчо Гомеса, Аниты Фернандес, Хенри Роджерса и Эла Дэвлина. Данный художественный прием мгновенно придает образу героев колоритность, жизненность и убедительность. Фразы мексиканских героев пьесы написаны О’Нилом в оригинальной форме – транскрипции. Драматург точно передает мексиканский акцент Аниты и Панчо, когда они говорят по-английски. О’Нил прописывает речь героев так, как обычный человек слышит ее в жизни. Поэтому, несмотря на смешанную, неграмотную испано-английскую речь Аниты или любого другого героя комедии “Киношник”, читателю ясно каждое слово.

Лингвистический анализ пьес О’Нила является одной из самых интересных тем в творчестве основателя американской драматургии¹. Рассмотрим

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 224.

² Ibid. P. 225.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. P. 226.

⁶ Ibid.

рим несколько предложений из пьесы “Киношник” в оригинале – на сленге. Помимо текста, который напоминает транскрипцию, ниже будет представлен буквальный перевод монолога мексиканской героини Аниты Фернандес:

Anita. But no, senor, I onderstand Eenglish verree badly. For one year alone, I estudy in the convent in Nueva York – Noo York. Then mi madre – my mothair – die and I must come home to the house of my fathair becose I have more years – I am older than my sisters².

Анита. Но нет, мистер, я очень плохо понимаю английский. Я изучала его всего один год во время моего пребывания в женском монастыре в Нью-Йорке – Нью-Йорке. Потом моя мама – моя мать – умерла, и я должна была вернуться обратно в дом моего отца, потому что мне больше лет – я старше, чем мои сестры.

Женские образы в ранних произведениях О’Нила часто соединяют в себе идеальные черты с негибким характером и мужественным поведением. К примеру, такова Анита Фернандес. Мексиканка Анита – литературная героиня, унаследовавшая романтические идеи свободолюбия, жертвенности и дочерней любви. Она ставит любовь к отцу выше своих личных интересов. Встретив кинопродюсера Хенри Роджерса, она сначала и не задумывается об отношениях с ним. Анита не замечает, что герой влюбляется в нее с первого взгляда, т.к. мыслями погружена в решение жизненно важного вопроса – спасения от расстрела отца. Она несет ответственность за своих младших сестер с момента смерти матери и сделает все возможное, чтобы не потерять своего единственного живого родителя. Отец героини отдал Панчо все имевшиеся у него деньги. Анита преодолевает собственный страх и в гордом одиночестве проникает в комнату дома. Не выйди Гомес в тот момент, когда Анита отказывалась от помощи Роджерса, героиня попыталась бы спасти

¹ Небольшой очерк в книге Ruby Kohn “Dialogue in American Drama” (Bloomington, 1971) представляется только заявкой на тему. В труде же Jean Chothia “Forging a language: A study of the plays of Eugene O’Neill” (Cambridge, 1979) лингвистическому анализу пьес драматурга уделено главное место.

² O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 228.

своего отца в одиночку. Идя по пути своих литературных предшественниц, Анита готова отдать собственную жизнь:

*Анита (свирепо). Я б убила себя, чтоб спасти его!*¹

По сюжету пьесы через своих представителей киностудия поставляет вооружение солдатам Гомеса и платит им. Гомес полностью зависит от кинокомпании. Вспомнив об этом, чисто по-американски Роджерс вдруг воображает себя героем и начинает угрожать Гомесу в срыве революции:

*Роджерс (имитируя тон генерала). Кто покупает и отправляет вам большую часть ваших боеприпасов, а? Кто платит тебе и твоим генералам...? ... И, превыше всего, кто обещал помочь тебе стать президентом, когда ты доберешься до Мехико? (Выразительно.) Мы – кинокомпания “Земля”! Что ж, ты нарушаешь этот контракт, и все это прекратится, понимаешь? И перейдет на другую сторону.*²

Очевидно, что Роджерс пытается привлечь внимание Аниты. Он явно симпатизирует мексиканке. Она не только храбрая, но и умная девушка. Безусловно, Роджерса покоряет сочетание хрупкой женственности и силы духа Аниты Фернандес. Парадоксально, что до встречи с ней он, в отличие от Дэвлина, даже не сочувствовал Эрнесто Фернандесу, обреченному на нелепую смерть:

*Роджерс. Завтра на восходе они поставят его к стенке и – занавес.*³

Когда Эл спрашивал Хенри, не может ли он посодействовать освобождению Фернандеса, Роджерс хладнокровно отвечал:

*Роджерс. Нисколько.... В любом случае, у меня нет прав соваться в их маленькие стычки. К тому же, получится отличный кинокадр. Не сомневайся и запечатлей его.*⁴

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 229.

² Ibid. P. 232.

³ Ibid. P. 225.

⁴ Ibid. PP. 225, 226.

Внезапно ирония судьбы меняет планы героя. В нем просыпается сострадание к чужой беде, и он находит способ помочь Аните спасти отца от расстрела. Хенри Роджерс решил воспользоваться своим положением во имя любви, но вдруг от Панчо последовала неожиданная реакция:

Гомес (тихо, прикасаясь пальцами к револьверу). Хорошо; но я также могу пристрелить тебя, мужчина¹.

Невозмутимость и бесстрашие Гомеса, а также отсутствие у него каких-либо авторитетов способствуют созданию неловких моментов, комичных положений в диалоге с Роджерсом.

Герои находят компромисс: Роджерс соглашается сделать исключение для Панчо и дает ему разрешение на одну ночную атаку, несмотря на плохой свет в это время, а Панчо в обмен на эту услугу освобождает из плена Эрнесто Фернандеса. Редкий случай, когда сила любви меняет направление судьбы героев в положительную сторону и имеет счастливый исход в пьесе О'Нила.

События пьесы “Киношник” происходят в ранние ночные часы. Действия разворачиваются в главной комнате дома в окрестностях большого города в северной Мексике. В задней стенке дверной проем, который выходит на улицу. По обе стороны дверного проема открытое окно. Справа находится еще одна дверь. Она закрыта. В левом углу уложено несколько карабинов Маузер. А рядом с пистолетами лежат выброшенные на пол патроны. В правом углу находятся несколько седел. Около двери лежит еще одно седло. В середине комнаты шаткий стол. На столе ручка, бумага и чернила, *“три или четыре туго-сплетенных стула размещены вокруг стола”*.² И.С. Цимбал справедливо замечает, что в пьесах О'Нила “война, как правило, остается событием внесценическим, отдаленным и во времени, и в пространстве”³. Это

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 232.

² Ibid. P. 223.

³ Цимбал И.С. “Эхо войны” в творчестве Юджина О'Нила // Современная драматургия. 2015. №2. С. 250.

действительно так. В частности, в пьесе нет ни одной сцены битвы, расстрела или убийства. По созданным О'Нилом героям, диалогам и общей атмосфере пьесы читатель верит, что за порогом дома в дневное время происходит революция, о которой американцы снимают фильм. В ночные часы съемки невозможны из-за плохого освещения, поэтому и взятие очередного города откладывают на утро.

Пьеса была написана по мотивам реальных событий во время мексиканской революции (1910-1917). Осенью 1913 года Джона Рида в качестве военного корреспондента отправили в Мексику, где он провел с Панчо Вильей и его армией четыре месяца. За это время Рид опубликовал серию репортажей о мексиканской революции, которые создали ему репутацию военного журналиста. Позже эти мексиканские репортажи были переизданы в книге "Восставшая Мексика" в 1914 году. Рид восхищался Вильей. Статьи Рида в журнале "Метрополитен" отчасти вдохновили Юджина О'Нила на написание пьесы "Киношник" в том же 1914 году. В его комедии революция – фон любовной линии главных героев, Хенри Роджерса и Аниты Фернандес, и основного события пьесы – несостоявшегося расстрела Эрнесто Фернандеса.

Параллельно с широким освещением мексиканской революции в американских СМИ в Мексике шли съемки полнометражного художественного фильма о жизни Панчо Вильи. Картину снимал американский режиссер Уильям Кристи Кабаннэ. Этот факт лег в основу сюжета комедии О'Нила. О'Нил в пьесе с юмором рисует образ Вильи, черты которого читатель без труда узнает в герое Панчо Гомесе. Драматург дает Гомесу символическое имя Панчо, принадлежащее его реальному прототипу. Точнее говоря, это – кличка, укоренившаяся в сознании людей, как имя нарицательное, и принадлежащая только Франциско Вилье. О'Нил тем самым подсказывает нам, что прототипом главнокомандующего армии является не кто иной, как Панчо Вилья. Место, где разворачивались реальные события, – город Чиуауа, находящийся в одноименном штате Мексики. О том, что в Вашингтоне тогда

планировали вторжение в Мексику, чтобы сделать Чиуауа сорок девятым штатом Америки, в одном из своих репортажей на страницах журнала “Метрополитен” написал Джон Рид. Именно он стал прототипом героя Эла Дэвлина. О’Нил изменит профессию Рида с корреспондента на фотокорреспондента. Тем не менее, как и Рид, Дэвлин будет запечатлевать события из горячих точек – только не для СМИ Америки, а для большого кино Голливуда. Герой Хенри (Хен) Роджерс списан О’Нилом с Фрэнка Таера, исполнительного продюсера и представителя кинокомпании “Mutual Film Corporation”, офис которой во время революции находился в Нью-Йорке по адресу 130 W 57 St. Мистера Таера в Мексику отправили кинобоссы студии Гарри Эйткен и Дэвид Гриффит.¹ По условиям эксклюзивного контракта, заключенного Фрэнком Таером с Панчо Вильей, кинокомпания заплатила революционеру двадцать пять тысяч долларов США золотом в качестве аванса за съемки реальных боев для хроники в фильме и отдала ему двадцать процентов от кассовых сборов фильма. Только при дневном свете с девяти утра до пяти вечера велись съемки реальных захватов городов. Премьера самого дорогого на то время полнометражного фильма (на стыке художественного и документального кино) “Жизнь генерала Вильи” режиссера У.К. Кабаннэ состоялась в Нью-Йорке в бродвейском “Lyric Theatre” 9 мая 1914 года.

В реальной жизни Панчо Вилья хотел запечатлеть свои бои на камере, многократно показывать фильм в Мексике молодому поколению и навсегда остаться героем в памяти своего народа. В пьесе О’Нила кинокомпания “Земля” для Панчо Гомеса – источник финансирования его революции. В этом абсурдность и комичность ситуации. Здесь комизм над идеей такой революции.

В своей пьесе О’Нил отразил кино как бизнес, причем не только для кинопродюсера Роджерса, но и для революционера Панчо. Учитывая реальные условия контракта кинокомпании “Mutual Film Corporation” с Панчо

¹ Gelbart L. From the original script of “And Starring Pancho Villa as himself”. HBO, USA, 2003.

Вильей, можно утверждать, что и для него кино в немалой степени было бизнесом. Более того, помощник Вильи сам вышел на представителя кинокомпании Илайя Мортон и предложил ему идею Панчо снять фильм о мексиканской революции. В 1913 году Мортон работал в техасском отделении кинокомпании. По возвращении в США он передал своим боссам в нью-йоркский, головной офис идею Вильи, за которую они, в свою очередь, сразу схватились. Панчо Вилья мог не только штурмом брать мексиканские города, грабить богатых мексиканцев и раздавать их деньги своим бедным соотечественникам, но и заключать сделки с акулами мирового кино, как прирожденный бизнесмен. Эти стороны отчасти О'Нил передал в образе Панчо Гомеса в пьесе "Киношник". Герой умеет не только торговаться (*"...городок будет наш, мои солдаты поворуют... Завтра я пристрелю всех заключенных для твоих кинокадров, я это обещаю"*¹.), но и вовремя остановиться, чтобы не потерять финансовую поддержку кинокомпании.

По сути, в пьесе не один, а два человека кино – это Роджерс и Гомес. В одноактовке речь идет о съемках документальной картины про мексиканскую революцию. О'Нил создает ощущение кино в театре. Помимо крупных планов обоих героев, этому способствуют еще диалог об отснятом материале между Роджерсом и Дэвлином в начале пьесы и разговоры о будущих съемках между Гомесом и Роджерсом в конце комедии. В реальной жизни было отснято семь пленок по пятнадцать минут документальных боев и штурмов мексиканских городов, а также пять пленок для биографического фильма о самом Панчо Вилье. Молодого Вилью играл американский актер Рауль Уолш, а Вилью времен мексиканской революции – сам герой. Фильм Кабаннэ "Жизнь генерала Вильи", продолжительностью один час сорок пять минут, потерян. В архивах сохранились лишь кадры со съемочной площадки и несмонтированные эпизоды сражений. Можно предположить, что молодой драматург видел фильм, т.к. основные газеты ("New York Times", "New York

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 232.

Post”) и журналы (“Metropolitan”, “Life”) в Нью-Йорке писали и о мексиканской революции, и о съемках, а в 1914 году картина была в широком американском прокате.

В своей пьесе О’Нил создал такой же образ Мексики, каким его представляло американское кино начала XX века. В кино были красивые движущиеся картинки с мексиканскими бандитами, американским героем и невинной молодой девушкой, в которую герой влюблялся, а в конце обязательно спасал, причем, в одиночку. Драматург позаимствовал у кино фабулу и написал комический сюжет по мотивам реальной истории. Среди очевидных достоинств пьесы – характеры и речь героев, диалог Панчо и Роджерса. Несмотря на актуальность событий в одноактовке, в ней не было социального протеста и нового американского героя (такого персонажа, как Хенри Роджерс, зрители видели не раз). Закономерно, что в 1916 году от ее постановки откажется команда малого театра “Провинстаун Плэйерс”. Пьеса не подходила для театра Кука, т.к. не вскрывала национальные проблемы США.

Жизнь О’Нила по времени совпала с двумя мировыми войнами. По разным причинам он не был участником ни одной из них. Но тема войны не оставила его равнодушным. Так что отзвуки разных войн различимы в его творчестве, начиная с самых первых опытов. Антивоенную одноактовку **“Снайпер” (“The Sniper”, 1915)** О’Нил написал, когда посещал курс Дж.П. Бейкера в Гарварде. Символично, что в 1914 году драматург начал самостоятельно учить французский и немецкий языки. Если вписать пьесу в исторический контекст, то актуальность поставленной в “Снайпере” темы войны станет очевидной. Драматург создал пьесу в разгар Первой мировой войны (1914-1918). Среди восьми героев одноактовки – бельгийский крестьянин Ругон, сельский Священник, немецкий Капитан пехоты, Четверо рядовых полка и крестьянский мальчик Жан. О’Нил противопоставляет темпераментного и чувствительного Ругона хладнокровному и беспощадному Капитану пехоты (принцип контраста). Драматург использует элементы зооморфизма в речи

Ругона, который называет Капитана “прусской собакой” и “свиньей” (позже драматург вернется к данному приему в пьесе “Любовь под вязами”: братья Симеон и Питер “идут, задевая друг друга, как два вола, которые торопятся в хлев – к отдыху и корму”¹ и т.д.). События пьесы происходят в разрушенном крестьянском доме в бельгийской деревушке. Пространство дома пропитано запахом смерти. Сквозь дыру в провалившейся крыше дома с рваными краями видно небо. Безмятежное небо контрастирует с изуродованной обстрелами землей. Ужасы войны здесь соседствуют с красотой природы. Ре-марка О’Нила гласит:

*Сквозь проломы в стене виднеются темно-зеленые холмистые поля. Там, где они встречаются с горизонтом, они уже мерцают в золотой пыли заката*².

Начинающий драматург в “Снайпере” пытается сочетать крестьянский быт и поэзию. На создание такого пространства О’Нила, скорее всего, вдохновило художественное оформление спектакля “Театра аббатства” “Удалой молодец – гордость Запада” по пьесе Дж.М. Синга. Будущий коллега драматурга, сценограф Роберт Эдмонд Джонс, тоже видевший эту постановку во время гастролей ирландского театра в Нью-Йорке в 1911 году, вспоминал: “Сценография была очень, очень проста... Стены нейтрального цвета, очаг, дверь, окно, стол, несколько стульев. ... Возможно, рыбацкая сеть – и больше ничего. Но в окне, находившемся прямо перед зрителями, виднелось небо завораживающей красоты. В этом квадратике света была заключена вся поэзия Ирландии – меланхолическая, мечтательная, влекущая...”³

Небо в реалистичной пьесе О’Нила так же влечет к себе. Оно символизирует потусторонний мир. Его беззвучие отражает безучастность небес в войне. Неслучайно, что здесь нет грома, молнии, града, ливня, дождя. Небо не разрывается, не гневается и даже не плачет по бессмысленно пролитой

¹ О’Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. Т.1. М., 1971. С. 392.

² O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 295.

³ Цит. по: Ряполова В.А. Театр аббатства (1900-1930-е годы): Очерки. М., 2001. С. 87.

крови на земле. Молчание – символ безразличия Бога к страданиям людей. Созданная О’Нилом атмосфера поглощает Ругона и постепенно разрушает его жизнь. Пространство в пьесе дисгармоничное. “Природа прекрасна, творения рук человека – безобразны”¹, более того, бесчувственно уничтожены самим человеком. Этот прием драматург позже использует в своих многоактных пьесах “Косматая обезьяна”, “Любовь под вязами” и “Луна для па-сынков судьбы”.

В “Снайпере” молодой О’Нил не уделил природе много внимания. Драматург был сконцентрирован, в основном, на захватывающем сюжете. Перед боем с прусскими пехотинцами молодой солдат Чарльз предупредил отца не открывать огонь, добавив, что в ином случае противники застрелят Ругона, как собаку. Весть о смерти сына Чарльза резко меняет ход событий. Ярость отца всеми силами пытается усмирить сельский Священник. Ругон клянется ему в том, что не будет никого убивать. Конфликт в “Снайпере” – в разладе между разумом Ругона и его чувствами. Герой узнает о смерти своей жены Марго и невесты сына Луи. Прямолинейный Ругон теряет контроль над собой. Чувство мести переполняет его, и он в считанные секунды появляется в комнате с длинноствольным ружьем и дважды стреляет по врагам. Предупреждение сына становится пророческим. По команде немецкого Капитана солдаты застреливают Ругона на глазах Священника. Пьеса О’Нила завершается трагическим аккордом. После смерти героя символично заходит солнце, и только слабоумный мальчик Жан плачет по нему в темном углу среди обломков. Драматург показывает, что сострадать невинному человеку в жестоким мире способен лишь ребенок.

В эпизоде перед расстрелом Ругона герой отказывается помолиться и демонстративно плюет на пол, тем самым бросая вызов Богу. “Жестокости войны заставляют крестьянина не только усомниться во всемогуществе Бога,

¹ Tiisanen T. O’Neill’s Scenic Images. Pr., 1968. P. 49.

но и отвергнуть его нравственный авторитет”.¹ По мнению М.М. Кореневой, слова Священника (“В такое время все должны нести свою долю жертв”) “звучат на удивление холодно: в них даже слышится упрек крестьянину, который якобы предается непомерному горю”.² Все-таки Священник в короткой пьесе О’Нила – истинный человек Бога. Драматург в ремарках указывает, что у него любезное, одухотворенное лицо. Типичный Священник, он сдержан в эмоциях. Для него земной мир – не конечная инстанция. Он смотрит на смерть другими глазами, нежели Ругон. Для Ругона смысл жизни – в семье. Ее уже нет. Он не видит своего будущего без родных. Священник же смотрит на ситуацию с философской точки зрения. Поэтому герои не могут услышать друг друга.

“Снайпер” справедливо можно назвать упражнением на заданную тему. В семинаре профессора Бейкера студенты переводили эпические произведения в драматическую форму. В связи с этим фактом И.С. Цимбал сопоставляет о’ниловскую пьесу “Снайпер” и знаменитую меданскую новеллу “Осада мельницы” Эмиля Золя. Скорее всего, подобное задание стало импульсом для написания данной одноактовки. Вряд ли идентичность главных героев (молодые влюбленные, старые отцы) и основных событий (несостоявшаяся свадьба) в обоих произведениях является просто совпадением. По мнению И.С. Цимбал, в “Снайпере” будущий драматург “продемонстрировал умение уйти от описательности и риторики к сценическим формам выражения – динамике событий, выразительности диалога, колоритным характерам”³, а также свою гражданскую позицию – решительное неприятие войны как таковой, на какой бы территории она ни разразилась. Это действительно так. События развиваются очень быстро. Здесь нет длинных монологов. Буквально с пер-

¹ Коренева М.М. Творчество Юджина О’Нила и пути американской драмы. М., 1990. С. 85.

² Там же. С. 84.

³ Цимбал И.С. “Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила // Современная драматургия. 2015. №2. С. 251.

вых фраз пьесы мы понимаем, что сына Ругона убили. После обмена приветствиями Священник говорит Ругону:

Священник (осторожно). Я слышал о вашей потере. Я понимаю¹.

А в самом конце “пацифистской пьесы”² он даже не успевает договорить короткую фразу и произнести имя Ругона, как героя застреливают:

Священник. Да помилует Бог...

Капитан. Огонь!³

В своем дальнейшем творчестве Юджин О’Нил не раз будет возвращаться к теме войны. Она получит развитие и в одноактных, и в многоактных пьесах драматурга. Гражданская позиция О’Нила останется неизменной.

Подводя итоги, выделим находки начинающего драматурга. Во всех коротких пьесах О’Нила⁴ присутствует *тема одиночества*. В одноактовке “Жена для жизни” (1913) О’Нил впервые использует *пространные монологи* и *прием отсутствующего героя как действующего лица: о герое/героине говорят, но он/она не появляется*. В “Паутине” (1913) зарождается *тема женского бесправия*, которая косвенно перейдет в другие произведения О’Нила (одноактные и многоактные). В этой же пьесе драматург впервые использует *сленг*. Позже он часто будет использовать этот прием – и в одноактных, и в многоактных пьесах. Также, начиная с “Паутины”, драматург почти во всех своих пьесах создает *трагические финалы* (убийство Тима, арест Розы, лишение героини родительских прав). Он зачастую превращает свои пьесы в маленькие трагедии, завершающиеся самоубийством или убийством персонажей. Застреливаются Миссис Болдуин в “Безрассудстве” (1913), Джеймс Напп в “Предупреждениях” (1913) и Джек Таунсенд в “Аборте” (1914), Руго-

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 296.

² Tiisanen T. O'Neill's Scenic Images. Pr., 1968. P. 49.

³ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 308.

⁴ Юджин О’Нил также написал одноактные пьесы “Дорогой Доктор” (“The Dear Doctor”, 1914), “Belshazzar” (1915) и “The G.A.N.” (1916-1917). Понимая их несовершенство, он беспощадно уничтожил эти работы.

на убивают в “Снайпере” (1915), Альфред перерезает себе горло в пьесе “Перед завтраком” (1916), Анни сходит с ума в “Китовом жире” (1917). В “Жажде” (1913) появляется *тема беспощадной стихии*, в “Тумане” (1914) – *тема неизбежности рока*. В “Киношнике” (1914) драматург поднимает *тему продажной киноиндустрии*. Эта пьеса – его *единственная одноактная комедия по жанру*. В “Снайпере” (1915) О’Нил осмысливает *тему войны*. В ремарках короткой пьесы “Предупреждения” драматургу особенно хорошо удается *портрет героини* Мэри Напп. В “Паутине”, “Аборте” и “Перед завтраком” драматург овладевает искусством создания *сценического пространства*, а в “Китовом жире” – *реакций героев на слова собеседников*.

Художественное значение одноактных пьес О’Нила во многом определяется эстетикой реализма; в своих первых одноактных пьесах О’Нилу удалось отразить не только специфику американской жизни, но и американского сознания. В результате комплексного анализа определены особенности одноактной драматургии О’Нила (1913-1917):

- 1) развитие жанра трагедии в соответствии с эволюцией этого жанра в XX веке;
- 2) экспериментирование с другими жанрами;
- 3) ограничение числа действующих лиц;
- 4) использование единства места действия.

Выявлены конкретные влияния произведений европейских авторов на одноактные пьесы О’Нила: форма пьесы “Та, что сильнее” А. Стриндберга, трагические финалы, статический театр и прием молчания в пьесах Мориса Метерлинка. Изучена история создания одноактных пьес Юджина О’Нила. Установлены реальные прототипы о’ниловских героев и реальные события, вдохновившие драматурга на создание одноактных пьес.

Е. Любимова утверждает: “Зрителя и читателя не могут не удивить внутренняя насыщенность и лаконизм ранних пьес О’Нила”.¹ В самом деле, они лаконичны, как и их названия. Насчет внутренней насыщенности можно поспорить. Ясны идеи, которые начинающий драматург интуитивно пытается заложить в каждую свою работу, но, безусловно, не все пьесы внутренне насыщены (это очевидно в “Жене для жизни”, “Безрассудстве” и “Киношнике”). Это естественно, так как речь идет об этапе становления драматургии О’Нила, его ученическом периоде. До поступления в Гарвард О’Нил пытался овладеть профессией драматурга самостоятельно. Год, проведенный в мастерской профессора Бейкера, многому его научил. После же Гарварда О’Нил продолжил самообразование. Он искал собственный почерк. Молодого драматурга интересовали новые характеры и не разработанные до него коллизии. Он насыщал свои пьесы актуальными для США проблемами. О’Нил использовал приемы символизма и натурализма. За творческое разнообразие пьес критики упрекали О’Нила в отсутствии цельности, на что драматург ответил: “Я пытался и пытаюсь быть чем-то вроде плавильного котла для всех этих методов, поскольку в каждом из них я вижу нужные мне достоинства”.²

Свой почерк О’Нил найдет совсем скоро, на следующем этапе творчества, в так называемом “морском” цикле и последующих за ним коротких пьесах. Именно в них будет заложен фундамент главных многоактных произведений американского драматурга.

¹ Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 73.

² О’Нил Ю. Заметки, письма, интервью // О’Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985. С. 456.

ГЛАВА II.

НА ПУТИ К МНОГОАКТНОЙ ДРАМЕ

Если в первых опытах О'Нил переходил от темы к теме, смело экспериментировал, вырабатывал свой язык, приводил на сцену новых героев, то уже с 1916 года он начинает задумываться о принципах композиции. Его пьесы либо складываются в циклы, либо возникают в качестве набросков к будущим многоактным драмам. В самом начале своего творческого пути драматург-самоучка разрабатывал характер нового американского героя. Ко времени создания одноактной пьесы “Курс на Восток, в Кардифф” О'Нил обретает и своего героя-матроса, и свой стиль, и драматургический почерк. Его новые одноактные пьесы более целостны по форме и глубже по содержанию. Герои, темы, конфликты, пространство, речевые характеристики, ремарки несут на себе печать о'ниловского своеобразия. Многие из этих пьес – сюжетные линии, главные персонажи, целые сцены и даже акты – в дальнейшем перейдет в многоактные произведения О'Нила. Рассматриваемые в этой главе одноактовки окажут прямое влияние на последующие пьесы американского драматурга. Именно поэтому эти короткие пьесы представляются нам более зрелыми в ранней драматургии О'Нила, нежели предыдущие одиннадцать работ.

Большинство исследователей творчества Юджина О'Нила (Ю.И. Сохряков, И.С. Цимбал, Р. Комбс, Ф. Барнхарт и др.) единодушно выделяют среди его одноактовок “морской” цикл – “Пароход Гленкерт”. Он состоит из четырех отдельных, законченных произведений. Среди них – “Курс на Восток, в Кардифф”, “В зоне”, “Долгий путь домой” и “Луна над Карибским морем”. На написание “морских” пьес, ставших впоследствии циклом “S.S. Glencairn”, молодого О'Нила вдохновили события, произошедшие с ним и его друзьями-матросами на британском пароходе “S.S. Ikala”.

Море – очень важный символ для американского драматурга. До О’Нила “море на американской сцене изображали в виде раскрашенного в синий цвет полотнища, тогда как трое или четверо рабочих имитировали на нем волны”¹. С приходом О’Нила оно запахло солью, а не краской. Теперь от матросов пахло ромом, а не гримом. У одних о’ниловских героев море ассоциируется с романтикой свободы, у других – с роком. Для кого-то море – романтическая мечта, а для кого-то – просто место работы. Герои цикла “Пароход Гленкерн” будут винить море в своих не сложившихся судьбах. Матросы даже будут называть его “старым дьяволом”. “Море – это и место действия и многогранный символ...”² Надвигающийся туман, шум воды и гудки парохода – инструменты, помогающие драматургу создавать атмосферу страха и музыкальный фон пьес.

Герой первой “морской” пьесы **“Курс на Восток, в Кардифф”** (**“Bound East for Cardiff”, 1916**) – бродяга Янк – мечтает о жизни фермера среди пастбищ. Одна из его иллюзий – жизнь на земле сулит счастье и благополучие. Он хочет иметь жену, детей, собственный дом. Янк не отказался бы приобрести самую скромную ферму в Аргентине. Несбывшаяся мечта о спокойной деревенской жизни в поле отравляет последние мгновения жизни бродяги. Умирая на торговом “Пароходе Гленкерн”, Янк рассказывает товарищу о разных событиях своей жизни. Старый матрос Янк не признается другим героям, что боится умереть. Он абсолютно одинок и несчастен. всю жизнь Янк провел в море. Не только печальные, но и счастливые моменты жизни героя связаны с морем. Янку и его другу, матросу Дрисколлу, есть что вспомнить: приключения в Кейптауне, в Сиднее, в Буэнос-Айресе и т.д. Но все эти события произошли в молодости, когда Янк был вполне доволен матросской жизнью. С годами он стал понимать, что одинок и нелюбим. Сожаления героя о том, как сложилась его судьба, еще больше усиливают атмо-

¹ As Ever, Gene: The Letters of Eugene O’Neill to George Jean Nathan. R., 1987. P. 29.

² Шамина В.Б. Традиции американского романтизма в драматургии Юджина О’Нила // Романтизм и реализм в литер. взаимодействиях. К., 1982. С. 117.

сферу грусти. Мысль, что никому на суше нет дела ни до его жизни, ни до его грядущей смерти, съедает его изнутри. Следующими словами герой описывает свою жизнь:

Янк. Прощание с этой матросской жизнью не так уж и плачевно – просто один корабль сменяется другим, тяжелый труд, маленькая плата и бродяжеская жратва; и когда мы добираемся до порта, обычная пьянка заканчивается дракой, а все твои деньги испарились, и тогда корабль снова отправляется в путь. Никогда не встретишь приятных людей; никогда не выходишь за пределы матросского городка практически в любом порту; путешествуешь по всему миру и никогда ничего не видишь; нет ни одного человека, который переживает, жив ли ты или мертв. (С горькой улыбкой) Во всем этом мало, что может заставить тебя сожалеть о потере такой жизни, Дриск¹.

Практически лишенная внешнего действия, пьеса О’Нила представляет собой одноактовку с длинными монологами (один из любимых приемов драматурга). В пьесе нет фабулы, а вместо захватывающего сюжета здесь диалог между умирающим матросом и его другом. Образ моря сочетается с темой несбывшейся мечты Янка о собственном доме и семье. Казалось бы, реалистичная мечта, но для героя она недостижима. Изнурительный труд вдали от суши уничтожил даже надежду на семейное счастье для Янка и Дрисколла, тоже мечтающего о тихой жизни на земле. По мнению Ю.И. Сохрякова, о’ниловские герои “предвосхищают двух других бродяг Джорджа и Ленни из повести Стейнбека “О мышах и людях”, которые так же, как о недостижимом счастье будут мечтать о ферме и собственном доме”². И.С. Цимбал справед-

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 195.

² Сохряков Ю.И. Ранняя драматургия Юджина О’Нила (1913-1924 гг.): К вопросу о становлении творческого метода. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1970. С. 79.

ливо замечает, что повесть Стейнбека – это “притча об американском одиночестве”¹.

Храп Смитти и Ивана, свист парохода и фольклорная песня, которую играет на аккордеоне норвежец Пол, создают музыкальный фон пьесы. Песня напоминает визг, сирену. Предчувствующий свою скорую смерть Янк боится остаться один со спящими и храпящими матросами и просит Дрисколла разделить последние мгновения жизни с ним.

Матрос выражает свои мысли о жизни и смерти, как истинный романтик – мечтательно, задумчиво, с грустью. Герою хочется, чтобы на небе были звезды и луна, и тогда, лежа на палубе, ему было бы легче отправиться в последний путь. Янк осознает, что они доплывут до Кардиффа самое раннее через неделю. Это значит, что его похоронят не на земле, как он всегда хотел, а в море. Последнее просьба Янка – купить буфетчице Фэнни из Кардиффа самую большую коробку конфет в знак признательности – показывает, что он помнит редкого человека, который был искренен и добр к нему. Янк хочет сделать красивый жест, чтобы и Фэнни вспоминала его добрым словом. Коллега Дрисколл и случайная знакомая, по сути, – самые дорогие Янку люди. Они оба волею судьбы оказались на его жизненном пути. Именно они занимают его мысли в последние мгновения жизни.

Как и в более ранних произведениях, О’Нил в “морских” пьесах специально не дописывает все пропущенные гласные и согласные буквы в словах героев. Матросы британского “Парохода Гленкерт” тоже говорят на сленге. Команда судна многонациональна. Специфика их речи в проглатывании нескольких букв, а иногда и половины слова. Их речевые характеристики весьма оригинальны. Например, Скотти разговаривает так:

*“He’s bod, mon, he’s verry bod”*² – оригинальная фраза

He’s bad, man, he’s very bad – грамотная версия

¹ Цимбал И.С. Театр Юджина О’Нила (1914-1924). / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. Л., 1977. С. 41.

² O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 188.

Ему худо, мужик, ему очень худо – перевод

С помощью такого приема драматург в манере речи героев точно воспроизводит реальный сленг матросов. Транскрипция дает нам понять не только уровень языка моряков, но и специфику акцента каждого персонажа.

К примеру:

What're yuh all lyin' fur?¹ – американский акцент Янка

Yust tink of it!² – шведский акцент Олсона

Dot's gude.³ – русский акцент Ивана

Thank ye, sorr.⁴ – ирландский акцент Дрисколла

Bloody old cow, I says; and with that I fetched 'er a biff on the ear wot knocked 'er silly, an'⁵ – британский акцент Коки

Имена трех матросов даются в уменьшительно-ласкательной форме: Смитти, Скотти, Коки. Подобное обращение к героям выражает дружелюбное отношение одних персонажей к другим.

Пьеса “Курс на Восток, в Кардифф” очень важная в творчестве О’Нила. В этой одноактовке можно увидеть или почувствовать в зародыше дух всех его позднейших главных работ. Именно здесь драматург создает полноценную ткань пьесы с развернутым описанием обстановки, разработкой характеров и речи героев, обилием интонаций и статичностью персонажей. Пьеса построена на диалоге, в ней нет действия. Позже все эти приемы О’Нил использует в своих коротких пьесах “Контузия” и “Хьюи”. В последней герой Эри Смит будет с трепетом вспоминать об умершем друге, называя его Хьюи, тоже в уменьшительно-ласкательной форме.

Е. Любимовой пьеса “Курс на Восток, в Кардифф” кажется “обломком гигантской скалы, фрагментом трагического эпоса”.¹ Матрос Янк впоследст-

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 191.

² Ibid. P. 188.

³ Ibid. P. 193.

⁴ Ibid. P. 194.

⁵ Ibid. PP. 187, 188.

вии трансформируется в другого Янка – героя социально заостренной экспрессионистской драмы О’Нила “Косматая обезьяна”. Драматург заменит суда машинами, а матросов – кочегарами. Неизменными останутся чувства неприкаянности и одиночества о’ниловского героя.

Одиночество не понаслышке знакомо и герою военно-морской одноактовки **“В зоне”** (**“In The Zone”, 1917**) – матросу Смитти. “В зоне” – пример того, как пропаганда и шпиономания превращают неразвитых матросов в преследователей товарища. В начале XX века немецкие подводные лодки неоднократно нападали на американские суда. Этот факт послужил О’Нилу идеей для написания пьесы. В СССР она вышла под заглавием “В зоне военных действий” (1961) в переводе М. Шерешевской. В оригинальном же названии слово “война” отсутствует. Есть лишь намек на военную лихорадку матросов в период написания пьесы.

Действие пьесы происходит на носовом кубрике. Время действия – осень 1915 года. Пространство пьесы мрачное: справа поверх коек три или четыре иллюминатора покрыты черной тканью, на полу, рядом с дверным проемом, ведро с жестяным ковшиком, а посреди комнаты очень низко опущенный фонарь бросает тусклый свет на кубрик. О’Нил насыщает одноактовку подробными ремарками и не менее подробным описанием действий героев (их девять человек). Если в “Курсе на Восток, в Кардифф” у матроса-англичанина Смитти была незначительная роль (герой произнес несколько коротких фраз и заснул на своей койке), то здесь он – центральный персонаж. Команда “Парохода Гленкерт” принимает Смитти за немецкого шпиона и пристально следит за ним. Прописанные интонации, с которыми матросы произносят свои фразы, помогают драматургу усилить атмосферу страха в морской зоне – *“подозрительно”, “с внезапной дикостью”, “мрачно”, “гневно”, “в тревожных тонах”, “яростно”, “бешено”, “с тем же ледяным*

¹ Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 74.

презрением”, “со злорадством”. Когда Смитти обращается к матросам, они не отвечают ему и избегают его взгляда. О’Нил четко выстраивает зону молчания в присутствии героя, а сразу после его ухода на контрасте прописывает “бурю волнительных разговоров”¹ матросов о Смитти.

Конфликт одноактовки заключается в разладе между паническим страхом за собственную жизнь и доверием к ближнему своему. Тимо Тиусанен справедливо замечает: герои пьесы – “жалющие себя аутсайдеры”². Ради собственной безопасности матросы пересекают все барьеры, включая личное пространство Смитти. Страх перед смертью, оправданный вероятностью быть подорванными торпедой, толкает команду парохода на бесчеловечность. Они связывают Смитти и раскрывают его черную коробку. Каково же их удивление и облегчение, когда они находят там не шпионские донесения от кайзера, а любовные письма от возлюбленной Смитти! В “морской” одноактовке драматург “противопоставил ложный пафос шпиономании мелодраматической человечности”³. Личная драма героя становится достоянием всех матросов. Они публично зачитывают письма Эдит к Сидни Дэвидсону (настоящее имя Смитти), тем самым унижая его при всех. Из письма все на кубрике узнают о том, что девушка бросает Смитти. Причина разрыва отношений – в алкоголизме возлюбленного. Доверие к герою возвращается, но о возобновлении дружбы со стороны Смитти речи идти уже не может. Драматург в своем произведении достоверно отражает, как угроза войны, раздутая пропагандой, порождает недоверие в людях. Плата за страх – грубое надругательство над товарищем, который не такой, как они сами. В финале матросы ползут каждый к своей койке, натягивают одеяла на плечи и поворачиваются лицами к стене. Тем самым они пытаются скрыть свой стыд и чувство неловкости перед Смитти. Смитти же прислоняется головой к стене, закрывая лицо

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 480.

² Tiusanen T. O’Neill’s Scenic Images. Pr., 1968. P. 55.

³ Цимбал И.С. “Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила // Современная драматургия. 2015. №2. С. 252.

руками. Его плечи продолжают судорожно вздыматься. Скотти на цыпочках проходит мимо Смитти и исчезает в темноте, а Дрисколл, читавший перед всеми письмо Эдит и позже развязавший Смитти, выключает свет и ползет к своей койке, пока падает занавес.

В своей статье Роберт Комбс точно замечает, что сюжет пьесы “развивает драматургию О’Нила, ставя центральных героев между двумя разными наборами сил: первый – духовный и психологический мир, который сделан символически – море, лунный свет, музыка и смерть; и второй – социально-политический мир, созданный натуралистически”¹. Одноактовка “В зоне” является мелодрамой.

Свое следующее произведение – “Долгий путь домой” (“**The Long Voyage Home**”, 1917) – Юджин О’Нил наполняет большим драматизмом. Этому способствует невероятно мрачная атмосфера пьесы. Место действия “морской” одноактовки – убогий бар, который находится на набережной Лондона. События пьесы проходят именно здесь, в грязном, тускло освещенном помещении. От прежнего морского романтизма не остается и следа. На стене висят керосиновые лампы. Слева – барная стойка. Перед ней дверь, ведущая в соседнюю комнату. Расположенная сзади дверь выходит на улицу. Справа столы и стулья вокруг них. Время действия – около девяти часов вечера. Помещение этого бара – пристанище несчастных, жалких людей. Неслучайно кабачок Джо настолько мрачный, грязный и убогий. Тут темно как в прямом, так и в переносном смысле слова. Останавливающиеся здесь матросы уже лишены иллюзий. Напиваясь в очередной раз, они лишь вспоминают о светлых минутах своего прошлого. Герои долго не возвращаются домой по многим причинам. Одна из них – алкогольная зависимость. Они не могут взять себя в руки и выйти из запоя. Алкоголизм становится таким же вечным спутником каждого матроса, как море и одиночество, и разрушает

¹ Combs R. O’Neill’s *Hughie*: The Sea Plays Revisited // Eugene O’Neill’s One-Act Plays: New Critical Perspectives. N. Y., 2012. P. 177.

счастье героев О'Нила. Другая причина – нелепый случай, перечеркивающий планы героя. Именно это в своей “морской” одноактовке показал драматург.

В пьесе “Долгий путь домой” одиннадцать действующих лиц. Это – матросы Олсон, Дрисколл, Коки, Иван, хозяин бара – жирный Джо, барменша Мэг, а также Ник – агент, вербующий матросов обманным путем, проститутки Кейт и Фреда и два хулигана. В двух других пьесах цикла – “Курс на Восток, в Кардифф” и “Луна над Карибским морем” – у Олсона незначительные роли. Здесь же он – главный герой. В “Курсе на Восток...” драматург описывает его лаконично как *“шведа со свисающими светлыми усами”*¹. Саркастичный, грубоватый, но не безразличный к чужому горю (Янк), он не мог заснуть, когда гудел пароход. Когда речь заходит о морской жизни, он *“отвратительно плюется”*². Он смертельно устал от нее и хочет вернуться к сельской жизни. В “Долгом пути...” Олсон мечтает приобрести ферму недалеко от Стокгольма и жить рядом с матерью и братом, но его окружение всячески пресекает попытки героя сохранить скопленные за два года деньги и уехать. Они пытаются пристыдить его за то, что он не пьет. Издевки и насмешки матросов и проституток давят на слабохарактерного Олсона. Фреде удается разговорить его, вытащить из него всю информацию, узнать его планы. Жестоко повалив героя на пол, Джо, Ник и Фреда обворовывают его. Фреде приходится отдать все деньги Олсона беспощадному Джо. Темы моря и абсолютного одиночества дополняются в этой короткой пьесе темами алчности и насилия (сначала над Олсоном, потом над Фредой). История Олсона, который не сумел покончить с морской жизнью, – еще один крупный план очередного несчастного матроса в “поистине драматической”³ одноактовке.

Матрос Смитти – главный герой еще одной пьесы – **“Луны над Карибским морем”** (“**The Moon of the Caribbees**”, 1918). Он – романтик в ду-

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 188.

² Ibid. P. 190.

³ Clark B.H. The Plays of Eugene O'Neill // O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism. N. Y., 1961. P. 232.

ше. У него определенный кодекс поведения. Он мечтает встретить хорошую девушку, полюбить ее и быть любимым в ответ. Ему противна та безнравственная реальность, которую он видит на “Пароходе Гленкерт”. Разнузданная жизнь окружающих его людей всегда вызывала у него отвращение. Смитти мечтает о чистоте и красоте.

Ранимый герой пьесы “В зоне”, здесь Смитти меняется, и не в лучшую сторону. В прошлом насмешки матросов над его личной жизнью приводили его в ярость. Замкнутый герой даже рыдал, когда Дрисколл читал всему коллективу письмо его возлюбленной. Теперь же Смитти осознает обреченность отношений на большом расстоянии. Он уже не такой трепетный и скрытный, как раньше. Он не ждет верности и никому не предан сам. Смитти поддается дурному влиянию своих друзей-моряков. Идеализм главного героя разбивается о его же безволие. Моральной деградации героя способствуют и проститутки. Белла, Сюзи и Вайолет естественно воспринимают свою “работу”, исключением является лишь Перл. Для нее есть разница между грубыми матросами и романтическим Смитти, которого проститутка называет джентльменом. О’ниловские продажные женщины напоминают гомеровских сирен. И те, и другие пением завлекают матросов. У американского драматурга это экзотичные вест-индийские красавицы, у Гомера в “Одиссее” – это две женщины (чтобы уберечь моряков, Одиссей затыкает им уши, когда поют сирены). Позже античный миф станет основой его зрелых пьес “Любовь под вязами” и “Траур – участь Электры”. А пока он отдается лишь эхом песнопения героинь “Луны над Карибским морем”. Пение проституток по непонятным причинам вызывает у Смитти “зверские воспоминания”¹, и если бы он слушал его в трезвом состоянии, то точно “не смог бы уснуть”². Подобные ассоциации героя указывают на определенное магическое действие песнопения героинь на его мозг. Оно словно дурманит героя. Он резко реагирует на пение негритянок:

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 537.

² Ibid.

*Смитти (прислушиваясь к пению с берега на мгновение). К черту их песню!*¹

Смитти оказывается окутанным непреодолимыми обстоятельствами, что не мешает ему и в душе оплакивать себя самого. Он пьет, чтобы не думать. Оправдывая очередной поступок, Смитти говорит старому кочегару Тому, что Бог милосерден к таким, как они, *“бедным маленьким ягнятам, которые потеряли свой путь”*². Грустная мелодия, которая звучит в финале пьесы, возможно, является символом не менее грустного краха духовности Смитти. Печальный финал окончательно дает понять, что мечта матроса стать счастливым не сбудется. Минорная кода – символ духовной смерти Смитти. Пьянство и проститутки не приведут главного персонажа к его мечте. Причина несбывшейся мечты – роковая неспособность стать самим собой.

“Веревка” (“The Rope”, 1918), по времени создания примыкающая к “морским” пьесам, на самом деле оказывается “трагедией алчности, ненависти и безумия. В ее основе лежат деньги, а финальную сцену оценил бы сам Бальзак”³. Название о’ниловской пьесы одновременно лаконичное и угрожающее. Место действия здесь – старый сарай в Новой Англии. С помощью подробных ремарок драматург создает тщательно прописанную картину пространства. Слева стойло, в котором сложены бревна. Справа от него – открытая двойная дверь с видом на океан. За дверью – слабый след того, что когда-то было дорогой, ведущей к сараю. За дорогой край скалы. Он возвышается перпендикулярно морю снизу. Справа от двери три стойла с яслями и стогом сена. Одно стойло используется как ящик для дров. Рядом с ним блок с вбитым на верхушку бревна топором. Убогое пространство контрастирует в одноактовке с красотой природного ландшафта.

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 537.

² Ibid. P. 538.

³ Clark B.H. The Plays of Eugene O’Neill // O’Neill and His Plays: Four Decades of Criticism. N. Y., 1961. P. 232.

В левой части сарая находится чердак. От края чердака – на полпути от двери – висит веревка длиною пять футов с петлей на конце, что вызывает у читателя тревожные ассоциации. В отличие от исходного события пьесы “Предупреждения” (герой начинает терять слух), веревка – не подсказка к фатальному исходу, а драматургическая метафора. Герои здесь изначально уже мертвы, только не в физическом смысле, а в духовном.

Ржавый плуг и различные сельскохозяйственные орудия, которыми давно перестали пользоваться, лежат на полу около левой стены. Дальше спинкой к стене стоит отодвинутый старый плетеный стул. Перед стойлами справа стоит небрежно построенный стол плотника. На нем лежат пилы, токарный станок, резец, молоток, бочонок с гвоздями и другие инструменты столярной торговли. Одна скамейка расположена перед самодельным столом, вторая – слева от него. Все эти детали отражают образ жизни главного героя пьесы – старика Бентли, умельца и труженика, который вложил все свои силы в ферму.

Время действия пьесы “Веревка” – весенний вечер, между шестью часами и половиной седьмого. Когда поднимается занавес, через открытую дверь видны чуть-чуть с оттенком золота облака вблизи горизонта. Они окрашены первым свечением заката. С развитием конфликта пьесы этот отражающийся свет постепенно становится ярче, а потом медленно выцветает в дымчатый румянец. В контраст ему от скал ниже к мысу доносится звук заглушенного, монотонного прибоя. Море темного, синевато-серого цвета символизирует абсолютное спокойствие.

В пьесе пять героев. Ограниченность пространства соответствует ограниченности интересов героев – семьи Бентли. Все они мечтают урвать тысячу долларов у главы семейства – старика Бентли. Анни обвиняет отца в том, что он свел в могилу ее мать и женился на проститутке. То же самое будет говорить своему отцу Эбин в “Любви под вязами”. Одноактную пьесу и многоактную трагедию объединяют “фермерская” тематика, похожие герои и не-

сколько сюжетных линий. Труженик земли Бентли, по сути, прообраз титанического по размаху старика Кэбота, а сбежавший с его деньгами (сотней долларов) Люк – непутевых сыновей в “Любви под вязами” и “Луне для па-сынков судьбы”. “Веревка” – “циничная инверсия библейского сказания о блудном или “потерянном” сыне”¹ Луке. Символично и созвучно Луке имя отсутствующего героя пьесы – Люк. “Прослеживая истоки о’ниловских сюжетов, реализацию первоначальных замыслов, воплощенных в сжатой одноактной форме, их превращение в развернутые объемные произведения, отмечаешь внутреннюю органичную непрерывность всей драматургии в целом, взаимопроникновение сюжетных линий, характеров, направлений поиска”², – точно замечает И.С. Цимбал.

В одноактовке драматург затрагивает множество тем: от денег, ненависти, безумия до религии и проблемы отцов и детей. По мнению Е. Любимовой, “Веревка” – это “сумрачная драма о вражде поколений и всеобщем недоверии”³. И.С. Цимбал также утверждает, что это лаконичная и беспощадная драма отчуждения, внутренней ненависти и всеобщей вражды. Взаимоотношения героев носят остро конфликтный характер. Бентли ненавидит своих детей, муж Анни – ее, она – своего брата Люка. В результате “охоты на золото”, клад на другом конце веревки находит слабоумная внучка Бентли. Она выбрасывает деньги в море, словно камушки. Гротескная развязка пьесы органично дополняет трагическую атмосферу и свободный “дух моря”. Для драматурга деньги – метафора. Именно в них видят единственную цель, сверхзадачу своей жизни и утешение герои пьесы. К ним и только к ним протягивают о’ниловские персонажи свои “руки-веревки”.

¹ Dowling R.M. Critical Companion to Eugene O’Neill: A Literary Reference to His Life and Work: In 2 vol. Vol.1. N. Y., 2009. P. 171.

² Цимбал И.С. Театр Юджина О’Нила (1914-1924). / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. Л., 1977. С. 114, 115.

³ Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 76.

В “Веревке” герои хотят отнять у Бентли деньги, а в “Любви под вязами” Эбин хочет забрать у отца Кэбота ферму. Не менее жесткий и, в то же время, набожный Кэбот никому ферму оставлять не собирается. Он даже клянется молодой жене Абби Всевышним, что забрал бы ферму с собой на тот свет, если б мог. И продолжает:

Кэбот. Или поджег бы в самый последний час и смотрел, как горит. Спалил бы дом, посеvy, деревья, все до последней былинки. По крайней мере знал бы, что все погибло со мной, и никому не достанется то, что я потом и кровью здесь создал. (Помолчав, продолжает с некоторой отрешенностью.) Коровы... Вот только коров я бы отпустил на свободу.¹

Относительно короткие фразы Бентли станут большими монологами Кэбота. В них драматургу удастся передать всю глубину одиночества Кэбота и вызвать к герою симпатию. Для него ферма – не кусок недвижимости, а часть его самого. Они – одно целое. Речь идет не об алчности Кэбота, а об алчности его сыновей и жены Абби. Переплетение тем любви, денег, одиночества, отцов и детей окажется сложнее и приобретет другой уровень в зрелой драме О’Нила. Ремарки уже будут рассказывать предысторию пьесы, а вязы – рисовать сценографию и символизировать роковое начало.

В 1918 году немецкие подводные лодки вновь были замечены около США – у берегов Кейп Кода, а также в других американских прибрежных водах. Юджин О’Нил на тот момент жил в Провинстауне и своими глазами мог наблюдать, как реальная война подступала к Америке. Общественность была хорошо осведомлена о близости войны. О’Нил не смог удержаться и не написать пьесу на актуальную тему. В реалистичной **“Контузии”** (**“Shell Shock”, 1918**) драматург вновь обозначает свое отношение к войне. Название одноактовки и лаконично, и метафорично. Ведь “Контузия” – едва ли не один из первых сигналов появления в литературе “потерянного поколения”, т.е. контуженного – физически и морально – героя.

¹ О’Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. Т.1. М., 1971. С. 421, 422.

Место действия пьесы – гриль-бар нью-йоркского клуба (на территории огромного Восточного Университета), вмещающий шесть столов в два ряда. Слева – три окна с видом на улицу, а справа расположен главный вход. Время действия – середина жаркого дня в сентябре 1918 года. Сценические ремарки О’Нила состоят из двух частей – вводной (к примеру, *“в задней части четыре окна выходят на авеню”*¹) и более подробной (*“Сквозь открытые окна, белые занавески которых неподвижно висят, не возмущаемые слабым ветерком, видна знойная химера облачно-дымового солнечного света, испаряющаяся над горячим асфальтом”*²). Большие ремарки драматург заимствует из новой драмы. Подобно Бернарду Шоу, Юджин О’Нил тщательно прописывает пространство в пьесе, т.к. в своем воображении уже видит спектакль по ней. В одноактовке “Контужия” О’Нил сочетает элемент романной структуры (развернутые ремарки) с минимумом фабулы (как у Чехова) и отражает социальную проблему.

Герои “Контужии” – это майор пехоты США Джек Арнольд (ему около тридцати лет), лейтенант пехоты США Герберт Ройлстон (около двадцати семи лет), офицер медицинского корпуса Роберт Уэйн (около тридцати лет), лечащий контуженных солдат, и скучающий средних лет официант. Драматург не наделяет его именем, что вовсе не мешает читателю сразу представить себе образ героя. Уэйн сидит за центральным столом в первом ряду, потягивая кофе со льдом и читая газету. Он случайно встречается Ройлстона и узнает от него, что Джек Арнольд спас лейтенанту жизнь. Сосед Джека по комнате в колледже, Уэйн с неподдельным интересом расспрашивает Ройлстона о героических подвигах Джека на войне. Потом молодой врач рассказывает Герберту, что Джек контужен и скоро станет его пациентом. Об этом Уэйну написал доктор Томпсон – внесценический персонаж пьесы.

Джек три года был на войне во Франции. За такой длительный отрезок времени лучший спортсмен среди студентов, приносивший победы в гар-

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 657.

² Ibid.

вардских футбольных играх, превратился в заядлого курильщика с посттравматическим синдромом. Сразу после ухода Ройлстона в гриль-баре появляется Джек Арнольд. Роберт видит, как война изменила Джека.

Ужасающие обстрелы, контратаки, голод, жажда, надорванная психика, вечное напряжение, бесконечные взрывы, страх услышать собственный голос – все это не понаслышке знакомо Джеку Арнольду. Контуженный и раненый в ногу герой пьесы, он вернулся домой, в Америку. Ад, через который прошел Джек во время войны, постоянно стоит перед его глазами. Он рассказывает своему другу Роберту Уэйну, как мозги рядового Тони забрызгали все его лицо. Но самое страшное для Арнольда теперь – это тишина. Неожиданная тишина.

В пьесе О’Нил использует длинные монологи:

Арнольд. Ты слышишь гроыхание и крах тяжелой артиллерии, крысино-животное заклепывание пулеметов, треск автоматов, свист пуль, грохот рвущихся снарядов. Все проносится в постоянном лихорадочном движении вокруг тебя; земля трясется и дрожит под ногами; даже мрак – всего лишь прерывистое явление, вырывающееся с жадностью на землю между падением одного осветительного снаряда и разрывным блеском следующего; даже ночь вынуждала к бессоннице вечными фейерверками. Ничего постоянного или определенного. Следующий момент твоей жизни никогда не достигает стабильности даже вероятного события. Он поражает тебя со скоростью пули, проходит через тебя, исчезает. (Он делает паузу.) А потом ты выходишь в старый спокойный мир, который когда-то знал, – для отдыха – и кажется, будто тебя похоронили в могиле пирамиды, установленной до рождения звезд. Время умерло от старости; и тишина, как старая китайская пытка водой, тяжело стекает капля за каплей... на твои мозги, и потом ты думаешь – ты должен думать – о вещах, которые должен забыть...¹

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 666.

Форма общения героев – обыкновенная беседа (как у Чехова). Конфликт пьесы заключается в невозможности для Джека жить в этом мире. Жизнь героя разделилась на две части – до и после войны. Роберт помогает Джеку вспомнить, как и почему он спас Герберта, и провал в памяти главного героя исчезает. Вернувшаяся память и встреча боевого друга Ройлстона меняет Джека Арнольда. Он отказывается от сигарет и заявляет, что отныне никогда не будет их курить. В финале Герберт встречает Джека, благодарит его за спасение жизни. Джек решает отметить добрую встречу с друзьями на родине. Пьеса завершается на сентиментальной ноте – рукопожатием Джека и Герберта и изумлением официанта, услышавшего от Арнольда: *“Принесите галлон вина! Замаскируйте его в чайнике, если придется, и наливайте через сито. Мы тут празднуем!”*¹

По мнению Дженнифер МакКейб Аткинсон, пьеса “Контузия” не является одной из успешных ранних работ драматурга. Тем не менее, одноактовка “интересна как пример превосходства смысла в пьесе О’Нила над способом повествования”². Аткинсон права: глубина отраженной в пьесе темы войны является сильной стороной одноактовки. Интонационная скупость диалогов и технически сконструированные сцены действительно уступают смыслу о’ниловского произведения.

Молодой, но уже признанный коллегами драматург хотел привлечь внимание широкой публики к актуальной теме войны. Гуманистическая основа “Контузии” очевидна. Так же, как в пьесах “Снайпер” и “В зоне”, в “Контузии” О’Нил развивает пацифистскую тему.

Джек Арнольд не выбирает выражений, когда он говорит о докторе Томпсоне. Джек называет его “ископаемой старухой”, сравнивает с “мокрой курицей”. В целом же, речевые характеристики персонажей в “Контузии” более дифференцированы, чем в “Снайпере” и в одноактовке “В зоне”. Интеллигентная речь бывших студентов престижного американского ВУЗа, благо-

¹ O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 672.

² “Children of the Sea” and Three Other Unpublished Plays by Eugene O’Neill. W., 1972. P. xiv.

родные поступки, взаимоуважение – все это отделяет героев “Контузии” от других, типично о’ниловских персонажей – обитателей дна.

В герое “Контузии” драматург угадал типичные черты молодого американца периода между двумя мировыми войнами. Несмотря на то, что Юджин О’Нил при написании “Контузии” ни с кого не списывал портрет главного героя, линия судьбы второго сына драматурга – Шэйна О’Нила – зеркально отразила историю Джека Арнольда. С разницей лишь в том, что герой пьесы – ветеран Первой мировой войны, а сын О’Нила – Второй. “Контузия” и судьба сына – трагическое совпадение, невольное пророчество. Одноактовка выражает проницательное понимание возможных последствий участия в войне.

Философское понимание войны придет к драматургу много позже и не будет связано с реальными военными событиями его времени (“Траур – участь Электры”). “Эхо войны” будет различимо в таких “мирных” многоактных произведениях Юджина О’Нила, как “Марко-миллионщик” (1928), “Странная интерлюдия” (1928), “Траур – участь Электры” (1931) и “Душа поэта” (1940).

Развивая социальную тему в своем творчестве, О’Нил пишет пьесу о расизме¹. Название одноактовки **“Мечтательный паренек”** (**“The Dreamy Kid”, 1918**) можно перевести и как “Мечтательный малыш”. Такое прозвище Эйбу дала его бабушка. Как истинный о’ниловский герой, Эйб наделен мечтательностью. Повзрослев, он видит, как его мечты вдребезги разбиваются о действительность, и понимает, что им вряд ли суждено сбыться. И, тем не менее, даже став гангстером, он продолжает надеяться на лучшее. Жизнь улиц научила Эйба жестокости, но не выбила из него детскую наивность и

¹ Знакомый О’Нила Джо Смит как-то рассказал ему историю о черном гангстере по кличке “Dreamy”. Драматургу сразу понравилась эта история. Изначально он решил написать о гангстере короткий рассказ с внутренними монологами героя и даже написал письмо Ли Фостеру Хартману о возможной публикации рассказа в журнале “Harper’s Magazine”, но потом поменял форму повествования в связи с желанием видеть свою работу немедленно поставленной на сцене.

непосредственность. Герой сочетает в себе беспощадного убийцу и добродушного ребенка. В нем словно живут две кардинально разные, противоречащие друг другу личности.

Чернокожий Эйб в гневе застреливает белого парня в уличной драке. Мечтательный внук обещал своей бабушке находиться рядом с ней, пока она не умрет. Данное обещание мешает планам героя скорее убежать от полицейских – в частности, от Большого Салливана из центрального офиса. Конфликт здесь носит социальный характер. Герой разрывается между чувством долга перед бабушкой и чувством страха за собственное будущее. Эйб понимает, что Салливан с подкреплением долго ждать под его окнами не будут и скоро поднимутся вверх. Взглянув на кровать, где умирает его бабушка – единственный родной ему человек, в отчаянии Эйб говорит:

*Мечтательный. Я надеюсь, к тому моменту она уже грохнетя, ради Христа я надеюсь!*¹

Герой хочет сбежать из города и избежать тюрьмы. Жизнь Эйба пропитана страхом: расизм – трагичный фон и причина убийства в уличной драке, попытки скрыться от полицейских, умирающая бабушка, которая проклиняет внука, ожидаемая расплата за смертный грех. Темы смерти и обреченности сочетаются в пьесе с темами расовой отчужденности и социальной несправедливости. Открытый финал поднимает градус страха до ужаса и дает волю фантазии. Читатель не знает, как именно будет расплачиваться за убийство Эйб. Пока бабушка (архетип) главного героя произносит молитву, внук с револьвером в руках ждет, когда полицейские откроют дверь. На эту входную дверь и нацелено оружие мечтательного паренька. Возможно, молодого черного парня убьют полицейские. Но вполне возможно, что все будет наоборот. Также убийцу могут ранить и посадить в тюрьму. А может, пареньку удастся воплотить свою единственную на данный момент мечту – сбежать.

¹ O'Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 689.

В своей многоактной драме “Крылья даны всем детям человеческим” (1924) О’Нил вновь поднимет важнейшую американскую тему расовой нетерпимости, но на другом уровне. Это будет уже настоящая трагедия.

Юджин О’Нил вводит черного героя сначала в свои одноактовки – матрос в “Жажде” (1913) и убийца в “Мечтательном пареньке” (1918), а потом в многоактные драмы – тиран в “Императоре Джонсе” (1920), студент-юрист Джим Хэррис в пьесе “Крылья даны всем детям человеческим” (1924) и бывший хозяин негритянского игорного дома Джо Мотт в притче “Продавец льда грядет” (1946).

До О’Нила вопросы расового неравенства затрагивали в своих работах его соотечественники – писательница Гарриет Бичер-Стоу (“Хижина дяди Тома”, 1852) и драматург Уильям Вон Муди (“Ниггер”, 1910). В отличие от пьес О’Нила, в “Ниггере” не было “попытки показать жизнь негров такой, как она есть, не было стремления поднять актуальные проблемы негритянской жизни”¹. И.С. Цимбал справедливо замечает: “Открытое пренебрежение писателя к запретам и условностям коммерческого театра позволили ему не только вынести на театральные подмостки Америки негритянскую проблему, но и решительно отказаться от ее традиционного истолкования”².

Вслед за Юджином О’Нилом и другие американские авторы станут обращаться к теме расовой нетерпимости. Среди них – Пол Грин (пьеса “В лоне Авраама”, 1926), Дюбоз Хейворд (роман “Порги”, 1925), Элмер Райс (“День суда”, 1934, “Полет на Запад”, 1941) и Клиффорд Одетс (“До самой смерти”, 1935).

Жизнь и творчество О’Нила прочно были связаны с негритянской культурой. В 1921 году драматург участвовал в успешном протесте против New York Drama League, решившей не приглашать черного актера Чарльза Гилпина (исполнителя роли Брутуса Джонса в нью-йоркском спектакле “Им-

¹ Clark B.H. and Freedley G. A History of Modern Drama. N. Y.; L., 1947. P. 709.

² Цимбал И.С. Негритянская тема в драматургии О’Нила: “Император Джонс” // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. Л., 1979. С. 11.

ператор Джонс”, 1920) на ежегодную церемонию. В результате, Гилпин стал первым чернокожим американским актером, удостоившимся этой престижной награды. В 1924 году О’Нил, чернокожий актер Пол Робсон и актриса Мэри Блэр получали смертельные угрозы и полные ненависти письма от Ку-Клукс-Клана во время репетиций спектакля “Крылья даны всем детям человеческим”. Несмотря на постоянные угрозы жизни и возможный срыв премьеры, постановка состоялась и имела большой успех. Спектакль был сыгран в театре “Greenwich Village” 150 раз. Робсон сыграл Джима Хэрриса в нью-йоркском спектакле “Крылья даны всем детям человеческим” (1924), а также Брутуса Джонса и Янка в лондонских спектаклях “Император Джонс” (1924) и “Косматая обезьяна” (1930) соответственно.

После темы расизма в ранней драматургии Юджина О’Нила вновь появляется всегда актуальная в Америке тема денежной наживы. В русле традиций своего соотечественника, американского романтика Эдгара По, в одноактовке **“Там, где помечено крестом” (“Where the Cross Is Made”, 1918)**¹ О’Нил отдает дань романтической мечте и сочетает ее с мечтой о богатстве. Действие пьесы происходит на суше. Несмотря на это, тема моря занимает здесь особое место. Капитан Исайа Бартлетт несколько лет назад вместе со своими друзьями нашел огромное количество бриллиантов, изумрудов, золота под водой. Герои пьесы Нэт Бартлетт (сын капитана корабля “Мэри Аллен”) и его отец знают, где именно закопаны драгоценные камни. У Нэта есть карта, на которой помечено крестом, где находится сокровище. По словам Нэта, отец запудрил ему мозг своей мечтой о кладе. Зная, что драгоценности – плод воображения отца, Нэт не в состоянии выкинуть эту идею из головы. Он одинок. В детстве отец заставлял Нэта идти с ним в плавание.

¹ Реалистичная одноактовка “Там, где помечено крестом” оказалась сильнее, чем ее многоактная версия “Золото”. Это – исключительный случай в творчестве Юджина О’Нила. Название первой пьесы наполнено мистической таинственностью, а второй – “Gold” – звучит конкретно материалистично.

Сын капитана ненавидит море. Ампутированная рука и несчастная жизнь – последствия морского детства. Нэт хочет освободить себя от прошлого – всего, что связано с морем, и сжигает карту острова сокровищ. Он мечтает дописать книгу. Капитан пережил смерть жены и трех друзей, что не могло не сказаться на его душевном состоянии – он сошел с ума. Исайа Бартлетт отказывается верить в гибель близких ему людей. Он – одинокий человек. Исайа создает собственный мир – морской. Даже свой дом Бартлетт-старший построил в форме корабля. Здесь есть и руль, и компас, и сходной трап. А комната хозяина напоминает каюту. Находясь физически на суше, Исайа душою в море. Он живет в придуманном мире. Сын Бартлетта договаривается с врачом о помещении капитана в сумасшедший дом. Но к приезду доктора сам Нэт сходит с ума, а его отец Исайа умирает от сердечного приступа.

Капитан Шотовер из пьесы Бернарда Шоу “Дом, где разбиваются сердца” (1919) во многом похож на героя О’Нила. Шотовер тоже построил дом наподобие старинного корабля. “Окна в виде иллюминаторов идут вдоль всей стены настолько часто, насколько это позволяет ее устойчивость. Ряд шкафчиков под окнами образует ничем не обшитый выступ, прерывающийся примерно на полдороге, между ахтерштевнем и бортами, двустворчатой стеклянной дверью. Вторая дверь несколько нарушает иллюзию, она приходится как бы на левом борту корабля, но ведет не в открытое море, как ей подобало бы, а в переднюю дома... Голый, из узких досок, ничем не покрытый пол проконопачен и начищен пемзой, как палуба”¹. Бартлетта и Шотовера объединяет еще и то, что они бывшие шкиперы. Их давно потерявшие курс корабли населяют несчастные люди, которые не могут понять друг друга в силу различных психологических складов.

С аналогичной проблемой сталкиваются и молодые супруги Маллой из недавно найденной пьесы О’Нила **“Изгнание нечистой силы”** (**“Exorcism”**,

¹ Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца. / Пер. М. Богословской и С. Боброва // Шоу Б. Избранные сочинения: В 2-х т. Т.2. М., 2004. С. 103.

1919), считавшейся уничтоженной до 2011¹ года. В ней молчаливый Альфред из “Перед завтраком” преобразился в агрессивного Неда Маллой, пытающегося свести счеты с жизнью с помощью наркотиков. Нед, прототипом которого является О’Нил, мечтает развестись с супругой Маргарет, чей реальный прототип легко узнать в первой жене драматурга Кэтлин Дженкинс. По признанию самого О’Нила, в реальной жизни он сделал ей гораздо больше плохого, чем она – ему. В пьесе же отношение главного героя к супруге резко негативное с самого начала и до конца. Нед говорит своему соседу по комнате Джимми: *“Я бы не простил или не забыл факта, что я презираю ее”*². По мнению биографа О’Нила Луиса Шиффера, именно унижительный развод с Дженкинс подтолкнул драматурга к первой попытке самоубийства в 1912 году. В автобиографичной одноактной пьесе О’Нил откровенно описал неприятные детали собственного развода. Он был вынужден нанять проститутку и при свидетелях зафиксировать супружескую измену, чтобы по закону штата Нью-Йорк иметь доказательство причины развода с нелюбимой женой. С такой же проблемой сталкивается и герой пьесы Нед. К месту действия пьесы – убогой ночлежке в Нижнем Манхэттане, драматург вернется в поздней пьесе “Продавец льда грядет” (1946). В многоактной трагедии О’Нил предложит нам еще одного героя-самоубийцу. Несмотря на очевидные и принципиальные различия, Пэррит так же, как и Маллой, будет вспоминать свой опыт с проституткой:

Пэррит. Если б я знал, что на этой свалке торчат проститутки. Я бы никогда здесь не появился... (мстительно) Ненавижу всех этих сук! Они все

¹ 17 октября 2011 года журнал “The New Yorker” опубликовал найденную в бумагах продюсера и сценариста Филипа Йордана одноактовку “Exorcism”. <http://www.newyorker.com/magazine/2011/10/17/exorcism-eugene-oneill> (дата обращения 08.11.2019).

² O’Neill E. Exorcism. N. H.; L., 2012. P. 26.

*одинаковые! Ты ведь понимаешь, что я чувствую, ведь это именно из-за шлюхи я тогда поругался с матерью?*¹

Важно заметить, что писатель-гуманист О'Нил никогда не клеймит проституток. Нед и Пэррит испытывают чувство отвращения не к проституткам, а к самим себе (то же самое будет чувствовать Джеймс Тайрон в поздней драме “Луна для пасынков судьбы”, оттого у него такие тяжелые воспоминания о своем непростительном поступке в вагоне поезда).

Время действия поздней пьесы О'Нила “Продавец льда грядет” – лето 1912 года, а одноактовки “Изгнание нечистой силы” – “середина марта не-сколько лет назад”². Учитывая год написания пьесы – 1919 – и год, когда произошли реальные события, которые, как нам представляется, легли в основу пьесы, – 1912, можно утверждать, что все факты сходятся. В канун нового, 1912 года, О'Нилу спас жизнь его сосед по комнате в ночлежке Джеймс Файндлэйтер Бит. Близкий друг молодого Юджина, Бит станет прототипом Джеймса Андерсона в коротком рассказе О'Нила “Завтра”³ (1916). Черты Бита также перейдут отчасти к Джимми, соседу Неда Маллой, в одноактной пьесе “Изгнание нечистой силы” (1919) и бывшему газетному репортеру Джеймсу Камерону по кличке “Джимми Завтра” в многоактной трагедии “Продавец льда грядет” (1946). Джеймс Бит покончил жизнь самоубийством в том же 1912 году. Похожей участью О'Нил наделит своего героя Пэррита в пьесе “Продавец льда грядет”. По версии самого О'Нила, узнавшего о смерти друга после выхода из санатория “Gaylord Farm Sanatorium” в 1913 году, Бит выпрыгнул из окна спальни ночлежки. По другой версии, Бит выпал. Пэррит же в конце пьесы бросается с пожарной лестницы. Об этом мы узнаем по

¹ О'Нил Ю. Продавец льда грядет: Пьеса в 4-х д. / Пер. Н. Тулинцевой и Д. Орлова. СПб., 2009. С. 69.

² O'Neill E. Exorcism. N. H.; L., 2012. P. 4.

³ Рассказ “Tomorrow” был опубликован в литературном журнале “Seven Arts” в 1917 году.

звуку “чего-то падающего вниз, сопровождаемого глухим звуком падения, стуком и хрустом”¹.

Еще одна тема, тема брошенного неверной супругой мужа, заложенная в “Изгнании нечистой силы”, развивается в “Продавце льда...” на примере героя Джимми. В первой пьесе от него сбегает жена, а во второй – она изменяет ему с офицером. В обоих произведениях герои не могут забыть своих жен, живут воспоминаниями о них и, годами запивая свое горе, продолжают их любить. В отце Неда, успешном бизнесмене Эдварде Маллой, можно угадать некоторые черты отца Юджина О’Нила – Джеймса О’Нила. Его образ обретет настоящие трагические пропорции в исповеди “Долгое путешествие в ночь” (1941). Маллой с трепетом и любовью относится к сыну и готов оказать ему любую моральную и материальную помощь. Тайрон не менее трепетно относится к младшему сыну Эдмунду, но глава дома скуп, о чем постоянно напоминают ему все члены семьи. На очередной намек на прижимистость Тайрон отвечает цитатой из трагедии “Король Лир” Шекспира: “Больней, чем быть укушенным змеей, иметь неблагодарного ребенка”². Эту же фразу произносит майор Эндрюс в “Изгнании нечистой силы”.

Несмотря на слабую структуру пьесы “Изгнание нечистой силы”, ее влияние на творчество О’Нила очевидно и должно быть отмечено. “Наследник” О’Нила, американский драматург Эдвард Олби в 2011 году написал предисловие к эксклюзивному изданию пьесы Йельским университетом (2012). Олби привлекло непосредственное отношение одноактовки к “Продавцу льда...”, одной из двух (вторая “Долгое путешествие в ночь”) самых личных драм О’Нила. Олби считает, что короткая пьеса могла бы быть отдельной сценой в притче О’Нила. Самая динамичная и конфликтная сцена в одноактовке – первая, когда мы знакомимся с главным героем и его соседом Джимми. Олби замечает, что вторая и финальная сцены одноактовки антидраматичны. Концовка “ведет пьесу в никуда и имеет мало общего с драма-

¹ О’Нил Ю. Продавец льда грядет: Пьеса в 4-х д. СПб., 2009. С. 237.

² Цит. по: О’Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. Т.2. М., 1971. С. 213.

тической логикой”¹ Нед запивает таблетки водой и сутки находится без сознания. Конец пьесы, где герои пьют за здоровье Неда, решившего начать жизнь с чистого листа и уехать работать в Миннесоту, меняет трагичное направление одноактовки на мелодраматичное. Швед Нордструм, Джимми, майор Эндрюс и Нед отмечают начало нового этапа жизни главного героя пьесы. Каждый ведет свою линию – Нед начинает петь одну песню, швед поверх нее завывает другую, майор пытается быть услышанным и громко говорит поверх их голосов, а убитый бессердечностью своих соседей по ночлежке Джимми плачет, в то время как занавес падает. В зрелом произведении О’Нила “Продавец льда грядет” переключка музыкальных партитур в финале очень напоминает последнюю сцену “Изгнания нечистой силы” по своему звуковому оформлению. Каждый обитатель ночлежки затягивает свою любимую песню, символизирующую его или ее образ жизни или профессию. “В результате этой смеси начинается настоящая какофония, и они перестают петь, взрываясь от смеха”² На этом фоне по-особому рельефно выделяется фигура Ларри Слэйда. Заключительной ремаркой О’Нил словно подводит печальную черту: “На своем стуле у окна Ларри уставился перед собой, не замечая их веселья”³ Ларри Слэйд – отец Пэррита, который незадолго до конца трагедии свел счеты с жизнью с благословения своего родителя. Ларри боится жизни, и еще больше он боится смерти. Он ее просто ждет, но, в отличие от сына, не ускоряет. Абсолютно одинокий Ларри напоминает никому не нужного Джимми, соседа Неда. И они не замечают веселья вокруг себя, и их не замечают окружающие люди. Спустя 20 лет драматург вновь вернулся к своим героям из “Изгнания нечистой силы” и в поздней драме “Продавец льда грядет” (написана в 1939 г., опубликована в 1946 г.) использовал некоторые художественные приемы, опробованные в ранней пьесе (атмосфера,

¹ Albee E. *Exorcism – the Play O’Neill Tried to Destroy* // O’Neill E. *Exorcism*. N. H.; L., 2012. P. ix.

² О’Нил Ю. Продавец льда грядет: Пьеса в 4-х д. СПб., 2009. С. 239.

³ Там же.

принцип контраста, типология характеров и индивидуализация речи героев). В своем реквиеме по мечте О'Нил развил многие темы, глубже разработал характеры героев и структуру пьесы, придал ей масштаб и целостность. А главное – ушел от мелодраматизма. Не претендуя на то, чтобы сближать (ставить рядом) незрелую одноактовку с развернутым философским полотном, мы хотели выявить некоторые особенности почерка начинающего драматурга, которые при внимательном сопоставлении окажутся различимы и под пером зрелого мастера.

Причиной уничтожения всех копий пьесы “Изгнание нечистой силы” в 1920 году Эдвард Олби считает недовольство О'Нила собственной работой, а не личные мотивы драматурга (попытка скрыть реальную основу сюжета). “Чем быстрее вся память о ней [пьесе. – А.Ж.] умрет, тем лучше для меня”¹, – написал О'Нил издателю Фрэнку Шэйю в 1922 году. Олби прав: именно слабость одноактовки сподвигла автора на такой шаг (требовательный и бескомпромиссный драматург и впоследствии будет безжалостен к своим произведениям²). Чувство неудовлетворения качеством своей работы хорошо знакомо и самому Олби. Он создал несколько пьес до написания своей первой зрелой работы “Случай в зоопарке”. Символичен тот факт, что американская премьера пьесы состоялась в театре “Provincetown Playhouse” в Гринвич-Виллидж в 1960 году. Именно там была поставлена короткая пьеса О'Нила “Изгнание нечистой силы” в 1920 году.

В ходе всестороннего анализа одноактной драматургии О'Нила (1916-1919) установлено внутреннее единство “морского” цикла “Пароход Гленкерн”, стремление драматурга к “сериальности” и большой драме.

¹ Цит. по: O'Neill E. Exorcism. N. H.; L., 2012. P. xxiii.

² В период 1917-1919 гг. О'Нил написал одноактовки “Труба” (“The Trumpet”, 1917-1919), “Пока мы не встретимся” (“Till We Meet”, 1918), “Честь среди Брэдли” (“Honor Among the Bradleys”, 1919). Все они позже были уничтожены драматургом. Главной героиней незавершенного фарса “Труба” является глухая работница библиотеки Абби. Другие герои пьесы – глупый городской глашатай и слепой чистильщик пляжей. Образ Абби Патнэм, списанный драматургом с реальной женщины из Провинстауна с таким же именем и такой же фамилией, позже трансформируется в другую Абби Патнэм – героиню многоактной трагедии “Любовь под вязами” (1924).

Выявлены общие принципы построения реплик персонажей, экспрессия диалогов, а также роль и особенность ремарок в одноактных пьесах О'Нила. Определена жанровая специфика одноактных драм – устремленность к трагедийности, но с учетом влияния европейских авторов новой драмы и разработки ими жанра трагедии. В эволюции драматурга от одноактных пьес к большим формам обостряется конфликтность, усложняется сюжетность, развивается трагическая составляющая. Но главные художественные принципы остаются неизменными.

Установлены темы, сюжеты, эпизоды и художественные приемы, которые впоследствии будут использованы и развиты О'Нилом в его многоактной драматургии. Выявлен фундамент произведений О'Нила 1920-х и 1940-х годов:

1. “Морской” цикл “Пароход Гленкерт” (1916-1918) – “Косматая обезьяна” (1922).
2. “Веревка” (1918) – “Любовь под вязами” (1924).
3. “Мечтательный паренек” (1918) – “Император Джонс” (1920).
4. “Там, где помечено крестом” (1918) – “Золото” (1920).
5. “Изгнание нечистой силы” (1919) – “Продавец льда грядет” (1946).

А. Стриндберг еще в 1889 году определил одноактную пьесу, как возможную “формулу будущей драмы”¹. Вслед за Стриндбергом Юджин О'Нил возвращается к драматургии малых форм, которая в последний период творчества казалась ему основной формой будущего театра. О'Нил предугадал, в каком направлении будет развиваться сценическая судьба драматических произведений. Спектакли по классике будут идти в сильно сокращенной версии. Постановки все чаще станут идти без антракта. Вторая половина XX века и начало XXI века будут насыщены не только одноактными спектаклями, но и одноактными балетами и операми. Внимание зрителей уже трудно будет удержать более чем на полтора-два часа.

¹ Стриндберг А. О современной драме и современном театре // Стриндберг А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. Т.1. М., 1908. С. 23.

Драматург хотел закончить свой творческий путь формой короткой пьесы. В письме к другу Джорджу Джину Нэйтану он делится своими новыми планами. Он закончил одноактовку из задуманного цикла “Поминальный” (“By Way of Obit”). “Это будет 7-8 пьес, если мне удастся их написать. “Хьюи” – удачный пример новой техники”.¹ О’Нил объясняет критику, что с помощью монолога ему удастся создать портрет ушедшего из жизни, а также, что немаловажно, – нарисовать образ самого рассказчика, и вы так же “с помощью ремарок получаете возможность проникнуть во внутренний мир третьего персонажа, который просто слушает рассказчика”.² О’Нил писал: “Через этот монолог Вы получаете полное представление о человеке, который умер – его или ее полную историю жизни – в качестве завершающего элемента жизни и образа героя-рассказчика”.³ Драматург очень дорожил своей новой идеей. Понимая безграничные возможности и неисчерпаемость драматургии малых форм, О’Нил разрабатывает новые художественные средства, намереваясь писать одноактные пьесы исключительно в рамках цикла и на новом эстетическом уровне.

На примере “Хьюи” (“Hughie”, 1941) очевидна эволюция одноактной формы в творчестве О’Нила. Поэтому данная пьеса заслуживает особого внимания. Это – единственная сохранившаяся рукопись из поздних одноактовок О’Нила. Пьеса должна была завершать цикл. Истории других работ датировались с 1910 по 1928 год. Идея цикла одноактных моно-драм родилась у драматурга в ноябре 1940 года. Из-за серьезных проблем со здоровьем драматург был не в состоянии завершить начатое и уничтожил все наброски и заметки. Американский драматург сделал первый набросок “Хьюи” в апреле 1941 года, а чуть позднее завершил работу над пьесой. В июне 1942 года внес небольшие изменения в “Хьюи”.

¹ As Ever, Gene: The Letters of Eugene O’Neill to George Jean Nathan. R., 1987. P. 217.

² Ibid. P. 218.

³ Hughie Study Guide Designed FINAL, 2016. P. 1.

“Хьюи” содержит в себе такие темы, как одиночество, страх перед жизнью, несбывшаяся американская мечта, алкогольная и азартная зависимости, искупление, смерть и горечь утраты.

В ремарках драматург дает понять, в каком состоянии находится гостиница, ее статус. Несмотря на то, что Первая мировая война в прошлом, а Великая депрессия еще впереди, эхо нестабильности четко раздается на протяжении всей пьесы. О’Нил следующими словами описывает главное место действия:

Это одна из тех гостиниц, которые пооткрывались в 1900-1910 гг. вблизи “Великого Белого пути” и были поначалу недорогими, но вполне приличными заведениями, однако потом, чтобы выжить, вынуждены были сдать позиции. Первая мировая война и сухой закон принудили ее владельцев отказаться от претензий на респектабельность, и теперь это обыкновенная низкосортная “хаза”, где за деньги разрешается все и где обслуживается любой, кого удастся заманить. Но и при этом ей далеко до процветания. “Большой ложный бум” 20-х годов ее не коснулся. “Вечное изобилие” Нового экономического закона обошло стороной. И сегодня гостиница существует только благодаря тому, что здесь сведены почти на нет все накладные расходы на обслуживание, ремонт и уборку помещений.¹

По словам драматурга, ночной портье давно уже не способен испытывать отчаяние, с тех пор как после мировой войны, когда стоимость жизни резко возросла, он целых три месяца ходил без работы. Хьюз был портье в своем городе Сагинау в штате Мичиган и в поисках лучшей жизни в свое время переехал в Нью-Йорк, но мировые катаклизмы, финансовые кризисы и иллюзорность самой американской мечты развеяли все его надежды. Он пока не смог устроиться на более престижную работу и прорваться по социальной лестнице. Он стоит на месте в буквальном и переносном смысле. Уголок в

¹ О’Нил Ю. Хьюи: Пьеса в 1-м д. // О’Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985. С. 432.

гостинице символизирует точку, с которой герой не сдвигается вот уже одиннадцать лет. Меняются лишь гостиницы, а работа остается прежней.

О'Нил в "Хьюи" использует сленг, который способствует созданию атмосферы 1928 года и мгновенно переносит читателей в указанный автором период времени. К примеру, Бродвей тогда называли "Big Stem", деньги – "Jack", богатого человека – "In the bucks", гангстеров – "Brooklyn Boys", а свадьбу с беременной невестой – "Shotgun ceremony". Драматург использует в пьесе и принцип контраста между героями – неумолкающим фантазером, мастером рассказывать сказки Эри Смитом и рассеянным и изредка реагирующий на фразы Смита клерком Чарли Хьюзом. Смит примерно того же возраста (немного за сорок), что и ночной портье, и у него такое же нездорово-бледное, рыхлое, в испарине лицо полуночника. Этим сходства исчерпываются. Во всем остальном герои – полные противоположности. Хьюз долго-вязый, худой, Смит – среднего роста, но кажется ниже из-за того, что у него массивный торс и толстые ноги, слишком короткие относительно туловища. У портье шея тощая с торчащим кадыком, у игрока ее практически нет – она сливается с его массивными плечами. В подробных ремарках О'Нил замечает, что черты лица Хьюза лишены характерности, а у Смита же лицо круглое, нос сильно вздернутый, широкий. Контраст и в цвете глаз героев: у портье они остановившиеся карие, а у рассказчика сказок – голубые с припухшими верхними веками и темными мешками под глазами. Автор наделяет Хьюза припудренными перхотью жидкими каштановыми волосами, а Смита – белесыми, заметно поредевшими, на макушке которых видна плешь. Портье одет в мешковатый старый костюм, рубашку с пристегивающимся воротничком и галстук. Эри же, напротив, стиля не занимать: на нем пиджак с широкими лацканами и в обтяжку, по бродвейской моде, дорогая шелковая рубашка и пестрый красно-голубой шейный платок с засаленным узлом. Брюки на плетеном кожаном ремне с медной пряжкой. Туфли бежевые с белым, носки белые, шелковые. Не только внешность отличает героев, но и их внутренний

мир. Смит – заядлый холостяк, питающий слабость к блондинкам, завсегда-тай притонов, игрок, по маленькой ставящий деньги на лошадей, в то время как Хьюз – примерный семьянин и отец троих детей, долгие годы проработавший ночным портье в нью-йоркских гостиницах и научившийся определять время по звукам улицы. По сути, каждый из них – профессионал в своем деле. По словам драматурга, несмотря на пустоту глаз Чарли, при виде посетителя его губы сами собой резиново растягиваются в некоем подобии радужной улыбки в соответствии с известным законом: “Клиент всегда прав”, тогда как маленький поджатый ротик Эри кривит всегдашняя надменная улыбка знатока, которому известно все, и притом достоверно, из первых рук, а беглый, цепкий взгляд безошибочно различает на всем и вся ярлыки с обозначением цен. Под личиной многоопытного деляги спрятана сентиментальная слабинка, не вяжущаяся с образом, который создал Смит. Слабинка раскрывается, когда он слышит фамилию портье – Чарли Хьюза. Он тезка лучшего друга Эри Смита, который недавно умер. Отношение Смита к Чарли кардинально меняется, его изначальный повелительный тон и оценивающий взгляд сменяются полным расположением к новому портье – Чарли Хьюзу. Фамилия обычного клерка становится ключом к сердцу завязтого игрока. Теперь перед нами предстает совершенно другой Эри Смит – дружелюбный и великодушный. Мы видим его настоящее лицо и добрую душу, которые он тщательно маскирует под напускным образом.

Ночной портье загнан в угол своей конторки в вестибюле маленького отеля на одной из улиц нью-йоркского Вест-Сайда, откуда мечтает вырваться в своих ночных грезах-кошмарах любой ценой. Герой отрешен, невозмутим и тактичен, благодаря чему способен всю ночь слушать истории об умершем друге Смита – азартном игроке по имени Хьюи. Хьюз погружен в собственный мир. Как О’Нил написал в ремарках пьесы, портье не думает, он не сонный, потупив взгляд, просто смотрит в пустоту. Он физически ничего не делает, что вовсе не мешает ему активно существовать на умозрительном уров-

не. Ночного портье манят трагические ситуации – он воображает себя их участником. Пожарная машина, скорая помощь и т.д. Он тоже умеет по-своему фантазировать.

Стоит отметить не только подробные ремарки драматурга (*“Негодую, ворчит себе под нос”*¹, *“мрачно”*, *“отвлеченно, как мертвец, до которого дошли благоприятные слухи о жизни”*²), но и детальное описание внутреннего монолога Чарли Хьюза (*“Хорошо бы, 492-й замолчал и ушел спать...”*³). Чутко прописанные автором действия и мысли портье полностью компенсируют его молчание. Театральные ремарки О’Нила – это подсказка актеру. Если в начале творческого пути его ремарки представляли собой кусок прозы, то в “Хьюи” он как поэт описывает самые, что ни на есть, простые мысли и малейшие действия портье. Он пишет, что ночной портье переступает с ноги на ногу и прислоняется к стойке, а далее внутренний монолог Чарли (*“Может быть, те туфли с супинаторами, которые сейчас рекламируют ...но они стоят восемь долларов, так что нечего и думать...”*⁴) словно перебивается ответом О’Нила (*“Вот в рай попадешь, там получишь”*⁵). С каждой новой подробной ремаркой драматурга мы не только лучше понимаем характер героя, но и все больше узнаем о его жизни:

*Ночной портье, как оплывшая восковая фигура, распластался по стойке. Раньше, пока он не научился эффективно отключаться, он больше всего боялся именно этого: постояльца, рассказывающего историю своей жизни. Он сосредоточивает внимание на своих ноющих ступнях.*⁶

“Хьюи” – одна из самых урбанистических пьес американского драматурга. С помощью звукового оформления О’Нил передает симфонию шумов большого города, заглушающую человеческий голос и дающую пищу для

¹ О’Нил Ю. Хьюи: Пьеса в 1-м д. // О’Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985. С. 437.

² Там же. С. 438.

³ Там же. С. 435.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 436.

фантазий портье Хьюза. Чарли то поглощен металлическим бряканьем мусорных бачков, то ждет с нетерпением гула поездов. Если он не слышит звон трамвая – значит, еще нескоро будет светать. Он чуток к каждому шороху на улице – проехавшему такси, удаляющимся шагам участкового полицейского, марширующего в ту сторону, откуда должна вырваться на волю долгожданная заря, скорой помощи, которая, громыхая, прокатила по Шестой авеню. Он с удовольствием уносится мыслями за пожарной сиреной. Все эти шумы отражают дух Нью-Йорка – как 1928 года, так и более позднего периода. По ремаркам О’Нила читателю легко перенестись в американский мегаполис и услышать звуки ее улиц и авеню. Театральными (литературными) средствами автор живописует образ Нью-Йорка. Не только звук, но и нередкое беззвучие в ночи здесь играет особую роль. Гнетущая, неестественная тишина ночи напоминает о смерти. Пустой вестибюль гостиницы символизирует абсолютное одиночество и портье, и игрока. Подкова из красных роз от Эри Смита на могиле Хьюи – символ потерянной удачи, которая покинула его со смертью бывшего портье. Смерть Хьюи символизирует конец везения Смита.

Неслучайно, что шелковый платок, которым Эри вытирает лицо, красно-синего цвета. Венок выполнен в такой же цветовой гамме – красные розы, на которые сверху синими незабудками выведены слова “Прощай, старый друг”. Это символ потери старого друга и обретения нового друга – двойника Хьюи. Хьюи простодушно принимал жизнь такой, какая она есть, и тешил себя сказками новоявленного Луки, а Хьюз – активно преобразует. Чарли такого же возраста, как и Хьюи. У него такое же выражение лица, он так же предан жене. Его фамилия – знак для Эри. Американская мечта героев не сбылась, но смириться с этим они не намерены. Конфликт пьесы заключается в трудном пути к пониманию другого человека. Отчаянное желание каждого из них перенестись в другой мир помогает им услышать друг друга. Когда Смит снимает свою маску богатого игрока и предстает перед портье одиноким, потерянным, никому не нужным человеком, жаждущим хоть с кем-то

быть откровенным и честным, конфликт разрешается. Смит понимает, что в Хьюзе нашел нового друга, второго человека, которого он не будет обманывать. Разве что иногда приукрашивать свои рассказы. Хьюз заменяет Смиту Хьюи, для которого Эри был героем. Теперь он может стать героем и в глазах Хьюза. Это придает ему желание жить дальше, освобождает его душу от горя. К нему возвращается прежняя самоуверенность, как только он узнает, что новый портье тоже интересуется покером и игрой в кости. Далее они играют в кости, Эри побеждает Хьюза и в его лице обретает новый талисман. В “Хьюи” драматург создает полноценные образы двух ночных портье – умершего и живого. По внутреннему диалогу Хьюза с шумной улицей ясно, насколько скучна и предсказуема его жизнь. Он попросту переживает каждую ночь в надежде стать свидетелем чего-нибудь интересного. В его блеклой жизни явно не хватает событий. Неудивительно, что даже вымышленные истории из уст Эри Смита вернут ему интерес к жизни к концу пьесы, больше напоминающему “happy end”, нежели драматический финал.

Важным героем, способствующим кульминации в пьесе, является Арнольд Ротштайн. Это реальный человек, легендарный игрок, мафиози, построивший свою империю на ставках на скачках. За остроумие и безупречную манеру поведения его звали “The Brain”. Он известен тем, что управлял своим бизнесом в ресторане Lindy’s на пересечении 49-й улицы и Бродвея, что в нескольких кварталах от гостиницы, где в 492-м номере останавливается Эри Смит, а в лобби работает Чарли Хьюз. Ротштайн – олицетворение исполнившейся американской мечты, власти, богатства, гламура, уважения, которого так не хватает героям пьесы и к которому они так стремятся. Известный мафиози символизирует эпоху гангстеров, так точно переданную О’Нилом в пьесе посредством рассказов Эри. Конец жизни Арнольда Ротштайна характерен для мафиози – его убили конкуренты за неуплату долгов в 1928 году. В том же году разворачиваются события пьесы “Хьюи”. Подобной смерти боится Эри Смит, не знающий, как расплатиться с долгами. Все

эти факты еще раз указывают на то, что драматург, в первую очередь, отражал свое время и живших в нем людей. Так было в одноактовках “Киношник” и “Перед завтраком”. К тому же автор возвращается и в “Хьюи”.

В “Хьюи” очевидно влияние драматургии А. Стриндберга и рассказов А. Чехова. О’Нил словно довел до совершенства свою пьесу “Перед завтраком”, на написание которой его вдохновила стриндберговская одноактная пьеса “Та, что сильнее”, и придал ей форму короткой чеховской новеллы. Исследователь Роберт Комбс¹ полагает, что в “Хьюи” О’Нил продолжает темы, заложенные в цикле “морских” пьес “Пароход Гленкерн”. По мнению Комбса, в них всех есть тема изоляции и одиночества. Фредерик Карпентер замечает, что и в цикле, и в поздней пьесе “ремарки более поэтичны, нежели практичны”². Он отмечает, что с самого начала одноактовка “Хьюи” была признана как “совершенное произведение жанра короткой пьесы”³. В реалистичной, на первый взгляд, пьесе, где сюжет относительно незначителен, а действия сведены к минимуму, драматургу удалось добиться эффекта “супернатурализма”⁴, который усиливает и освещает естественное бытие. По мнению Эгила Торнквиста, в супернатуралистическую технику О’Нила входят поэтические ремарки, слышимые мысли, обширные зоны молчания, шумы за сценой в качестве музыкального фона, повторяющиеся фразы, слова-метафоры и имена собственные, а также символизм всех видов⁵. Драматург соединил внутренний монолог персонажа с ремарками, сделал их одним целым. Тем самым он разработал оригинальную технику слышимых мыслей героя на более сложном уровне.

Сам Юджин О’Нил в 1924 году классифицировал как “супернатурализм” только пьесу Августа Стриндберга “Пляска смерти”

¹ Combs R. O’Neill’s *Hughie*: The Sea Plays Revisited // Eugene O’Neill’s One-Act Plays: New Critical Perspectives. N. Y., 2012.

² Carpenter F.I. *Hughie*: By Way of Obit // Boston. 1978. September. №2. Vol.II.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

(1900). По словам О’Нила, “она одна составляет целый класс, исключительно стриндберговский, потому что никто до него или после не обладал талантом, заслуживающим такого определения”¹. В один ряд с “Пляской смерти” справедливо можно поставить позднюю одноактную пьесу О’Нила “Хьюи”.

По признанию Юджина О’Нила, пьесы из цикла “Поминальный” написаны “больше для чтения, нежели постановок, хотя их можно играть”². Тем не менее, участвовать в постановке “Хьюи” сам автор не желал: “Она требует невероятного воображения. Кто бы ее ни ставил, пусть сам разберется с ней. Я бы не хотел быть рядом и видеть это”.³ Джон Хенри Ралей считает “Хьюи” короткой историей и сомневается, что ее можно успешно инсценировать из-за внутреннего монолога Чарли. Тимо Тиусанен замечает, что пьеса больше подходит для радио, нежели для сцены. Успех изначально созданной “для воображаемого театра” пьесы “Хьюи” превзошел все ожидания О’Нила.

Юджин О’Нил написал универсальную для воплощения на сцене и на радио миниатюру “Хьюи” – психологическую пьесу без событий, поэтическое одноактное произведение, “супернатурализм” которого доведен до высшей логической точки.

¹ О’Нил Ю. Стриндберг и наш театр // О’Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985. С. 457.

² Bogard T. Contour in Time: The Plays of Eugene O’Neill. N. Y., 1988. P. 531.

³ Gelb A. and Gelb B. O’Neill. N. Y., 1973. P. 844.

ГЛАВА III.

ПРЕМЬЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС

ЮДЖИНА О'НИЛА

Наименее исследованным разделом творчества драматурга остаются премьерные постановки его произведений, никогда не привлекавшие специального внимания театроведов по многим причинам. Несколько коротких пьес впервые были опубликованы вскоре после смерти драматурга, а большая часть одноактовок – только в конце XX века. Идя вслед за американским о'ниловедением, не уделившим должного внимания этой стороне творчества драматурга, для отечественного театроведения, по-особому чуткого к о'ниловской театральности, это было связано с недоступностью как самих пьес, так и историко-театральных документов. Данная глава посвящена премьерным спектаклям по одноактным пьесам Юджина О'Нила. Впервые в российском театроведении анализируются спектакли, поставленные не только в “Провинстаун Плэйерс” (“Provincetown Players”), но и в других театрах. Материалом исследования стал временной отрезок от самых первых театральных опытов в 1916 году до последних в 2016 году. Также в главе прослеживается дальнейшая судьба пьес. В рамках главы будут выявлены причины не пропадающего на протяжении века интереса театральных режиссеров к одноактовкам драматурга, а также сценическая эстетика современных постановок; установлены фактические сведения о первом издании каждой одноактной пьесы драматурга; будет выявлена короткая пьеса, к которой чаще всего обращались режиссеры.

Для большинства исследователей (Ю.И. Сохряков, И.С. Цимбал, М.М. Коренева, Е. Любимова, М.Л. Раналд, Дж. Пфистер) одноактные пьесы драматурга являются “полигоном” для эксперимента (например, “Паутина”, “Жажда”, “Киношник”, “Перед завтраком”, “Контузия”), либо набросками к будущим конкретным произведениям: “морской” цикл “Пароход Гленкерн”

(1916-1918) – “Косматая обезьяна” (1922), “Веревка” (1918) – “Любовь под вязами” (1924), “Мечтательный паренек” (1918) – “Император Джонс” (1920), “Там, где помечено крестом” (1918) – “Золото” (1920), “Изгнание нечистой силы” (1919) – “Продавец льда грядет” (1946). Трудно было вообразить, что когда-нибудь в будущем им предстоит вызвать интерес у режиссеров и актеров.

Одноактные пьесы О’Нила схожи не только по своему формату, но и своей структурой и композиционными приемами. Разнообразие же этих пьес в другом: в тематике, проблематике, эстетических и стилистических особенностях. Их дальнейшие судьбы тоже различны. Некоторым было суждено второе сценическое рождение (“морской” цикл “Пароход Гленкерн”, пьесы “Китовый жир” и “Хьюи”), а у пьесы “Предупреждения” оно не случилось вовсе. Часто молодой театр получал от этих пьес импульс, заряд, на них оттачивали мастерство актеры. Одноактовки открывали перед режиссерами возможности для эксперимента. Наконец, сам драматург получал уникальную возможность участвовать в работе над своими опытами.

Что касается научных исследований, то одноактная драматургия никогда не становилась предметом специального самостоятельного изучения ни на родине драматурга, ни в России, и лишь частично рассматривалась в двух отечественных диссертациях: “Ранняя драматургия Юджина О’Нила (1913-1924)” Ю.И. Сохрякова (1970) и “Театр Юджина О’Нила (1914-1924)” И.С. Цимбал (1977).

Сегодня, когда появилась возможность приблизиться к архивным источникам, узнать подробности театральной судьбы каждой из пьес, стало ясно, что этот материал может стать предметом основательного изучения не только как таковой, но и как страница истории американского театра XX века на раннем этапе его становления. Стал очевиден особый интерес к воплощению коротких пьес драматурга, повлекший за собой, не в последнюю очередь, успехи американцев в области сценографии (Брор Дж. Нордфелдт,

Уильям и Маргарита Зорак). Ранние одноактовки О'Нила помогают осмыслить всю его драматургию в целом. В его первых опытах уже намечаются попытки отойти от привычных мелодраматических штампов американской сцены: ни злодеев и жертв, ни закрученной интриги, ни привычного “хэппи-энда”. Вместо этого – все более глубокое погружение в психологию героев.

Большая часть ранних, одноактных пьес Юджина О'Нила была поставлена в малом театре “Провинстаун Плэйерс” и лишь некоторые – на других подмостках в США и Европе. Первые пробы пера молодого драматурга практически сразу ставились на сцене. В этом принципиальная позиция, в первую очередь, самого О'Нила. Как всякий амбициозный художник, он верил, что именно за ним последует американский театр. О'Нил был не только автором пьес, но и активно участвовал в их сценическом воплощении. Мечтая состояться как драматург, он уже осознавал тесную связь своей профессии с режиссерской. Он нуждался в единомышленнике, который помог бы ему воплотить пьесы на сцене при его непосредственном участии. О'Нилу нужен был режиссер-практик. Сразу после написания ранних одноактовок он обратился за помощью к отцу, популярному бродвейскому актеру Джеймсу О'Нилу. Юджин попросил отца стать его агентом. Отец помог сыну материально, так как видел в нем большой потенциал с детства. Он верил в талант Юджина и не меньше самого драматурга мечтал об успехе сына. Джеймс поддержал Юджина вопреки тому, что отец и сын принадлежали к разным театральным эпохам. Джеймс О'Нил внес большую лепту в становление сына как драматурга. Именно благодаря О'Нилу-старшему в августе 1914 года частным образом вышел сборник «“Жажда” и другие одноактные пьесы Юджина Г. О'Нила»¹ тиражом 1000 экземпляров. Помимо “Жажды”, в сборнике впервые были опубликованы пьесы “Паутина”, “Предупреждения”, “Туман” и “Безрассудство”².

¹ Thirst and Other Act Plays by Eugene G. O'Neill. B.; T., 1914.

² Все пять одноактных пьес О'Нила из сборника 1914 года более не издавались при жизни автора.

Важным человеком в жизни и творчестве О'Нила был его педагог, профессор Джордж Пирс Бейкер, которого по праву считают “отцом американской драматургии”. Бейкер научил О'Нила приему, который драматург будет использовать до конца жизни: подробно писать сценарий пьесы до написания диалогов. Из его мастерской в Гарвардском университете вышли люди разных профессий: драматурги, писатели, театроведы, сценаристы, режиссеры и сценографы. В большинстве своем все эти профессии имели непосредственное отношение к театральному искусству. И без преувеличения Бейкера можно также назвать вдохновителем американского театра. Среди его учеников – драматурги Юджин О'Нил, Эдвард Шелдон, Сэмюэль Натаниэль Берман, Джон Дос Пасос, Тереза Хелберн и Филипп Барри, сценарист Сидни Говард, режиссеры и сценаристы Хонг Шен и Элиа Казан, писатель Томас Вулф, сценографы Ли Симонсон, Дональд Унслегер, Роберт Эдмонд Джонс и Джеймс Шут, театральные критики Хейвуд Броун и Джон Мейсон Браун, театральный и кинопродюсер Кеннет Макгоуэн, литературный критик, биограф и историк Ван Вик Брукс, автор многочисленных эссе и киноактер Роберт Бенчли. Все они внесли значительный вклад в американское искусство – кто практический, кто теоретический. И профессор Бейкер, и Джеймс О'Нил почитали творчество Уильяма Шекспира – каждый на свой лад. Для Бейкера, шекспироведа, Шекспир – театральный Бог, для актера – материал для сцены. Это наложило отпечаток на работы Юджина О'Нила. Хотя шекспировские мотивы различимы в творчестве драматурга, но специальных исследований на эту тему не существует. Однако само обращение героев к цитатам из Шекспира уже могло бы послужить доказательством интереса драматурга к творчеству английского классика. Тем более, что к Шекспиру обращается alter ego О'Нила – младший брат Эдмунд Тайрон в трагедии “Долгое путешествие в ночь”. Первые пьесы незаурядного ученика не привели педагога в восторг, «эрудированный профессор посчитал, что “Курс на Восток, в Кардифф”, “Жажда”, “Луна над Карибским морем” О'Нила не

являются драматическими произведениями»¹. Бейкер не принял “морские” одноактовки О’Нила, не распознал притчевость пьесы “Курс на Восток, в Кардифф”, «не “услышал” ни музыкальность, ни чувство ритма, не ощутил ее атмосферы»². Языковое и стилистическое новаторство, собственное видение и эксперименты ученика не нашли поддержку у педагога, тонкого знатока английской литературы и драматургии XIX века, приверженца так называемой “традиции благопристойности” (“genteel tradition”), не привыкшего ко всему, что могло показаться ему вульгарным. Будучи современником и единомышленником Джорджа Сантаяны, он разделял его философские и эстетические воззрения.

Юджин О’Нил не продолжил образование у почитаемого им педагога. Вместо этого отец и сын объединили усилия и решили добиваться постановки “морских” пьес в театре, и доказать тем самым их сценичность и актуальность. Несмотря на невысокую оценку “морских” пьес, Бейкер не считал своего ученика безнадежным и постарался привить ему вкус к режиссерскому видению написанного, т.е. особому чувству театра, и познакомил со всеми этапами создания спектакля от “А” до “Я”.

Профессор Джордж Пирс Бейкер с детства впитал любовь к театру. Он был частым зрителем шекспировских постановок с участием Эдвина Бута в роли короля Лира, чью игру запомнил и записал. До замужества его мать Люси Кэди делала шляпы для Эдвина Бута, Шарлотты Кушман и других звезд сцены. От нее Бейкер узнал о театре и значении реквизита в частности и костюма в целом в создании образа того или иного героя. В юности Бейкер и не подозревал о своих педагогических способностях. Он хотел стать журналистом или редактором. Потом он пытался писать стихотворения и пьесы, но его истинный и редкий талант был в том, чтобы вдохновлять других. Он видел лучших актеров нескольких поколений, был лично знаком с Уильямом

¹ Клейман Ю.А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб., 2011. С. 27.

² Цимбал И.С. Джордж Пирс Бейкер – “отец американской драматургии” // Американская драматургия: новые открытия. СПб., 2012. С. 12.

Батлером Йейтсом и Гордоном Крэгом, изучал и исследовал театр как с теоретической, так и с практической стороны. Он мечтал увидеть рождение американской драматургии. По сути, и Бейкер, и Кук мечтали об одном и том же – серьезной американской пьесе. Помимо отсутствия “благопристойности” в языке, в декорации и в самих героях О’Нила, профессора английского языка в Гарварде (на тот момент – 1915 г.) Бейкера могли оттолкнуть и пространственные монологи и диалоги (Дрисколл в “Курсе на Восток, в Кардифф”, Дэвлин и Роджерс в “Киношнике” соответственно). Бейкер отмечал, что длительные диалоги тормозят развитие действия в частности в пьесах Хенрика Ибсена. Один из законов техники Бейкера – ритм диалога – строился именно на действенности. Поклонник Ибсена, О’Нил перенял у норвежского драматурга не только длинные диалоги, но и подробные ремарки. Закономерно, что Бейкер не принял одноактовки О’Нила. Такую же реакцию встретил начинающий драматург и у отца, который советовал ему писать более “приятные” пьесы. И лишь Кук разглядел в них настоящую жизнь, актуальность и уникальность. Тем не менее, Бейкер не навязывал ученикам своих взглядов и вкусов, а лишь щедро делился мастерством и многочисленными умениями. Бейкеру было свойственно уважение к каждому студенту и его произведению вне зависимости от уровня работы. Истинный педагог обладал редким качеством – верой в талант и большое будущее своих учеников. Он не стал драматургом сам, но смог научить мастерству драматургии многих. Он научил студентов любить театр так, как любит он, и побуждал их участвовать в воплощении своих пьес. И вновь можно провести параллель с Куком, который полагал, что автор должен принимать непосредственное участие в спектакле по своей пьесе. Сочетание теории о драматургической технике, использование ее на практике написания пьесы и умение самостоятельно и/или при участии режиссера и актеров создать спектакль давало ученикам Бейкера полноценное представление о настоящем театре. Бейкер видел в них больше, чем потенци-

альных драматургов. Бейкер¹ старался передать им разносторонний курс предметов и практических навыков. Он учил их создавать центральную идею пьесы, характер героя, писать ремарки, действенные мизансцены, кульминацию, финал, реализовывать идею в сюжет, а сюжет в пьесу, создавать одноактную пьесу по мотивам короткого рассказа, а также оригинальную одноактную и многоактную пьесы, говорил о возможном количестве героев в пьесе, продолжительности и количестве актов в пьесе, смысле пролога и эпилога, хора в пьесе, сравнивал техники романиста и драматурга. Также учитель обсуждал с учениками проблемы психологических характеристик, важность мимики, жеста и голоса героя в пьесе и актеров на сцене. В рамках годового курса (1914-1915) О'Нил написал одноактовки "Дорогой доктор", "Belshazzar", "Снайпер", "Стук в дверь" и многоактную пьесу "Личное уравнение". По словам самого О'Нила, Бейкер наделил его "величайшим даром, который один человек может передать другому, – мужеством верить в свое творчество и продолжать"² [творить. – А.Ж.]. Талантливый педагог знал, как мотивировать драматурга на написание пьесы.

Непосредственное, активное участие автора в постановке пьес позже делается одной из традиций американского театра, когда наряду с актерами драматург становится режиссером. Помимо участия в создании спектакля, О'Нил также был активным промоутером своих пьес. Эту сторону его работы исследователи зачастую игнорируют или сбрасывают со счетов. Его пьесам было бы куда труднее попасть на сцену, если сам драматург лично не предлагал бы их разным театральным коллективам. По сути, заходя с переполненным пьесами чемоданом то в бродвейские театры, то в "Washington

¹ Джордж Пирс Бейкер стал прототипом профессора Джеймса Хэтчера в романе своего ученика Томаса Вулфа "О времени и о реке" (1935). В 1925 году Бейкер стал профессором истории и техники драмы Йельского университета, а также директором университетского театра. Бейкер – автор книг "Принципы аргументации" (1895), "Эволюция Шекспира как драматурга" (1907), "Техника драмы" (1919), "Немного неопубликованной переписки Дэвида Гаррика" (1907), "Переписка Чарльза Диккенса и Марио Биднелла".

² Цит. по: Dowling R.M. Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work: In 2 vol. Vol.2. N. Y., 2009. P. 530.

Square Players” и “Провинстаун Плэйерс”, Юджин О’Нил с самого начала творческого пути стал собственным менеджером. Ему было небезразлично, кто и как поставит его пьесы, и кто в них будет играть. Он возьмет за правило сидеть почти на каждой репетиции и вникать во все тонкости процесса подготовки спектакля. И этот подход, привитый профессором Бейкером, в скором будущем принесет результат. Воплощая свои пьесы на сцене, О’Нил приблизится к осуществлению своей американской мечты о новом театре. Любимые в ту пору авторы О’Нила – Ибсен и Стриндберг – сами были активными участниками театрального процесса.

У О’Нила уже был сборник пьес, который практически никто не покупал. Владелец книжного магазина даже предложил ему скупить оставшуюся часть тиража за бесценок. Лишь один критик Клэйтон Хэмилтон отметил сборник, «уловил в “Жажде” своеобразие художественной индивидуальности О’Нила»¹. Пройдет совсем немного времени, и в 1916 году О’Нил, наконец, встретит своих единомышленников – уже упомянутого Джорджа Крема Кука, Сьюзен Гласпелл, Джона Рида и Луизу Брайант, также стремящихся к обновлению театра. Вместе с ними он создаст первые спектакли по своим одноактным пьесам сначала в Провинстауне, а потом и в Нью-Йорке.

“Провинстаун Плэйерс” – это “любительская труппа, не имевшая вначале ничего, кроме энтузиазма и желания создать истинно современное и подлинно национальное искусство”², “группа, которая намного лучше знала, чего она не хотела, чем то, чего хотела”³. Они искали особенные, иные, оригинальные пьесы на материале жизни своей страны. Молодые писатели, актеры стремились отразить реальную жизнь современного человека. Все они были полны решимости сделать что-то значимое в мире театра и страстно

¹ Коренева М.М. Творчество Юджина О’Нила и пути американской драмы. М., 1990. С. 80.

² Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 62.

³ Nine Plays by Eugene O’Neill. N. Y., 1936. P. xiv.

желали обнажить лицемерие, несправедливость и жестокость общества. По мнению теоретика драмы Эрика Бентли, творчество “Провинстаун Плэйерс” – это “начало серьезного театра в США”¹.

В “Провинстаун Плэйерс” драматурги сами воплощали свои пьесы, играли на сцене, потом переходили в зал, становясь зрителями, и смотрели пьесы своих коллег по перу (Дж.Кр. Кук, С. Гласпелл, Н. Бойс, Дж. Рид, Л. Брайант, Т. Драйзер, П. Грин, М. Андерсон и т.д.) – таких же активных участников театрального процесса. Это была “своя” публика – творческая богема, друзья, друзья друзей. Если же автор отказывался участвовать в постановке своей пьесы, то она не рассматривалась вовсе. “Автор должен ставить пьесу без каких-либо преград, в соответствии со своими собственными идеями”² – первое правило театра лишь подтверждает, что в “Провинстаун Плэйерс” главным был не режиссер, а драматург, чье произведение воплощалось под его непосредственным руководством любительским коллективом. Второе правило гласило: “Автор должен выбирать свой собственный актерский состав с помощью президента театра Кука, а также контролировать репетиции и режиссировать спектакль”.³ Задачей Кука и его единомышленников было создание нового живого театра общими силами и открытие новых американских драматургов. “Кук провозгласил своей целью дать возможность драматургам писать свободно, не считаясь ни с чем, кроме своих творческих стремлений”.⁴

Театр существовал по принципу абонементов, т.е. за счет системы подписчиков. Постепенно интерес к “Провинстаун Плэйерс” приводил в театр все больше новых зрителей. После второго сезона в Нью-Йорке у театра было шестьсот подписчиков.

¹ Bentley E. In Search of Theatre. N. Y., 1953. P. 405.

² Цит. по: Waincott R.H. Staging O'Neill: the experimental years 1920-1934. N. H.; L., 1988. P. 39.

³ Цит. по: Minutes of the Provincetown Players. / Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library.

⁴ Аникст А.А. Юджин О'Нил (1888-1953) // О'Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. Т.1. М., 1971. С. 10.

Хронология событий, которые привели к признанию Юджина О'Нила как драматурга и успеху "Провинстаун Плэйерс" как малого театра, выглядела следующим образом: анархист и почитатель творчества Ницше Терри Карлин¹ привел своего друга О'Нила в "Провинстаун Плэйерс", О'Нил дал свою пьесу "Курс на Восток, в Кардифф" Нейт Бойс, она порекомендовала Джорджу Крем Куку принять пьесу к постановке, актер Эдвард Джеймс "Тедди" Баллантайн из труппы "Washington Square Players" провел читку "морской" пьесы, пока автор молчаливо слушал, сидя на полу в соседней комнате в доме Сьюзен Гласпелл. После читки пьесы провинстаунцы, по утверждению Гласпелл, точно знали, для чего они "предназначены"², и сразу же приступили к ее сценическому воплощению. Для команды было ясно: чемодан "мужских пьес" о жизни моряков, который начинающий драматург О'Нил принес в "Провинстаун Плэйерс", прекрасно дополнит репертуар самого женского малого театра США³.

В спектакле "Курс на Восток, в Кардифф" начинающий драматург испытал настоящую радость приобщения к театральному процессу. Тем более, что пьеса, как и ее персонажи, была пропитана той подлинностью, о которой в театре еще не знали. О'Нил был счастлив работать над первым спектаклем по своей одноактовке. Драматург с удовольствием занимался монтировкой. Вместе с главным режиссером театра Куком О'Нил работал над сценическим оформлением и звуковыми эффектами спектакля, а также репетировал с актерами. В письме от 25 июля 1916 года драматург писал о грядущей премьере: "Хороший актерский состав – несколько профессионалов проводят лето

¹ Терри Карлин (1855-1934) – друг Юджина О'Нила, Эммы Голдман, Теодора Драйзера.

² Glaspell S. The Road to the Temple. N. Y., 1927. P. 254.

³ Клейман Ю.А. Театр "Провинстаун плейерс" и генезис женской драматургии в США // Вестник СПбГУ. 2017. Вып.3. Т.7. С. 328.

здесь... Конечно, мы сами делаем все наши декорации, музыку, костюмы и т.д.”.¹ Менее чем за две недели единомышленники поставили спектакль.

Премьера “морской” пьесы **“Курс на Восток, в Кардифф”** состоялась 28 июля 1916 года² в театре-сараяе “Wharf Theatre”, вмещавшем девяносто человек, на побережье Атлантического океана в Провинстауне. Занавес театру пожертвовала хозяйка сарая Мэри Хитон Ворс О’Брайен. Режиссерами постановки выступили Юджин О’Нил и Эдвард Джеймс Баллантайн. В ходе работы над спектаклем начинающий драматург настоял на минимальном количестве реквизита, а также на его реалистичности. О’Нил требовал под стать реквизиту и реалистичные декорации. Скульптор и художник Уильям Зорак, работавший над декорациями спектакля совместно с супругой Маргаритой, жаловался, что О’Нил отказался от их кубистической конструкции. В результате, Кук перевоплотился из художественного руководителя коллектива в плотника. Куку было не привыкать к такой работе, ведь именно он спланировал в сарае сцену размером десять футов на двенадцать, а также смастерил прочные сиденья без спинок для зрителей театра. Он контролировал работу над декорациями, своими руками сделал доски и скамейки для спектакля. Именно Кук придумал сцену из четырех секций – так, чтобы в данном спектакле актеры могли играть на разных уровнях. Он соорудил три койки для матросов вдоль дальней стены рядом с морем. Деревянные скамейки поставили перед койками. Выбоины были нарисованы позади коек. Ведра и свисающая керосиновая лампа завершили сценическую композицию. Костюмы были простыми. Весь актерский мужской состав был одет в клеенчатые, непромокаемые плащи. Актеры ходили по сцене в шерстяных носках. Некоторые герои были в сапогах и темных фуражках. Кто-то и вовсе играл босым.

¹ Цит. по: Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill. O., 1994. PP. 192, 193.

² Даты всех постановок “Provincetown Players” из книги: Gassner J. O’Neill: A Collection of Critical Essays. E. Cl., 1964.

Хорошо знакомый с устройством такого рода судов, О'Нил не отказался от аутентично сконструированного места действия для создания убедительной “морской” атмосферы. Сцена представляла собой треугольный отсек, где одновременно размещалось шесть матросов. Полная имитация корабельного кубрика. Деревянные доски помогли актерам перенестись в заданное, грубо сработанное пространство. Такая декорация крупным планом становилась выразительным фоном убогого сосуществования нескольких матросов. Доски, скамейки, лампа – все детали интерьера в спектакле соответствовали оригинальным ремаркам Юджина О'Нила. Атмосфера оказывалась не менее значимой, чем работа актеров.

Кук исполнил главную роль – Янка, О'Нил сыграл в спектакле Второго помощника, Баллантайн – матроса Коки, Фредерик Берт – Дрисколла, Харри Кемп – Дэвиса, а Дэвид Карб – Капитана. В актерский состав спектакля также входили Джон Рид и Уилбур Дэниэл Стил¹. “Деревянные стены домика на пристани, к которым для спектакля лишь прикреплялись две двухъярусные кровати-доски, были лучшей декорацией для драмы, действие которой разворачивалось в крошечном корабельном кубрике, а доносившийся шум моря – ее лучшим аккомпанементом”². Погода, как нельзя кстати, была дождливой, сырой. Согласно ремаркам драматурга, в спектакле с интервалом примерно в минуту регулярно раздавалась пароходная сирена, став естественным звуковым рядом. Высокие приливы разбрызгивали воду под половицами сарая. Все это способствовало созданию атмосферы спектакля, а месторасположение театра придало пьесе О'Нила жизненность и эффект единения с природой. Зрителями были члены труппы “Провинстаун Плэйерс”, их друзья и знакомые, в основном, из Нью-Йорка. Хейвуд Броун в своей рецензии на спектакль писал в “New York Tribune”: “О'Нил разрабатывает богатую жилу, старую Киплин-

¹ Впоследствии американский писатель и драматург Уилбур Дэниэл Стил (1886-1970) стал признанным автором коротких рассказов.

² Клейман Ю.А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб., 2011. С. 28, 29.

гову жилу”¹ с его хорошо знакомыми диалогами и созданием настроения. Драматург когда-то сам признавался, что в те дни Джек Лондон и Редьярд Киплинг были ему ближе, чем Уильям Шекспир. В газете “The Boston Globe” от 13 августа 1916 года “Провинстаун Плэйерс” назвали “довольно серьезной группой”² и театральными “революционерами”³. В статье отметили успех О’Нила как драматурга, чьи пьесы произвели очень глубокое впечатление на тех, кто видел спектакли по ним в “Wharf Theatre”, особо подчеркнув, что каждый спектакль театра собирает полные залы. Престижное издание опубликовало синопсис пьесы “Курс на Восток, в Кардифф”, а также краткую информацию о двух других “морских” работах О’Нила – “Жажда” и “Туман” (постановка была в планах). Бренда Мерфи справедливо замечает, что пьесой “Курс на Восток, в Кардифф” О’Нил запечатлел новую подлинность в ее отвержении театральных условностей того, что было в данный момент реализмом⁴.

Осенью спектакль “Курс на Восток, в Кардифф” перевезли в театральную столицу – Нью-Йорк и представили искушенной публике 3 ноября 1916 года, но таких особых условий и настоящей “морской” фонограммы там уже не было. Создатели спектакля использовали искусственно воспроизведенные звуковые эффекты. Постановка была хорошо принята зрителями и критиками и имела успех. Джон Корбин из газеты “New York Times” даже сравнивал мизансцены спектаклей “Курс на Восток, в Кардифф”⁵ и “В зоне” с картина-

¹ Цит. по: Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill. O., 1994. P. 215.

² Ibid. P. 219.

³ Ibid.

⁴ Murphy B. The Provincetown Players and the Culture of Modernity. N. Y., 2005.

⁵ Пьеса “Курс на Восток в Кардифф” была поставлена вместе с “морскими” драмами Юджина О’Нила “За горизонтом”, “Китовый жир”, “В зоне”, “Долгий путь домой” в Нью-Йорке в 2005 году и шла в рамках цикла *September Storm and Stress* (The Theatre-Studio, Inc.) на протяжении двух недель. Бразильская сценическая интерпретация пьесы режиссера Андре Гаролли была сыграна в Чикаго в рамках американских гастролей театра Сан-Паулу (Cardiff by Companhia Triptal de Teatro São Paulo, Brazil, at Goodman Theatre, Chicago, Illinois, USA, January 28th – 31st, 2009).

ми Рембрандта, и отмечал, что воплощенные на сцене одноактовки драматурга “такие же особые и очень гармоничные в своих свете и тенях”¹.

Спустя ровно восемь лет, 3 ноября 1924 года “морские” пьесы О’Нила “Курс на Восток, в Кардифф”, “Луна над Карибским морем”, “В зоне” и “Долгий путь домой” впервые были представлены как единый цикл “Пароход Гленкерн” на сцене “Provincetown Playhouse” и с успехом шли в театре на протяжении трех месяцев. В общей сложности спектакль был сыгран 105 раз. Режиссером постановки выступил Джеймс Лайт. Матроса Смитти в спектакле сыграл актер Э.Дж. Баллантайн². Позже “морской” цикл О’Нила неоднократно возвращался на театральную сцену (1937³, 1948⁴, 2002⁵).

Помимо ролей в спектаклях по пьесам О’Нила, в “Провинстаун Плэйерс” Баллантайн сыграл главную мужскую роль в фарсе Уилбура Дэниэла Стила “Не умная” (1916). Автор возмущался, что на репетициях Баллантайн не понимал своей роли. Спектакль был представлен в один и тот же день с “Курсом на Восток, в Кардифф” О’Нила и “Игрой” Луизы Брайант и не имел отклика у публики. Позже постановку сыграли еще 2 раза – в 1918 году и 1919 году уже в Нью-Йорке. Пьеса Стила отражала лицемерие представителей богемы, проповедующих свободную любовь, пока не столкнутся с ее по-

¹ Corbin J. The one-act play // *New York Times*. 1918. May 19th.

² Эдвард Джеймс Баллантайн с самого начала творческого пути драматурга активно участвовал в спектаклях по его ранним пьесам. В возрождении “морского” цикла (Provincetown Playhouse, 1929 г.) Баллантайн не только вновь исполнил роль Смитти, но и выступил в качестве режиссера постановки. Спектакль был сыгран 90 раз. В рамках цикла Баллантайн словно прошел путь от матроса до капитана бродячего британского “Парохода Гленкерн”, которому О’Нил доверил “свое судно”. Также в 1921 году Баллантайн сыграл капитана Нэта Бартлетта в спектакле “Золото” (Frazee Theatre, продюсер – Джон Д. Уильямс) по многоактной пьесе О’Нила, а в 1924 году – главную роль в спектакле “Старый моряк” (Provincetown Playhouse, режиссеры – Джеймс Лайт и Роберт Эдмонд Джонс) по пьесе О’Нила. Драматург написал данное произведение по мотивам поэмы английского поэта-романтика и философа Сэмюэла Тэйлора Кольриджа “The Rime of the Ancient Mariner” (1798).

³ One Act Plays of the Sea (directed by William Challee, produced by Federal Theatre Project of The WPA) at Lafayette Theatre, New York, 68 performances from October 29th, 1937.

⁴ S.S. Glencairn (directed by Jose Ferrer, produced by New York City Theatre Company) at City Center, New York, 14 performances, May 20th – 30th, 1948.

⁵ The Sea Plays at the Playwrights’ Theatre, Tao House, Danville, California, USA, June 8th and 9th, 2002.

следствиями. Автор пытался передать в своей комедии царившую на тот момент атмосферу в Гринвич-Виллидж. Местная богема ценила экзотичную красоту португальцев, проживавших в этом итальянском районе. Из-за нелепого, искусственно созданного, неправдоподобного сюжета жителям Провинстауна смешной пьеса не показалась, а нью-йоркская публика посчитала ее “устаревшей и банальной”¹. Разочарованный в театре, Стил в письме своим родителям утверждал, что никогда больше не напишет ни одну пьесу. Тем не менее, спустя время он сочинит несколько одноактовок, а также успешную бродвейскую пьесу “Post Road” (1938) – в соавторстве с актрисой Нормой Митчелл².

Пьеса “Курс на Восток, в Кардифф” была зарегистрирована автором в библиотеке Конгресса под названием “Дети моря” (“Children of the Sea”) 14 мая 1914 года, а издана в форме брошюры в 1916 году³. Оригинальная версия текста была опубликована в 1972⁴ году. Опыт нескольких постановок не прошел для драматурга впустую. Он постоянно совершенствовал текст, исходя уже из театральной практики. Во второй версии пьесы драматург изменил название, некоторые фразы героев и сценические ремарки, переписал орфографию диалектов матросов. Первый офицер стал Вторым помощником. Небольшие изменения драматург внес в пьесу, когда редактировал ее для издания книги «“Луна над Карибским морем” и шесть других морских пьес»⁵ (1919). Автор дал имя бродячему пароходу (“Гленкерн”), матросу-норвежцу (Пол), изменил описание Дрисколла – с “рыжеволосого гиганта” на “мускулистого ирландца”. О’Нил опустил определение “блондин” для норвежца Пола. “Олесон” стал “Олсоном”. Последние изменения были внесены драма-

¹ Sarlos R.K. Jig Cook and the Provincetown Players. A., 1982. P. 111.

² Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill. O., 1994. P. 137.

³ Bound East for Cardiff in *The Provincetown Plays: First Series*. N. Y., 1916.

⁴ “Children of the Sea” and Three Other Unpublished Plays by Eugene O’Neill. W., 1972.

⁵ The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea. N. Y., 1919.

тургом в 1924 году при подготовке к изданию собрания сочинений¹, которое вышло ограниченным тиражом и распространилось в 1925 году. Каждый экземпляр был лично подписан автором. В окончательной версии текста “Курс на Восток, в Кардифф” О’Нил изменил две речи Капитана, вырезал одно предложение, отредактировал транскрипцию диалекта. Очевидно, драматург ощущал несовершенство своего произведения и всячески стремился откорректировать то, что представлялось ему недостаточно внятным.

Следующим о’ниловским произведением, воплощенным на подмостках “Провинстаун Плэйерс”, стала пьеса **“Жажда”**. О’Нил специально переработал одноактную пьесу для постановки. Премьера состоялась в “Wharf Theatre” 1 сентября 1916 года. Режиссером спектакля выступил Джордж Крем Кук. Роль Матроса-мулата в спектакле сыграл сам драматург, образ Джентльмена воплотил Кук, а в роли Танцовщицы выступила Луиза Брайант. Художником-постановщиком выступил Уильям Зорак. О’Нил отверг первоначальную декорацию Зорака – задник с формализованными волнами. При всем своем новаторстве как драматурга О’Нил оставался в плену изобразительных приемов старого театра. Зорак заменил задник на сине-зеленую “морскую ткань”², под которой работник театра во время спектакля имитировал волны в океане. Данная сцена напоминала эпизод из спектакля “Граф Монте-Кристо” (театр “Booth”, Нью-Йорк, 1883) с Джеймсом О’Нилом в главной роли, где отец драматурга уходил из Шато д’Иф в море. Звук настоящих волн, доносящихся с провинстаунского побережья, органичная декорация, рассыпанный по помещению песок, свисающие водоросли и убедительная игра актеров создали необходимую “морскую” атмосферу в тот вечер и точно передали эстетику пьесы. Места для подписчиков “Провинстаун Плэйерс” были расставлены полукругом, как в цирке. Сидевшие в первом ряду зрители легко могли бы поставить свои ноги на сценический плот – настолько камерно было пространство в театре. По словам О’Нила, немалую

¹ The Complete Works of Eugene O’Neill: In 2 vol. N. Y., 1924.

² Gelb A. and Gelb B. O’Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002. P. 573.

роль здесь играло воображение людей, присутствовавших на спектакле. Оно дополняло скромную декорацию и компенсировало ограниченные возможности создателей “Жажды”.

Кук пригласил коллегу Эдну Кентон, работавшую в это время в газете, на “Жажду” и уговорил ее приехать из Нью-Йорка в Провинстаун. Встретив Кентон на побережье, Кук лично проводил ее до театра-сарая. Кук пророчески предсказал судьбу драматурга: “Ты еще не знаешь Джина¹. Ты не знаешь его пьес. Но ты узнаешь. Весь мир когда-нибудь узнает пьесы Джина”². И он был прав. Театральные университеты драматурга были изначально связаны с самим театром.

В один день с представлением публике “Жажды” актеры “Провинстаун Плэйерс” играли еще два спектакля – “Игру” по пьесе Луизы Брайант в постановке супругов Зорак и “Подавленные желания” по одноактной пьесе Кука и Гласпелл. 1 и 2 сентября в 20.30 все эти три одноактовки были сыграны в “Modern Art School Wharf” (переименованный сарай). Билет на премьеру стоил всего 50 центов. Как и в случае с первым спектаклем по пьесе О’Нила “Курс на Восток, в Кардифф”, в “Жажде” звуки природы – шум волн, морской бриз – прекрасно дополняли атмосферу на маленькой сцене. Ранее отвергнутые командой “Washington Square Players”, “Курс на Восток, в Кардифф” и “Жажда” стали находкой для “Провинстаун Плэйерс”. В этих бесхитростных одноактовках уже заложены “универсальные темы смерти и судьбы”³. Спектакли по обеим пьесам О’Нила придали малому театру Провинстауна новое измерение, расширив не только круг тем и проблем, поднимавшихся на его сцене, но и диапазон типажей американских героев. Теперь среди них были и матросы, и черные. Писательница и хозяйка дома “Wharf” М.Х. Ворс О’Брайен была не в восторге от того, что в “Жажде” обнаженная

¹ Сокращенная версия имени Юджин.

² Cook G.C. Greek Coins: Poems and Memorabilia by Floyd Dell, Edna Kenton and Susan Glaspell. N. Y., 1925. P. 18.

³ Цит. по: Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill. O., 1994. P. 125.

героиня выставляла напоказ свои “прелести” (по сюжету за глоток воды отчаянная Танцовщица сначала предлагает Матросу свое бриллиантовое кольцо, потом себя, далее сходит с ума и от жары разрывает лиф платья). Ворс О’Брайен считала, что такие жесты, оскорбляющие пуританские чувства, не должны публично демонстрироваться¹. “После широкого обсуждения было решено не следовать буквально сценической ремарке О’Нила, что Танцовщица обнажает грудь”².

Принципиальная установка Кука на участие автора в спектакле по своей пьесе носила обязательный характер. О’Нил не был режиссером “Жажды”, поэтому не мог просто порекомендовать другого актера на роль Матроса. Он должен был играть эту роль сам. Несмотря на отсутствие желания выходить на сцену, он снова выступил в качестве драматического актера. По мнению Леоны Раст Иган, в самой крупной роли (Матрос-мулат в “Жажде”) за свою короткую актерскую карьеру “О’Нил лучше всего сыграл свои личные чувства к Луизе Брайант”³. В драматургический сюжет вклинилась сама жизнь, т.е. личные переживания исполнителей. Смысл пьесы в том, что перед лицом смерти все люди одинаково эгоистичны. Жажда жить уничтожает чувство сострадания в героях, делая их эгоистами, способными думать только о себе и собственном спасении. В спектакле же взаимные чувства О’Нила и Брайант изменили толкование сцены, где Танцовщица предлагает себя Матросу за глоток воды. Складывалось впечатление, что героиня без ума от Матроса-мулата, а жажда – всего лишь предлог, чтобы соблазнить его. Мулат же, в свою очередь, с радостью дал бы ей воды, но у него ее просто не было. Спектакль получился о безысходности и отчаянии, которые приводят к безумным поступкам всех героев. Само понятие “жажды” расширяло свой смысл, на-

¹ Egan L.R. *Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill*. O., 1994. P. 181.

² Gelb A. and Gelb B. *O’Neill: Life with Monte Cristo*. N. Y., 2002. P. 572.

³ Egan L.R. *Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill*. O., 1994. P. xi.

полняя его экзистенциальным содержанием. Перед лицом смерти физиологическая жажда оборачивалась жаждой жить во имя любви.

На костюм Танцовщицы Брайант, по ее собственному признанию, вдохновила португалка¹ из Провинстауна. На Брайант была белая кофточка с коротким рукавом, болеро темного цвета с оборочкой по краям, яркая, блестящая юбка с оборочкой внизу, пояс. У нее на шее были бусы, на лице – толстый слой грима, на голове – распущенные роскошные длинные, черные волосы. Экстравагантный костюм Брайант выражал яркую индивидуальность Танцовщицы и ее род деятельности. В образе героини зрители без сомнения угадывали артистку.

Кук был одет в темный костюм и белую рубашку с тонким галстуком на шее, а О’Нил – в брюки бежевого цвета, которые дополнялись туфлями в тон. Драматург настолько сильно загорел к премьере спектакля, что в специальном гриме не нуждался и действительно походил на Мулата от головы до пят. В своих неопубликованных мемуарах Брайант писала, что спектакль “Жажда” “не был большим успехом”². Он не произвел такого эффекта, как “Курс на Восток, в Кардифф”. “Жажду”³ в “Провинстаун Плэйерс” больше не ставили.

¹ Louise Bryant papers, unpublished TS autobiographical sketch. Syracuse University, George Arents Library.

² Цит. по: Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O’Neill. O., 1994. P. 205.

³ Сценическое возрождение пьесы состоялось в Нью-Йорке. Режиссером постановки выступила Катарин Энн Омманни (*Thirst* among 4 plays in a Little Theatre Tournament production, produced by Walter Hartwig and The Manhattan Little Theatre Club, Inc., Waldorf Theatre, May 9th, 1929). Позже пьеса была поставлена в Америке (*Thirst* at Theatre Illuminata, Houston, Texas, April 15th – 30th, 2005) и в Ирландии (*Thirst* and *Fog* at Players Theatre, Trinity College, Dublin, February 13th – 18th, 2006). “Жажду” также воплотили на сцене в центре Юджина О’Нила в американском штате Коннектикут (*Thirst* in Waterford, USA, October 18th, 2008) и в “Théâtre du Frêne Alfortville” во Франции (Triptyque – The Rope, Thirst, Where the Cross is Made, on November 5th – 7th in Alfortville and on December 7th – 12th, 2009 in Paris). К столетию пьесы американский режиссер Клэйтон Гилтнер поставил “Жажду” в Нью-Йорке (*Thirst: Celebrating 100 years of Eugene O’Neill Plays*, Grex Group Theatre at Theatre 54, July 27th and 28th, 2013). Режиссер из Йоханнесбурга Фия Асмал в своей постановке сократила количество действующих лиц с трех до двух: в ее адаптации от жажды умирали Черный Джентльмен и Танцовщица. Она соединила образы Матроса-мулата и

Американские художники Маргарита и Уильям Зорак в 1913 году участвовали в международной выставке Armory Show, где были представлены полотна художников всех направлений современного искусства (Эдгар Дега, Клод Моне, Ван Гог, Поль Сезанн, Эдуард Мане, Анри Матисс, Поль Гоген) и многочисленные скульптуры европейских и американских авангардистов. Выставка дала уникальную возможность американским художникам разных направлений Джону Марину (представитель первого поколения модернистов), Эдварду Хопперу (урбанист), Стюарту Дэвису (представитель кубизма), Мэри Стивенсон Кэссет (импрессионист), Эмброуз Уэбстер (модернист) и многим другим показать свои работы. Знакомство с творчеством коллег оказало большое влияние на Уильяма и Маргариту Зорак.

Ассоциация Искусств Провинстауна была основана в 1914 году. Ее возглавили художник-модернист Эмброуз Уэбстер и лидер провинстаунской академической школы Чарльз Хоторн. В 1915 году Зорак на время переехали в Провинстаун, где, параллельно с созданием картин с супругом, Маргарита учила около тридцати женщин вышивке на побережье. Дизайн вышивки был разнообразным – от традиционного до кубического и футуристического¹. Таким путем кубизм и футуризм быстро распространялись в Провинстауне. В июле 1915 года супруги Зорак приняли участие в первой местной выставке Ассоциации Искусств Провинстауна в Town Hall. Журналист А.Дж. Филпотт писал: “Картины Мистера и Миссис Зорак за гранью моего восприятия. Я их не понимаю”². Провинстаун становится летним лагерем для многих художников. Уже в следующем году было организовано две выставки в Town Hall. На первой выставке было представлено 175 картин, гравюр, скульптур, и столько же работ на второй, что говорит о большом отклике местных художников на новые тенденции в искусстве и их плодотворности.

Джентльмена, сделав из двух героев-мужчин одного (*Thirst at Wits University Theatre, Johannesburg, South Africa, February 3rd – 7th, 2014*).

¹ *Provincetown Advocate*. 1915. August 25th.

² Philpott A.J. *The Modernists* // *Boston Globe*. 1915. August 9th.

Сотрудничество супругов Зорак с “Провинстаун Плэйерс” было их первым опытом работы в театре. Как отмечал в своей автобиографии сам Зорак, они были “полны идей и жаждали реализовать их”¹. Уильям Зорак участвовал в работе над сценографией спектаклей “Жажда” и “Перед завтраком”. По его мнению, ему “никогда не удавалось создать декорацию для пьесы О’Нила”². Художник имел в виду полноценную сценографию именно так, как он видел, без изменений и вмешательства автора: “Я пытался объяснить ему [О’Нилу. – А.Ж.], что сцена – такое же произведение искусства, как картина. Это целый мир в себе или, по крайней мере, иллюзия мира. У тебя не может быть, например, настоящего дерева или океана на сцене. Хотя бы в таких случаях ты должен допускать иллюзию”³. По словам художника, тогда [лето 1916 г. – лето 1917 г. – А.Ж.] он не смог убедить драматурга. Если в пьесе была плита, то о нарисованной коробке не могло идти и речи. Если там был умывальник, то это обязательно должен был быть настоящий умывальник. Пройдет совсем немного времени и все изменится. Консервативный О’Нил начнет экспериментировать не только с формой пьес, но и с их художественным оформлением. Драматург кардинально пересмотрит свои взгляды на сценическое воплощение пьес. Его буквальный (дословный) реализм сменит экспрессионизм. В спектакле “Император Джонс” (режиссер – Джордж Крем Кук, сценограф – Клеон Трокмортон, 1920) уже не будет стремления создать настоящий лес на сцене. Вместо этого Трокмортон делает силуэты леса и пасти бога-крокодила с помощью гипсовой циклоамы. В другом спектакле “Косматая обезьяна” (режиссер – Джеймс Лайт, 1922) зрители не увидят угля в лопатах у кочегаров. Герои будут только имитировать бросание угля в топку. Декорации к этому спектаклю уже делали Роберт Эдмонд Джонс и Клеон Трокмортон. В постановке по пьесе “Динамо” (режиссер – Филип Меллер, 1929) сценограф Ли Симонсон создаст двухуровне-

¹ Zorach W. Art is My Life: The Autobiography of William Zorach. Cl.; N. Y., 1967. P. 45.

² Ibid.

³ Ibid.

вую декорацию в первом акте и динамо-машину реальных размеров в третьем акте. Но на раннем этапе творчества начинающий драматург не мог и предположить, что его пьесы послужат толчком для принципиально новых сценографических решений в американском театре.

В отличие от О'Нила, предпочитавшего в начале своего творческого пути натуралистический реквизит и реалистические декорации, Луиза Брайант была открыта ко всему новому. Она пригласила Уильяма Зорак сыграть одну из ролей в спектакле по ее пьесе "Игра". Более того, Брайант сказала супругам Зорак, что в оформлении сцены они могут делать все, что хотят. Задник, представляющий собой декоративные и абстрактные рисунки моря, деревьев, отражение лунного пути в море, разработала Маргарита Зорак. Впоследствии команда "Провинстаун Плэйерс" несколько лет будет использовать этот рисунок как логотип программ театра в Нью-Йорке.

По сюжету пьесы "Игра" персонажи Жизнь и Смерть играют в кости за жизни Молодости и Девушки. Уильям Зорак играл Молодость, Джон Рид – Смерть, Китти Каннелл – Жизнь, а Брайант – Девушку. По словам Брайант, Джек [Джон Рид. – А.Ж.] был "превосходной, бесшабашной Смертью"¹. Поэт Альфред Креймборг вспоминал, что при этом актер-Зорак "скакал, как слон, и никогда не мог запомнить свои фразы"². Работа супругов Зорак была "более впечатляющая, чем пьеса"³ [Брайант. – А.Ж.]. Спектакль не имел большого успеха, но пьеса стала первой, которую показали в Нью-Йорке после переезда театра.

Среди множества постановок в "Провинстаун Плэйерс", над которыми работали супруги Зорак, Уильям выделяет две – "Лимскую фасоль" и "Дом Джека". Автором обеих пьес, а также режиссером спектаклей был Альфред

¹ Louise Bryant papers, unpublished TS autobiographical sketch. Syracuse University, George Arents Library.

² Kreymborg A. Troubadour: An American Autobiography by Alfred Kreymborg. N. Y., 1957. P. 139.

³ Egan L.R. Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O'Neill. O., 1994. P. 168.

Креймборг. В первом Уильям Зорак сыграл, или, точнее сказать, озвучил роль продавца овощами. Зритель слышит его героя, но не видит. Таковую же роль отсутствующего на сцене героя (тезки Креймборга – Альфреда) исполнил и Юджин О’Нил в постановке “Перед завтраком”. Премьера обоих спектаклей состоялась в один и тот же вечер в Нью-Йорке в 1916 году. Зорак отмечал, что игра его коллег в “Лимской фасоли” была утонченной и веселой, а сама пьеса жизнерадостной¹. Для спектакля “Дом Джека” супруги Зорак нарисовали декорацию и подготовили эскизы костюмов. Они считали эту постановку своим главным достижением в малом театре. Критики тоже были в восторге, спектакль широко рекламировали в прессе. Тем не менее, новаторство супругов Зорак не нашло отклика у публики. То, что для сценографов было большим шагом вперед в адаптации кубизма к сцене, для зрителей оказалось непонятным и странным.

В той же программе шла еще одна постановка. На этот раз по пьесе Эдны Сент-Винсент Миллэй “Две грязнули и король”. Миллэй играла в “Доме Джека”, а супруги Зорак помогли ей поставить ее пьесу. Уильям Зорак играл короля в сиреневом халате с мехом горностая, сшитом Маргаритой. На голове у него красовалась корона, в руках он держал скипетр из подпорки кровати, покрытый мишурой и цветной бумагой. Художник-кубист Глейзес был в таком восторге от скипетра, что забрал его у Зорака и увез в качестве экспоната из Нью-Йорка в Париж.

Зорак отмечал, что Сьюзен Гласпелл была “изумительной актрисой”². Одно ее присутствие на сцене могло вдохнуть жизнь в пьесу и произвести впечатление на зрителей. Это проявилось в спектаклях “Подавленные желания” (Hapgood Cottage, лето 1915 г.) и “Мелочи” (“Wharf Theatre”, лето 1916 г.). Миллэй же была актрисой лишь в реальной жизни, но не на сцене. Она была отважной личностью с характером театральной примадонны.

¹ Zorach W. Art is My Life: The Autobiography of William Zorach. Cl.; N. Y., 1967. P. 46.

² Ibid. P. 47.

Уильям Зорак называл О'Нила "прочным стержнем"¹ "Провинстаун Плэйерс", и отмечал – "что бы он [Юджин О'Нил. – А.Ж.] ни делал, это было настоящим театром"². Зорак нарисовал портреты О'Нила и Миллэй. Они находятся в Музее города Нью-Йорка. В целом Зорак работал с театром на протяжении четырех лет. По его собственному признанию, он узнал театр так же хорошо, как живопись и скульптуру. Читки пьес были не менее захватывающими для него, чем работа над декорацией к спектаклю. Подобно начинающим драматургам, вникавшим во все тонкости процесса создания спектакля, художники-постановщики полностью погружались в тексты своих единомышленников-авторов. Впоследствии Зорак оставил театр и сосредоточился на скульптуре³.

По настоянию Юджина О'Нила "Провинстаун Плэйерс" переименовали в "Playwrights' Theatre" ("Театр драматургов"). Несмотря на то, что подавляющее большинство труппы устраивало оригинальное название – "Провинстаунские актеры", коллеги были вынуждены согласиться с принципиальным О'Нилом. Один этот факт говорит о силе убеждения немногословного и вечно угрюмого молодого драматурга.

О'Нил таким образом подчеркнул свое отношение к драматургии, которое он хочет внушить окружающим. Не актеры Провинстауна определяли лицо театра, а молодые американские драматурги. Под новым названием театр переезжает в богемный район Нью-Йорка Гринвич-Виллидж на 139 Макдугал-стрит в конце 1916 года. Здесь 1 декабря 1916 года состоялась премьера одноактной пьесы О'Нила **"Перед завтраком"**, которую он написал летом того же года в Провинстауне. Изначально драматург, воодушевленный положительной реакцией отца на постановку "Курс на Восток, в Кардифф", пригласил его на репетиции спектакля "Перед завтраком", чтобы опытный

¹ Zorach W. Art is My Life: The Autobiography of William Zorach. Cl.; N. Y., 1967. P. 47.

² Ibid.

³ В 1938 году вышла монография "Скульптура Уильяма Зорака", автором которой является Пол С. Уингерт (Wingert P.S. The Sculpture of William Zorach. New York; Chicago, 1938).

артист сделал профессиональные замечания молодым исполнителям. Члены труппы, лелея детские воспоминания о Монте-Кристо, приезжавшем на гастроли в их родные города, отмечали “знаменательное присутствие”¹ Джеймса О’Нила. С одной стороны, в его лице прощались со старым театром, с другой, высокий профессионализм отца не мог не вызвать уважения молодого драматурга.

Писатель Хатчинс Хапгуд позднее вспоминал его как “яркую фигуру в пальто с меховым воротником, золотым набалдашником и кольцом с бриллиантом”². Известный актер был недоволен дикцией актрисы Мэри Пайн³ и ее игрой, “он начал показывать ей, как следует играть, и расставил акценты голосом и жестами Монте-Кристо”⁴. Взяв за эталон постановку “Граф Монте-Кристо”, он пытался средствами старого театра научить актрису играть принципиально новую драматургию. Джеймс О’Нил воспользовался голосовыми модуляциями и характерными жестами, неотъемлемыми от старого способа исполнения. Исполнительница роли Миссис Роулэнд прилежно повторила все, как показал Джеймс О’Нил, – высокопарные жесты, мелодраматический пафос, после чего известный актер сказал ей: “Вы – самая интеллигентная молодая актриса. Мне не нужно Вас чему-либо дальше учить”⁵. Историки молодого театра Хелен Дойч и Стелла Ханау пишут, что драматург был не согласен с каждым его пунктом “по идеальному фрейдистскому образцу”⁶. По словам же самого драматурга, с какими-то предложениями отца он был не согласен, но некоторые показались ему достойными внимания, и этим советам по актерской игре и Пайн, и Юджин были рады последовать. Когда отец ушел, О’Нил-младший переделал спектакль. Художником-постановщиком спектакля выступил Уильям Зорак.

¹ Gelb A. and Gelb B. O’Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002. P. 588.

² Hapgood H. A Victorian in the Modern World. N. Y., 1939. P. 399.

³ Жена актера “Провинстаун Плэйерс” Харри Кемпа и прототип Эстер Норн в романе “Галерея женщин” (1929) Теодора Драйзера.

⁴ Hapgood H. A Victorian in the Modern World. N. Y., 1939. P. 399.

⁵ Цит. по: Gelb A. and Gelb B. O’Neill: Life with Monte Cristo. N. Y., 2002. P. 589.

⁶ Deutsch H. and Hanau S. The Provincetown: A Story of the Theatre. N. Y., 1931. P. 22.

В своем спектакле “Перед завтраком” драматург сыграл роль бессловесного Альфреда. Он ощущал внутреннее напряжение героя, даже не выходя на сцену. Это помогло созданию общей атмосферы спектакля. Юджин О’Нил позже отмечал, что роль поэта-неудачника – любимая в его небольшой актерской биографии¹. Возможно, потому что ему не пришлось долго находиться на сцене. По оригинальному замыслу автора Альфред на сцене не появляется и лишь один раз протягивает руку из-за двери (когда Миссис Роулэнд протягивает супругу горячую воду, для того чтобы он побрился). Сам факт существования Альфреда в жизни Миссис Роулэнд – главное содержание сценической жизни героини. В роли Альфреда О’Нил последний раз вышел на сцену. Больше он не играл ни в одной постановке. Находясь за кулисами в течение всего спектакля, автор мог оценить реакцию публики на нестандартную художественную форму пьесы. Спектакль “Перед завтраком” был своего рода экспериментом молодого драматурга, проверявшего публику на вдумчивое понимание и терпение. После одного из спектаклей О’Нил со свойственной ему иронией спросил члена исполнительного комитета “Провинстаун Плэйерс” Эдну Кентон: “Мне интересно, как долго зрители смогут вынести монолог?”² По мнению Кентон, результаты эксперимента помогли ему написать будущие пьесы, включая “Император Джонс”, в которой он виртуозно использует монолог. Продолжая мысль Кентон, следует отметить влияние опробованной О’Нилом в пьесе и в спектакле “Перед завтраком” формы монолога на создание его поздних работ “Странная интерлюдия” и “Хьюи”. О’Нил остался доволен постановкой пьесы “Перед завтраком”.

¹ Впервые юный О’Нил сыграл на сцене вместе с отцом в спектакле “Граф Монте-Кристо” в 1912 году. Юджин исполнил роли посыльного и тюремщика Шато д’Иф. Позже он играл лишь в постановках трех своих пьес в 1916 году – “Курс на Восток, в Кардифф”, “Жажда” и “Перед завтраком”. Во всех случаях его участие в спектаклях было вынужденным.

² Цит. по: Kenton E. The Provincetown Players and the Playwright’s Theatre 1915-1922. J., 2004. P. 44.

Экспериментальная постановка “Перед завтраком” выделялась на фоне других своей цельностью за счет завершенности темы некоммуникабельности людей на примере главных героев-супругов, жизненного монолога героини, неординарного режиссерского рисунка, а также сильной актерской игры Мэри Пайн, в одиночку державшей внимание публики на протяжении почти получаса¹. В один вечер с премьерой одноактовки “Перед завтраком” на сцене “Провинстаун Плэйерс” были сыграны спектакли по пьесам “Два сына” Нейт Бойс и “Лимская фасоль” Альфреда Креймборга, но ни одна из них не произвела на зрителей такого впечатления, как пьеса О’Нила. Пьесу Бойс поставили в программу вечера в последнюю минуту вместо “Блудного сына” Харри Кемпа – актера, которого накануне уволили из театра за несоблюдение профессиональной этики. Одноактовку “Два сына” репетировали лишь неделю до премьеры вместо стандартных двух недель. Отсюда и очевидно, что этот спектакль оказался неподготовленным, выглядел “сырым”. Мелодраму о двух сыновьях Хильды – Поле и Карле – на протяжении спектакля зрители смотрели, хихикая, а в конце они и вовсе громко смеялись. По утверждению Луизы Брайант, это был вопиющий провал.

Откровенно неготовый к премьере спектакль и несыгранность актеров помешали публике оценить саму пьесу. Ее нельзя назвать слабой. Одноактовка Бойс затрагивала несколько важных тем – отношение матери и сыновей, чрезмерная родительская опека из жалости к больному ребенку, сопер-

¹ Провинстаунская команда вновь обратилась к пьесе в 1929 году (*Before Breakfast among 2 Plays in the production The Earth Between*, produced by The Provincetown Players, Provincetown Playhouse, New York, March 5th, 1929, 27 performances), когда режиссер Джеймс Лайт поставил спектакль с актрисой Мэри Блэр (1895-1947) в роли Миссис Роулэнд. Вопреки сложившемуся стереотипу, она оказалась неожиданной Роулэнд. В ее исполнении о’ниловская героиня вызывала не ненависть, а сочувствие зрителей. За преданность театру “Провинстаун Плэйерс” О’Нил часто настаивал на том, чтобы именно Блэр играла в спектаклях по его пьесам. Критики отмечали ее нестабильную игру – иногда она восхищала зрителей, иногда разочаровывала. Мэри Блэр наиболее известна тем, что в образе Эллы Дауни поцеловала руку чернокожего актера Пола Робсона в спектакле *All God’s Chillun Got Wings* (Greenwich Village Theatre, 1924). Она также играла Эмму Крозби в *Diff’rent* (Princess Theatre, 1921), Милдред Дуглас в *The Hairy Ape* (Plymouth Theatre, Provincetown Playhouse, 1922), проститутку в спектакле Рубена Мамуляна *Marco Millions* (The Theatre Guild, 1928).

ничество между братьями, недоверие мужчин к женщинам. Пьеса Бойс глубоко тронула Сьюзен Гласпелл и вдохновила ее на написание “Comic Artist” (1928). Сюжетная линия, в центре которой были два брата – больной художник и мечтатель Пол и вернувшийся из плавания грубый матрос Карл – и невеста Пола Стелла, произвела впечатление на Юджина О’Нила, впоследствии написавшего драму “За горизонтом” (1920) о любви двух братьев Эндрю и Роберта к одной девушке Рут Аткинс. Тема зависти, выражающаяся в форме сознательного причинения боли брату из собственной ущербности, найдет глубокое осмысление и отражение в автобиографичной трагедии О’Нила “Долгое путешествие в ночь” (1941) на примере взаимоотношений братьев – жестокого актера-неудачника Джейми и ранимого, больного туберкулезом мечтателя Эдмунда. Корнями уходящее в библейскую притчу, соперничество братьев – одна из часто разрабатываемых тем как в американской литературе (Джон Стейнбек, “К Востоку от Эдема”), так и в драматургии (Артур Миллер – “Все мои сыновья”).

Музыкант-самоучка и поэт Альфред Креймборг попытался объединить свободный стих и свои музыкальные знания в пьесе о любви “Лимская фасоль”. Этот поэтически-музыкальный спектакль с весьма поверхностным сюжетом (жена для разнообразия покупает на ужин волокнистую фасоль вместо приевшейся лимской, что приводит мужа в бешенство) не был принят членами театра. Но постановка спектакля все же состоялась благодаря поддержке Джона Рида. Он угрожал уйти из исполнительного комитета “Провинстаун Плэйерс”, если пьесу Креймборга не представят зрителям. Диалогов мужа и жены в стихах в исполнении поэтов Уильяма Карлос Уильямса и Мины Лой оказалось недостаточно, для того чтобы сделать обычную, бытовую ситуацию сценичной, как задумывал автор. Художник Уильям Зорак сыграл третьего персонажа пьесы – торговца овощами, а также вместе с Маргаритой Зорак сделал черно-белую пятипанельную декорацию на основе ширм Гордона Крэга с пятнами цвета в плоскостях и углах, чашами и узора-

ми овощей. Спектакль не имел успеха у публики. Причины провала постановки пьесы Креймборга – отсутствие настоящего, неразрешимого конфликта между героями и слабая драматургия.

Пьеса “Перед завтраком” впервые была опубликована в брошюре “The Provincetown Plays”¹, а также вышла отдельным изданием². Третья публикация одноактовки была в книге “A Treasury of Plays for Women”³, в работе над которой О’Нил не участвовал. Последние изменения в пьесу “Перед завтраком” автор внес, корректируя ее для собрания своих сочинений⁴. Во второй (и окончательной) версии пьесы О’Нил убрал некоторые слова в монологе Миссис Роуленд и сократил сценические ремарки. В частности, драматург сократил перечень действующих лиц с двух до одного. В оригинальной версии герои “Перед завтраком” были указаны следующим образом:

Миссис Роуленд

Альфред, ее супруг (его не видно).

В отдельном издании пьесы 1916 года, экземпляр которого О’Нил написал для друга Боба (Роберта) Сиска, автор собственноручно провел линию к своему имени Eugene G. O’Neill и под ним написал: “Отличный актер для подобных ролей, где героя не слышно и не видно!”⁵ В последней версии 1924 года в списке персонажей герой даже не упоминается. Мысля театральными категориями, драматург решил не указывать его имя, потому что Альфред – персонаж, который просто существует в мире Миссис Роуленд, а не действует. По крайней мере, до кульминации пьесы (предполагаемого самоубийства героя от безысходности). Согласно последней редакции пьесы О’Нила⁶, в

¹ Before Breakfast in *The Provincetown Plays: Third Series*. First edition. N. Y., 1916.

² Before Breakfast a Play in One Act by Eugene G. O’Neill. First separate edition. N. Y., 1916.

³ A Treasury of Plays for Women. B., 1922.

⁴ The Complete Works of Eugene O’Neill: In 2 vol. N. Y., 1924.

⁵ The Harley Hammerman Collection.

⁶ У скромной пьесы “Перед завтраком” сложилась своя сценическая биография. По мотивам пьесы американский композитор Томас Пасатиери сочинил одноактную оперу *Before Breakfast* (composed by Thomas Pasatieri, libretto by Frank Corsaro. World premiere at New York City Opera, Lincoln Center, New York, on October 9th, 1980. Revised in 2006). В 2007 году одноактовку О’Нила поставили в соответствии со временем действия – 1916 годом

программке Provincetown Playbill сезона 1928-9 (№4) к постановке “Перед завтраком” в списке действующих лиц указана лишь Миссис Роулэнд.

О’Нил хотел, чтобы в четвертой программе “Театра драматургов” от 15 декабря 1916 года была его пьеса, но этого не произошло. Кук отказал драматургу в постановке предложенных им одноактовок “Паутина”, “Предупреждения”, “Безрассудство” и “Аборт”, так как ждал от него пьесу уровня “Курс на Восток, в Кардифф”. О’Нил был возмущен отказом Кука.

Следующим произведением О’Нила, представленным в “Театре драматургов”, стала “морская” пьеса **“Туман”**. Спектакль был впервые сыгран на нью-йоркской сцене 5 января 1917 года. Режиссер постановки не известен, но по предположению биографа О’Нила Трэвиса Богарда, им мог быть сам драматург. Художниками-постановщиками спектакля были Маргарет Суэйн и Брор Дж. Нордфелдт. Суэйн также исполнила роль Крестьянки. Поэта сыграл актер Джон Хелд, Бизнесмена – Чарльз Хатчинсон Коллинс, а Третьего офицера – Карл Карстенс. Спектакль успеха не имел¹.

Брор Дж. Нордфелдт был художником, мастером ксилографии. Можно предположить, что и сценография спектакля была исполнена в подобной технике. Он учился японской ксилографии в Англии. Это направление станет очень востребованным в Америке, а узоры из белых линий – визитной карточкой провинстаунского движения группы художников. Ранее Нордфелдт

(THE PIONEER directed and designed by Mark Harborth, production of 4 plays and 1 monologue by Eugene O’Neill including *Before Breakfast*, Metropolitan Playhouse, New York, November 9th – December 9th, 2007), а в 2008 году – как современную драму отчуждения (*Before Breakfast* directed by Katalina Mustatea, English Theatre Berlin, Berlin, Germany, INOKTOBER PRODUCTIONS). Последняя американская постановка “Перед завтраком” шла на протяжении трех недель в театре в Портленде (*Before Breakfast* among 2 plays by Eugene O’Neill in *An Afternoon of One Acts* production, Northwest Classical Theatre Company, Portland, Oregon, USA, March 9th – 30th, 2008).

¹ “Туман” также ставили в ирландском театре (Thirst and *Fog* at Players Theatre, Trinity College, Dublin, Ireland, February 13th – 18th, 2006). Американский драматург и режиссер Каталина Мастати поставила в Нью-Йорке спектакль по мотивам пьесы “Туман” как еще одну современную драму отчуждения (*Fog* at HERE Arts Center, Summer Sublet Series, INOKTOBER PRODUCTIONS, July 28th – August 1st, 2010). В нем текст драматурга дополнялся танцевальными импровизациями актеров Дага Росси, Кристины Сковби, Уилла де Мео, Шоуна Йейтса в хореографии Йошиито Сакураба.

создал декорации и для спектакля Мориса Брауна “Троянки” в “Chicago Little Theater”¹. Он также участвовал в спектакле Кука “Измените ваш стиль” (1915), где сыграл главу постимпрессионистской школы искусств Бордфелд-та (очевидная перекличка с настоящей фамилией артиста). Ставка режиссера была на способности художника. Он играл то, что умел делать лучше всего. Отсюда убедительность исполнения при отсутствии актерского мастерства.

Премьера антивоенной пьесы О’Нила **“Снайпер”** состоялась в “Театре драматургов” 16 февраля 1917 года. Режиссером спектакля выступила Нина Мойс. Роль Ругона исполнил Кук. Дональд Корли сыграл деревенского Священника, Терон М. Бамбергер – немецкого Капитана, Айда Рау – Джин, а Мортон Стаффорд и Роберт Монткарр выступили в роли Рядовых. Очевидная умозрительность сценических событий, их явная литературность не могла вызвать зрительского энтузиазма. Спектакль вскоре сошел со сцены².

Юджин О’Нил застраховал авторские права на пьесу в библиотеке Конгресса 13 марта 1915 года и никогда ее не публиковал. Впервые одноактовка “Снайпер” была опубликована без авторского разрешения в 1950³ году

¹ Sarlos R.K. Jig Cook and the Provincetown Players. A., 1982. P. 10.

² Второй спектакль по пьесе “Снайпер” показали в Нью-Йорке 27 октября 1959 года (Key Theatre, St. Marks Place) вместе с двумя другими одноактовками О’Нила – **“Киношник”** и **“Аборт”**. Эти постановки не имели отклика ни у зрителей, ни у критиков, в связи с чем мировая премьера последних двух пьес прошла практически незамеченной театральной публикой. В тени успеха поздних драм О’Нила, которые были впервые поставлены в этот же период, его ранние пьесы не вызвали никакого интереса у зрителей. Премьера трагедии “Долгое путешествие в ночь” (реж. Хосе Кинтеро) состоялась 22 октября 1956 года (Wilbur Theatre, Boston), а спустя две недели – 7 ноября 1956 года спектакль представили на Бродвее (Helen Hayes Theatre, New York). Грандиозный успех постановки Кинтеро затмил одноактовки О’Нила. Спектакль шел с аншлагом 390 раз до 29 марта 1958 года. Бродвейская премьера другой пьесы О’Нила – “Луна для пасынков судьбы” (реж. Кармен Капалбо) – состоялась 2 мая 1957 года (Bijou Theatre, New York). Постановка была менее успешной, чем “Долгое путешествие в ночь”, она шла на сцене на протяжении двух месяцев (68 раз). Все же, очевидная пропасть между уровнем пьес начинающего и зрелого драматурга (мастера) сыграла свою роль. Идея поставить его первые короткие пьесы после воплощения автобиографической дилогии Юджина О’Нила на Бродвее была обречена на провал. Свои постановки по одноактовке “Снайпер” также создали Northwest Classical Theatre Company (Portland, Oregon, USA, 2008), College of Southern Nevada (*The Sniper*, North Las Vegas, NV, USA, February 20th – March 1st, 2009) и Playwrights’ Theatre (*The Sniper*, The Movie Man and Shell Shock, Danville, California, May 17th, 2009).

³ Lost Plays of Eugene O’Neill. N. Y., 1950.

по машинописному тексту из библиотеки. Выпуск книги стал возможным из-за того, что О'Нил не смог продлить свои авторские права на пьесу.

Спектакль по одноактной пьесе **“В зоне”** шел с 31 октября 1917 года по 27 апреля 1918 года в “The Comedy Theatre” в исполнении труппы “Washington Square Players”. Режиссером выступил Эдвард Фламмер, художником-постановщиком – Ролло Питерс. В актерский состав постановки входили Роберт Стрэндж (Дэвис), Абрам “Уильям” Джиллетт (Олсон), Эдвард Балзерит (Иван), Фредерик Роланд (Смитти, “Рыцарь”), Юджин Линкольн (Скотти), Джей Стронг (Янк), Риенци де Кордова (Коки), Артур Хохл (Дрисколл). Все они были яркими характерными актерами и прекрасно соответствовали своим ролям. Действующие лица и исполнители были перечислены в программе спектакля в порядке произнесения героями первых фраз. Под названием спектакля было указано не “одноактная пьеса Юджина О'Нила”, а “морская сказка Юджина О'Нила”¹. Подобно декорации в спектакле “Провинстаун Плэйерс” “Курс на Восток, в Кардифф” (1916), к стенам нью-йоркского “The Comedy Theatre” прикрепили двухъярусные кровати-доски, только их было уже три, и они были на порядок длиннее и светлее. В левом верхнем углу свисала керосиновая лампа. Актеры были одеты просто. На одних были рубашки и брюки (Линкольн, Стрэндж, Хохл, Кордова), на других – водолазки и свободные штаны (Роланд, Стронг). Цветовая гамма костюмов была блеклой и однообразной, как и сама жизнь матросов. Преобладали серые, бежевые и черные тона. Костюмы подчеркивали нужду персонажей, их грубость, неопрятность в связи с тяжелой и грязной работой. На голове Стронга был серый берет, Кордова был в кепке в клетку. Стрэндж был в белых носках, остальные актеры – в черных туфлях. Стоит особо отметить ободранный вид Линкольна, исполнившего роль Скотти, и потрепанный вид других актеров. Их брюки были сильно испачканы, а весь вид будто кричал об убогой жизни матросов. И все же каждый из актеров находил что-нибудь для обозначения

¹ Theater program for “In the Zone”, 1917. / Museum of the City of New York. 74.72.2.

своей индивидуальности: мимика, походка, тембр голоса делали их разными. И наиболее аккуратным вид был у Роланда, который играл матроса Смитти. Смитти – романтик, главный герой пьесы. Его внешний вид выделялся на фоне остальных матросов. Можно предположить, что в образе Смитти читались отголоски характера самого автора.

Постановка стала хитом года. Зрители были в восторге от пьесы и спектакля, критики отмечали “живописность персонажей”¹, искреннюю и яркую игры актеров, напряженность сюжета и эмоциональную атмосферу. Спектакль шел с аншлагом сорок недель подряд, вызвав недоумение О’Нила². И мы невольно лишний раз убеждаемся, что намерения драматурга и зрительские реакции невозможно рассматривать вне живого участия актеров. Очевидно, намерения драматурга, не до конца прописанные в пьесе, дополнили собой актерские индивидуальности, на которые, в первую очередь, и реагировали зрители. Постановка могла идти с аншлагами еще дольше, если б не война и эпидемия гриппа 1918 года, унесшая жизни 675 тысяч американцев, включая исполнителя главных мужских ролей, актера “Провинстаун Плэйерс” Хатчинсона Коллинса (1919) и сына драматургов Хатчинса Хапгуда и Нейт Бойс Гарри (1918).

Пьеса впервые была опубликована в 1919³ году. Имена матросов Олсона и Янка были изменены на Суансона и Джека соответственно. Имя Суансон показалось драматургу более звучным, чем Олсон. Янку суждено стать главным героем “Косматой обезьяны”, и там его имя принципиально значимо. Для своего первого сборника сочинений “The Complete Works of Eugene O’Neill”, вышедшего в 1924 году, драматург откорректировал некоторые де-

¹ New Play Bill From Washington Square // *New York Times*. 1917. November 1st.

² Одноактовую “В зоне” ставили в Нью-Йорке в цикле *September Storm and Stress* из пяти “морских” пьес О’Нила с 16 сентября по 2 октября 2005 года (The Theatre-Studio, Inc.), Германии (English Theatre Berlin, 2008) и Бразилии (Companhia Triptal, спектакль “Zona de Guerra” также сыграли в Goodman Theatre в Чикаго, США, с 14 по 18 января 2009 года).

³ *The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea*. N. Y., 1919. Сборник вышел после подписания контракта с литературным агентом Ричардом Мэддоном из “American Play Company” в 1919 году. Книга была хорошо принята читателями и получила положительные отзывы критиков.

тали в этой одноактовке. В частности, О'Нил внес небольшие изменения в сценические ремарки о центральном персонаже – матросе Смитти.

На написание “морской” пьесы **“Долгий путь домой”** О'Нила вдохновила одна из услышанных историй. Спектакль по одноактовке впервые представили публике в “Театре драматургов” 2 ноября 1917 года. Кук сыграл толстяка Джо, Харольд Конли – Ника, Айра Ремсон – Олсона, Хатчинсон Коллинс – Дрисколла, О.К. Ливрайт – Коки, Дональд Дин Янг – Ивана, Элис МакДугал – Кейт, Айда Рау – Фреду. Режиссером спектакля выступила Нина Мойс, а художником-постановщиком – Айра Ремсон. Декорация представляла собой убогий бар с деревянным столом и несколькими стульями вокруг него¹. Маленькое окно в верхней левой стороне было небрежно закрыто тряпкой. В правой стороне была барная стойка. На ней лежал поднос с бутылками и рюмками. Сбоку от стойки находился шкафчик с лампой и несколькими различными бутылками. Ремсон создал реалистичную декорацию бара на набережной реки Темзы.

Костюмы героев были выполнены в темных тонах. Все матросы, кроме толстяка Джо, были в головных уборах. Костюм проститутки Фреды соответствовал ее образу и был вызывающим, небрежным, откровенным: с глубоким декольте, спущенными лямками платья, кричащим ярким верхом с черной лентой под грудью. Грим Раух – размазанная помада, большой слой румян – дополнялся короткими, не расчесанными темными волосами и вкуче помогал создать точный образ портовой продажной женщины. Этот спектакль соединил в себе реалии матросской повседневности с притчевостью авторского посыла. “Долгий путь домой” актеры прочитывали как метафору закабаленности матросов морской стихией, выступающей в образе судьбы, рока, который берут на себя кабатчик и проститутка. В этой незатейливой истории начинали звучать философские обертона².

¹ The New York Stage: Famous Productions in Photographs. N. Y., 1976. P. 44.

² Пьесу “Долгий путь домой” также поставили в The Theatre-Studio, Inc. (Нью-Йорк, 2005) и музее Америки и моря под открытым небом (*The Long Voyage Home* at Mystic Seaport,

Первая публикация пьесы состоялась в журнале “The Smart Set” в октябре 1917 года, незадолго до постановки театра. Вторая – в сборнике одноактных “морских” пьес О’Нила в 1919 году. Драматург не внес никаких изменений в одноактовку.

Еще одна реальная история послужила отправной точкой для создания драматургом пьесы со сложной психологической канвой, и О’Нил вскоре воплотил ее. Во время своей первой зимы в Провинстауне в 1917 году он написал одноактную пьесу “Китовый жир”. Прошло меньше года и ее поставили в “Театре драматургов”.

Премьера спектакля **“Китовый жир”** состоялась 30 ноября 1917 года. Режиссером выступила Нина Мойс. Харольд Конли исполнил роль Бена, Роберт Эдвардс – Стюарда, Хатчинсон Коллинс/Джозеф Макалей – капитана Кини, Айра Ремсон – Слокума, Клара Савадж/Маргарет Фарелей – Миссис Кини, Луис Б. Элл – Джо. Элл также выступил художником-постановщиком спектакля. Критик Барретт Кларк отмечал: “Дешевая декорация, как та, что была использована в его пьесе “Китовый жир” в театре Гринвич-Виллидж, – все, что было необходимо из материального оборудования. И по сей день я чувствую близость гор льда за тем носовым кубриком. О’Нил использовал свое воображение там, где Беласко сотрудничал бы с компанией по производству льда”¹.

Актриса Маргарет Фарелей в образе жены капитана покорила зрителей, критиков и самого драматурга. Хрупкая брюнетка с печальным взглядом максимально точно передала настроение и чувства героини. На ней было изящное платье и широкий халат с набедренным крупным поясом. Костюм Фарелей больше напоминал роскошное восточное одеяние, нежели скромный

Mystic, Connecticut, USA, August 29th – 31st, 2008). Бразильская труппа сыграла свой спектакль в Чикаго (*Longa Viagem de Volta pra Casa* by Companhia Triptal de Teatro São Paulo, Brazil, at Goodman Theatre, Chicago, Illinois, USA, January 21st – 25th, 2009). В 2009 году одноактовку О’Нила еще раз воплотили на сцене в США (*The Long Voyage Home* by O’Neill Theatre Company at The Heritage, Silver Spring, Maryland, USA, March 12th – April 4th, 2009).

¹ Clark B.H. The Plays of Eugene O’Neill: A Review of The Moon of The Caribbees, and other one-act plays // *New York Sun*. 1919. May 18th.

наряд отчаявшейся вернуться на сушу жены капитана. Возможно, такое решение было принято создателями спектакля для еще большего визуального контраста между грубыми героями-мужчинами и интеллигентной женой капитана, никак не вписывающейся в жизнь на судне. Ее образ получился цельным, а убедительная и тонкая игра Маргарет Фарелей передала все нюансы характера Миссис Кини. Самой впечатляющей была последняя сцена спектакля, в которой актриса в роли Миссис Кини сходила с ума и бессвязно играла на органе¹.

Хотя большого успеха у зрителей постановка не имела, сам автор пьесы остался доволен результатом. Критик Джон Корбин отмечал, что этот спектакль был менее восторженно принят публикой, чем “Курс на Восток, в Кардифф” и “В зоне”, но О’Нилу в “Китовом жире” удалось создать “превосходный и ясный”² портрет капитана китобойного судна. В другой статье о “Китовом жире” писали: “Это не приятная пьеса, но она насыщена сильными характерами и умело сыграна, поэтому произвела действительно мощное впечатление”³. По мнению Хейвуда Броуна, «в пьесе есть определенная “морская” атмосфера, но отсутствует правда и привлекательность “Курса на

¹ Вторая постановка по пьесе “Китовый жир” состоялась 18 апреля 1918 года и шла ровно месяц до 18 мая 1918 года в Нью-Йорке (*Ile among 3 plays in the production The Big Scene produced by The Greenwich Village Players*). Возрождение одноактовки состоялось благодаря актеру и основателю Greenwich Village Theatre Фрэнку Конрою. Спустя два дня уже в другом цикле одноактных пьес спектакль “Китовый жир” продолжил свое существование на той же сцене с 20 мая по 1 июня 1918 года (*Ile among 3 plays in the production A Woman’s Honor produced by The Greenwich Village Players*). 7 мая 1925 года на Бродвее прошла премьера третьей по счету постановки “Китового жира”. Спектакль режиссера Флоренс Суишер был сыгран всего один раз (*Ile at Wallack’s Theatre, produced by Walter Hartwig and The Manhattan Little Theatre Club, Inc.*). В 2005 году пьесу поставили в нью-йоркском студийном театре (*Ile in the production September Storm and Stress, The Theatre-Studio, Inc., New York, USA, September 16th – October 2nd, 2005*). В 2007 году – в офф-бродвейском театре Metropolitan Playhouse. Режиссер Марк Харборт в своем спектакле не изменил ни одного слова Юджина О’Нила и следовал всем ремаркам драматурга, стараясь максимально точно воплотить его замысел на сцене. Двумя годами позже “морскую” пьесу поставили в Коннектикуте (*Ile at The Museum of America and the Sea Mystic Seaport, Mystic, Connecticut, USA, July 3rd – September 6th, 2009*) и в Нью-Йорке (*Ile in the production Ghosts of Provincetown, New World Stages, New York, USA, September 2nd – 5th, 2009*).

² Corbin J. The one-act play // *New York Times*. 1918. May 19th.

³ A new bill at the Greenwich Village // *New York Times*. 1918. April 19th.

Восток, в Кардифф”, который “Провинстаун Плэйерс” поставили пару сезонов назад. Джозеф Макалей в роли капитана и Маргарет Фарелей в роли ненавидящей лед жены играют умеренно хорошо»¹. Иного мнения придерживается Луис Шервин, отмечая “высокий уровень пьесы”², “весьма восхитительную”³ актерскую игру, постановку, атмосферу и “сардонический юмор”⁴ драматурга. Критик считает, что одноактовка О’Нила наделена правдой, которая редко встречается в пьесах, и “написана очень сильно, емко и живо”⁵.

Пьеса впервые вышла в журнале “The Smart Set”⁶ в мае 1918 года, а на следующий год в книге «“Луна над Карибским морем” и шесть других морских пьес» (1919). О’Нил никогда не редактировал эту одноактовку.

“Театр драматургов” снова переезжает, но совсем недалеко – на 133 Макдугал-стрит и переименовывается в “Provincetown Playhouse”. Постановки по ранним пьесам О’Нила воплощали его талантливые единомышленники. Среди них зачастую были женщины-режиссеры, как в случае с Ниной Мойс и Айдой Рау. Последняя участвовала в спектаклях театра по одноактовкам О’Нила то в качестве режиссера, то в качестве актрисы, а один раз совместила обе ипостаси. Тандем режиссера Нины Мойс с драматургом оказался плодотворным. Вместе они создали еще одну постановку – “Веревка”.

О’Нил закончил работу над пьесой **“Веревка”** в Провинстауне в марте 1918 года. Сьюзен Гласпелл написала ему, что пьесу поставит Нина Мойс. Эта новость очень обрадовала драматурга. О’Нил высоко ценил Мойс. Он писал ей: “Ты знаешь мое творчество и понимаешь дух, лежащий в его основе, как немногие другие. Поэтому я полностью уверен в твоей режиссуре. Я знаю, ты дашь мне знать о любых сокращениях, которые могут показаться целесообразными. Тебе известно, что я не упрямый спорщик, когда дело до-

¹ Broun H. Greenwich Village players // *New York Tribune*. 1918. April 21st.

² Sherwin L. “Ile” // *New York Globe*. 1918. April 19th.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ *The Smart Set*, a journal edited by H.L. Mencken and George Jean Nathan, 1918.

ходит до сокращений, когда я могу *увидеть* их”¹. Драматург настоятельно попросил режиссера заставить актеров сыграть все так, как написано. В результате, Мойс прислушалась к О’Нилу. Ей трудно было подобрать актеров для спектакля. Она хотела, чтобы актер Хатчинсон Коллинс исполнил роль Люка, но из-за проблем со здоровьем он не смог участвовать в постановке. О’Нил писал Мойс: «Он был бы прекрасным Люком. Нельзя ли его как-то занять? Роли должны быть хорошо сыграны или “*Веревка*”, скорее всего, сама повесится. Обязательно дай мне знать ожидаемый состав, как у тебя появится время на написание заклинания... Тссс! По секрету между нами! Не позволяй Айде сыграть ребенка!»² В итоге в постановке Мойс участвовали актеры О.К. Ливрайт (Абрахам Бентли), Дороти Апджон (Анни), Х.Б. Тисдэйл (Пэт Суини), Эдна Смит (Мэри) и Чарльз Эллис (Люк Бентли). Премьера спектакля “Веревка” состоялась 26 апреля 1918 года.

При всей своей сюжетной непритязательности и недостаточной прописанности психологических характеристик пьеса давала возможность актерам не просто обыгрывать название-метафору, но и наполнить происходящее человеческим содержанием. В беспощадной драме отчуждения все артисты раскрывали свой характер, выплескивая на сцене множество различных эмоций – от хладнокровия и безумия до открытой ненависти и жажды мести, а также объединяющую всех героев типичную американскую черту – расчетливость. По ходу спектакля алчность о’ниловских персонажей росла, подогревая всеобщую вражду.

Критик Хейвуд Броун отмечал, что в этой “пьесе-сюрпризе” О’Нил “очень профессионально повествует захватывающую историю”³. По мнению Броуна, одноактовка “Веревка” наделена богатыми поэтическими образами, органичным жаргоном и отличной техникой, а спектакль неплохо сыгран ак-

¹ O’Neill E. Letter to Nina Moise // *Selected Letters of Eugene O’Neill*. N. Y., 1994. P. 80.

² Ibid. P. 81.

³ Broun H. Brilliant One-Act Play Called “The Rope,” Provincetown Feature // *New York Tribune*. 1918. April 29th.

терами. Критик выделил “определенно хорошую”¹ работу Чарльза Эллиса в роли Люка Бентли. Талантливой молодой команде удалось достоверно передать тот накал страстей вокруг денег Абрахама Бентли, который драматург заложил в свое произведение. Подводя итог, можно сказать, что, создавая американскую драму, О’Нил обучал целые актерские поколения и одновременно учился сам. Это был огромный опыт живого соприкосновения с театром².

Одноактовка была опубликована в сборнике о’ниловских пьес 1919 года. В октябре 1924 года драматург внес небольшие изменения в пьесу для собрания своих сочинений (1924). Автор добавил повторы в речи Мэри, исправил возраст Люка (21 год), а также заменил несколько слов в ранней одноактовке.

История создания пьесы **“Там, где помечено крестом”** необычная. Команда “Провинстаун Плэйерс” выразила сомнения по поводу постановки пьесы “Мечтательный паренек”. Тогда О’Нил решил написать другую пьесу. На момент подбора репертуара для нового сезона молодой драматург работал над своей многоактной драмой “Золото” (завершена им в 1920 году). О’Нил сделал пьесу “Там, где помечено крестом” из последнего, четвертого акта “Золота”. В письме к Джорджу Джину Нэйтану О’Нил писал: «Я просто взял ситуацию последнего акта и сжал ее до одноактной формы, потому что я хотел быть представлен на премьерной афише “Провинстаун Плэйерс”»³. Рукопись одноактовки датируется осенью 1918 года. К этому моменту О’Нил уже женился на писательнице Агнес Боултон и проводил большую часть времени либо в Провинстауне, либо у нее дома в West Point Pleasant на побережье Нью-Джерси. Драматург полностью сосредоточился на написании пьес и практически не участвовал в процессе создания спектакля. Всю подготови-

¹ Broun H. Brilliant One-Act Play Called “The Rope,” Provincetown Feature // *New York Tribune*. 1918. April 29th.

² “Вережку” также ставили во французском театре “Théâtre du Frêne Alfortville” (2009).

³ Цит. по: Bogard T. Notes on the texts // O’Neill E. Complete Plays 1913-1920. N. Y., 1988. P. 1091.

тельную работу взяли на себя Кук и члены исполнительного комитета театра. В начале ноября 1918 года Кук написал О’Нилу письмо с настоятельной просьбой приехать в Нью-Йорк и проконтролировать подбор актеров и сами репетиции. Между членами труппы были “сильные разногласия”¹ насчет того, как пьеса О’Нила должна быть поставлена. Кук хотел, чтобы О’Нил поддержал его. Супруги О’Нил приехали в Нью-Йорк. Настроение труппы было радостным в связи с объявлением об окончании Первой мировой войны. Здание изнутри переделывали под театр. Кук около часа рассказывал драматургу, как будет театр выглядеть в итоге. Они обсудили технические аспекты постановки “Там, где помечено крестом” на новой сцене. Юджин с Агнес сели в конец зала. В театр зашла режиссер и актриса Айда Рау и мгновенно начала атаковать автора пьесы словами: “Тебе придется что-то сделать с призраками, Джин. Мальчики никогда не будут похожими на призраков, и ты это знаешь. Зрители просто-напросто посмеются над ними”². Драматург ответил ей: “В пьесе все сумасшедшие, кроме девушки. Все видят призраков, за исключением девушки. Я хочу загипнотизировать зрителей, чтобы, видя призраков, они подумали, что они тоже сумасшедшие! И под этим я имею в виду всех зрителей! Запомни – автор должен ставить свои пьесы без преград, следуя собственному художественному видению и в соответствии со своими собственными идеями”³.

Эдна Кентон назвала репетиции спектакля “одним затянувшимся спором”⁴. Во время репетиций стало очевидным – последнее, что призраки могли сделать на сцене из деревянных досочек, это подняться по лестнице, при этом бесшумно и плавно крадучись. На генеральной репетиции многие члены провинстаунской труппы умоляли О’Нила избавиться от призраков. Автор отказался внести изменения. У драматурга в данном случае была задача –

¹ Цит. по: Boulton A. Part of a Long Story. G. C., 1958. P. 219.

² Ibid. P. 242.

³ Ibid.

⁴ Kenton E. The Provincetown Players and the Playwright’s Theatre 1915-1922. J., 2004. P. 82.

с иронией манипулировать зрительским отношением к кладу. “Игра с призраками” – еще один экспериментальный прием, выявляющий специфику театра. Так казалось О’Нилу-драматургу. Не надо забывать, что речь идет об одной из излюбленных тем – теме клада. Иначе говоря, о богатстве в романтической, эстетизированной форме. Став успешным автором, О’Нил не собирався ограничивать себя проверенными художественными приемами, а продолжил экспериментировать с формой пьес. О’Нил сказал труппе, что “возможно, первые ряды будут смеяться, возможно, они не будут. Посмотрим”¹. После генеральной репетиции 21 ноября 1918 года он уехал с женой, не дожидаясь премьеры.

Премьера спектакля “Там, где помечено крестом”² режиссера Айды Рау состоялась в “Provincetown Playhouse” 22 ноября 1918 года. Капитана Исаяю Бартлетта сыграл Хатчинсон Коллинс, Нэта Бартлетта – Джеймс Лайт, доктора Хиггинса – О.К. Ливрайт, Силаса Хорна – Луис Б. Элл, Кейтса – Фостер Дэмон, Джимми Канаку – Ф. Уорд Роге. Роль Сью Бартлетт исполнила Айда Рау. У постановки был большой успех. Тем не менее, рецензии критиков были различными. Хейвуд Броун из “New York Tribune” включил пьесу в список “лучших вещей, которые Актеры [Провинстауна. – А.Ж.] играли”³, а игру Коллинса и Рау “впечатляющей”⁴. Выделяя финальную сцену, опытный критик писал: “Образы матросов, существующие лишь в воображении капитана и его сына, смело представлены на сцене. Мы сели очень близко, была небольшая визуальная иллюзия, но размах истории и исключительное мастер-

¹ Kenton E. The Provincetown Players and the Playwright’s Theatre 1915-1922. J., 2004. P. 82.

² В 2005 году состоялась премьера оперы Нэнси Ван де Бате “Там, где помечено крестом” по одноименной пьесе О’Нила (*Where the Cross is Made* at Illinois State University Center for the Performing Arts, Normal, Illinois, USA, on September 1st and 2nd, 2005). В 2009 году пьесу поставил французский театр “Théâtre du Frêne Alfortville”.

³ Brown H. Provincetown Players Give Fine Thrill in Sea Play // *New York Tribune*. 1918. November 25th. col. 4: 9.

⁴ Ibid.

ство, с которым была написана сцена с наваждением, ввергли нас в страх перед безмолвными мертвецами, что ходили по сцене”¹.

Газета “The Morning Telegraph” выпустила рецензию на постановку под заголовком “Лишь дочь капитана остается в своем уме”. В самой статье говорилось: «Если вы хотите насладиться ощущением сумасшествия, вы найдете желаемое в афише, с которой “Провинстаун Плэйерс” начал свой пятый сезон»². Газета “Dramatic Mirror” назвала пьесу “Там, где помечено крестом” «последней удивительно жизненной “морской” пьесой Юджина О’Нила»³ и «самой значительной за вечер»⁴. Декорации спектакля были реалистичными. Комната в форме кабины корабля соответствовала сценическим ремаркам драматурга. Пьеса написана “с мастерством и непосредственностью, которые О’Нил обычно использует, и может быть в ряду среди его лучших работ”⁵. Сам драматург в письме к Нине Мойс отмечал, что спектакль был “никудышным”⁶.

Пьеса была впервые опубликована в 1919⁷ году. Позже никаких изменений в одноактовку “Там, где помечено крестом” О’Нил не вносил.

Зимой 1917-1918 годов О’Нил показал пьесу “Луна над Карибским морем” первому профессиональному режиссеру-постановщику театра “Провинстаун Плэйерс” Нине Мойс. Тогда он хвастался Мойс, что “никто другой в мире не смог бы написать ее”⁸. Было решено, что произведение можно воплотить только на большей сцене. Поэтому постановку отложили до следующего сезона в надежде к тому времени переехать в новое здание. С воплощением пьесы возникли те же проблемы, что и со спектаклем “Там, где помечено крестом”. Кук вновь написал письмо О’Нилу в Нью-Джерси, в ко-

¹ Broun H. Provincetown Players Give Fine Thrill in Sea Play // *New York Tribune*. 1918. November 25th. col. 4: 9.

² *The Morning Telegraph*. 1918. November 23rd.

³ *Dramatic Mirror*. 1918. December 14th. col. 2: 865.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ O’Neill E. Letter to Nina Moise // *Selected Letters of Eugene O’Neill*. N. Y., 1994. P. 83.

⁷ *The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea*. N. Y., 1919.

⁸ Цит. по: Sheaffer L. O’Neill: Son and Playwright. N. Y., 2002. P. 395.

тором настаивал, чтобы он приехал в Нью-Йорк. Репетиции шли плохо, и снова драматург вернулся в театральную столицу для того, чтобы ассистировать Куку.

Постановка **“Луна над Карибским морем”** в режиссуре Томаса Митчелла¹ была представлена во второй афише сезона 1918-1919 “Provincetown Playhouse” 20 декабря 1918 года. В актерский состав спектакля вошли Харри Уинстон (Янк), Хатчинсон Коллинс (Дрисколл), Уильям Форстер Баттерхам (Олсон), В. Клэй Хилл (Дэвис), О.К. Ливрайт (Коки), Чарльз Эллис (Смитти), Перси Уиннер (Пол), Фил Лайонс (Лэмпс), Фред Бут (плотник Чипс), Уильям Стюарт (старик Том), Хауард Скотт (большой Фрэнк), Джимми Спайк (Макс), Чарльз Гарланд Кемпер (Пэдди), Джин Робб (Белла), Бернис Эбботт (Сюзи), Рут Коллинс Аллен (Перл), Луис Б. Элл (первый помощник). Когда занавес открывался, почти все актеры были на сцене. Они курили сигары, тихо разговаривали друг с другом. Затем наступала неожиданная тишина, в которой были прекрасно слышны доносящиеся с острова негритянские напевы. В декабрьском спектакле пели Эдна Сент-Винсент Миллэй, ее две сестры и их мать². Их песнопение создавало отдельный образ, несущий угрозу соблазна, и полностью соответствовал идее О’Нила. Т. Богард назвал песнопение “центральным средством конфликта в пьесе О’Нила, главным действующим лицом, которому мужчины сопротивляются”³. Вест-индийские сирены, как и их древнегреческие предшественницы, символизировали в постановке искушение. Роли негритянок исполняли белые актрисы в гриме. Проститутки Вайолет (героиня О’Нила) в спектакле Митчелла не было. Скорее всего, это было обусловлено элементарным отсутствием достаточного пространства на сцене. К тому же, цель всех героинь пьесы была одна, и ее с одинаковым успехом могли передать и три, и четыре проститутки. По аналогичной причине в спектакле было три, а не четыре пожарных (героя Дика не

¹ Томас Митчелл (1895-1962) впоследствии стал известным киноактером.

² *Millay in Greenwich Village.* / Malcolm Cowley interviewed by Anne Cheney. T., 1975. P. 38.

³ Bogard T. *Contour in Time: The Plays of Eugene O’Neill.* N. Y., 1972. P. 87.

было), а также на два матроса (Скотти и Иван) меньше, чем в оригинале пьесы. Большое количество действующих лиц еле умещалось на маленькой сцене, которую дополняли неудобные декорации. О'Нил остался недоволен постановкой: "Режиссер – я забыл его имя – ничего не мог сделать в таких условиях, да и не имел характера, чтобы их преодолеть"¹. Загромождение не большого пространства отмечал и авторитетный американский критик Хейвуд Броун. Он назвал пьесу "разочарованием"², несмотря на правдивую речь героев и избыток атмосферы. Из-за неудачного воплощения на сцене одна из самых поэтичных и любимых работ драматурга показалась критику бессмысленным рассказом о неинтересном молодом человеке, который сел на британский бродячий пароход. Более того, главный герой Смитти показался Броуну морским снобом. Из актерских работ Броун выделил лишь Рут Коллинс Аллен (проститутка Перл) и О.К. Ливрайта (матрос Коки), вдохнувших в спектакль жизнь своими узнаваемыми характерами.

Пьеса была опубликована сначала в журнале "The Smart Set" в августе 1918 года, потом в книге в мае 1919³ года. Следуя редакционной политике журнала, О'Нил смягчил тон языка матросов, что говорит об огромном желании молодого драматурга быть опубликованным. Ради этого он даже пошел на компромисс с собой. В книге же автор восстановил оригинальную версию, вернув жаргон в речь своих персонажей.

Практически все спектакли по "морским" пьесам драматурга были поставлены с реалистичными декорациями и минимальным реквизитом. В этом была их оригинальность. В спектакле "Курс на Восток, в Кардифф" (1916) художником выступил Джордж Крем Кук, декорацию для пьесы "В зоне" (1917) создал художник-постановщик Ролло Питерс, а для пьесы "Долгий путь домой" (1917) – актер-любитель Айра Ремсон. Короткая одноактовка

¹ O'Neill E. Letter to Nina Moise // Selected Letters of Eugene O'Neill. N. Y., 1994. P. 84.

² Brown H. Susan Glaspell and George Cook Have Bright One-Act Play // *New York Tribune*. 1918. December 23rd.

³ The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea. N. Y., 1919.

“Китовый жир” (1917) была оформлена на сцене Луисом Б. Эллом. Все вышеперечисленные постановки, кроме спектакля “Долгий путь домой”, имели положительные, а иногда и восторженные отзывы критиков и зрителей. Нельзя сказать того же о воплощении пьесы “Луна над Карибским морем” (1918) режиссера Томаса Митчелла. Художник спектакля не известен. Возможно, его не было вовсе. По сути, случайный человек в режиссуре, Митчелл не знал, как поставить данную одноактовку О’Нила. В отличие от предыдущих интерпретаторов пьес американского драматурга, Митчелл решил пойти простым путем и не вводить никаких новшеств. Вместо этого режиссер сделал ставку на стандартную бродвейскую модель воплощения “морских” пьес. Когда открылся занавес, практически весь актерский состав был на сцене. Герои курили сигары, вели дружественную беседу. Пространство сцены было загромождено большим количеством действующих лиц. Это не оставляло места для зрительского воображения. Складывалось ощущение, будто все карты пьесы мгновенно раскрывались. В спектакле Митчелла не было присущего “морским” о’ниловским постановкам своеобразия. Художественное оформление “Луны над Карибским морем” было схоже с декорациями спектакля “Упрямство Джеральдин”¹ (режиссер – Клайд Фитч, 1902) и мюзикла-пародии на постановку Фитча “Липкость Желатин”² (режиссер – Джулиан Митчелл, 1902). Джозеф А. Физиок выступил художником-постановщиком спектакля Фитча. Декорация представляла собой огромную часть палубы лайнера и производила впечатление океанского лайнера реальных размеров. В первом акте на сцене одновременно находились двенадцать актеров. Примерно такая же декорация, но чуть меньшего размера, была и в мюзикле-пародии, художником которого был П.Дж. МакДональд. В “Липкости Желатин” на сцене можно было увидеть сразу восемь артистов. Часть пиратского корабля в натуральную величину была создана художником Эрнестом Гро-

¹ The New York Stage: Famous Productions in Photographs. N. Y., 1976. P. 18.

² Ibid. P. 19.

сом для первой американской постановки “Питера Пэна”¹ (режиссер – Дж. Барри, 1905). Здесь сцена также была заполнена многочисленным актерским составом. К примеру, в пятом акте актеров насчитывалось двенадцать человек. Гросс совместил крупную декорацию и большой нарисованный задник. Кардинально от такого оформления отличались декорации ранних о’ниловских “морских” пьес. Например, носовой кубрик в двух самых успешных постановках – “Курс на Восток, в Кардифф” и “В зоне”. Он как бы приоткрывал завесу тайны и показывал жизнь матросов в общей каюте. Центр внимания переносился на внутренний мир людей, находящихся на дне британского бродячего парохода. Масштаб декорации уже не имел значения. Главным был текст пьесы, отражавший новый взгляд на жизнь героев в море.

Юджин О’Нил сочинил короткую пьесу **“Мечтательный паренек”** в Провинстауне летом 1918 года. Она была отвергнута Куком. Театру, по его мнению, требовалась пьеса более глубокого содержания. Кук решил отойти от дел на год и посвятить время написанию новых произведений. Его место заняли режиссеры Айда Рау и Джеймс Лайт. Сезон 1919-1920 по праву можно назвать сезоном молодежи. По традиции сезон решили открыть спектаклем по пьесе О’Нила. К этому моменту драматург уже писал исключительно многоактные пьесы. Если театр хотел продолжить добрую традицию, то у них оставался только один выбор – поставить “Мечтательного паренька”. За спектакль сразу взялась Айда Рау. “Provincetown Playhouse” представил постановку 31 октября 1919 года. Художником постановки выступила Гленн Колман. Место действия пьесы – Гарлем. Там же Рау лично искала и подбирала артистов для спектакля и в юношеской христианской ассоциации (Young Men’s Christian Association), и в библиотеке, и в церквях, и в других местах. Актриса Рут Андерсон сыграла Мамми Сандерс. Образ Эйба воплотил на сцене Харольд Симмелкджаер (“несмотря на голландское имя, чер-

¹ The New York Stage: Famous Productions in Photographs. N. Y., 1976. P. 25.

ный”¹), Кили Энн – Лит Колверт, а Ирен – Маргарет Родс. В спектакле жестокость и сентиментальность главного героя создавали сценический объем образа, лишали одномерности. Сочный и ритмичный в устах черных актеров сленг выполнял одновременно две функции – живой речи и фоновой музыки, так как артисты говорили с ударением на каждую фразу, гротескно выделяя главные слова. Сильную энергетику и бешеный темперамент Харольда Симмелкджаера (мечтательный гангстер) прекрасно дополняла драматическая глубина актрисы Рут Андерсон (бабушка героя). Критик Ребекка Дракер отметила, что умелый подбор актеров “оживляет в очень многих отношениях психологические достоинства пьесы”² и назвала саму одноактовку прекрасной работой. Александр Вулкотт называет пьесу хорошей, актеров “в основном, любителями”³, уровень постановки “почти любительским, не претендующим на большее”⁴. Он справедливо замечает, что О’Нил, как и Теодор Драйзер в своей одноактовке “Рука Поттера”, “индуцирует вашу полную симпатию и жалость к условно отвратительному персонажу”⁵. По мнению Черил Блэк, Рау следует отдать должное за подбор актеров в данном спектакле и тем самым за “необычайно значительный вклад в историю американского театра”⁶. Вне всякого сомнения, Айда Рау сыграла немалую роль в развитии театра “Провинстаун Плэйерс”. Тем не менее, не стоит переоценивать ее личный вклад в воплощение “Мечтательного паренька” с негритянским составом. На том, чтобы актерский состав был исключительно из чернокожих артистов, настоял О’Нил. У драматурга были большие разногласия с Рау насчет режиссуры предыдущего спектакля театра по его пьесе “Там, где помечено, крестом”. Рау самолично взяла на себя роль режиссера “Мечтательного паренька”. О’Нил не просил ее об этом и вряд ли сильно хотел, чтобы

¹ Johnson J.W. *Black Manhattan*. N. Y., 1972. P. 183.

² Drucker R. // *New York Tribune*. 1919. November 16th. col. 2: 7.

³ Woollcott A. Second Thoughts on First Night // *New York Times*. 1919. November 9th. XX2. Print.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Black C. *The Women of Provincetown: 1915-1922*. T.; L., 2002. P. 109.

именно она ставила его пьесу. Но так как Кук временно ушел из театра, а О'Нил ни за что не отказался бы от постановки своей пьесы, то он был не против кандидатуры Рау в качестве режиссера. Несмотря на творческую свободу Рау, последнее слово всегда было за автором пьесы. И в том, что черные актеры играли черных героев на сцене театра, состоящего из белой труппы, — исключительно заслуга О'Нила. Без его новаторских идей, смелых художественных решений и принципиальной позиции по ключевым моментам воплощения пьес вряд ли бы Рау смогла бы поставить подобный спектакль в другом театре в 1919 году. О'Нил на премьере не присутствовал.

Хотя рецензии были разноречивыми, спектакль “Мечтательный паренек” стал самым успешным в осеннем сезоне театра. В огромном успехе и зрительском признании не сомневался автор пьесы. О'Нил ни в коем случае не считал пьесу о чернокожем гангстере одной из своих лучших работ, но полагал, что она докажет свою театральную эффективность, и оказался прав. По оценке самого драматурга, пьеса была поставлена и сыграна очень хорошо. Заложённая в одноактной зарисовке болезненная тема и сам конфликт, будучи воплощенным на сцене хорошими актерами (Андерсон, Симмелкджаер, Колверт и Родс), доказали и серьезность замысла драматурга, и свою театральность¹.

Впервые пьеса была опубликована в журнале “Theatre Arts Magazine” в январе 1920 года. Первая же книжная публикация состоялась в 1922 году в

¹ Премьера второй постановки по раннему эскизу О'Нила состоялась 11 февраля 1925 года. Продюсером выступил личный адвокат О'Нила Харри Вайнбергер, представлявший его интересы с 1919 года и ставший впоследствии близким другом драматурга. Спектакль шел в цикле с еще одной пьесой американского драматурга — “Император Джонс” (*The Dreamy Kid / The Emperor Jones* at 52nd Street Theatre, New York, 1925). Возрождение обеих работ успеха не имело. Труппа сыграла всего 28 спектаклей. Для сравнения: оригинальный спектакль “Император Джонс” 1920 года прошел в Нью-Йорке с триумфом 204 раза. В итальянской театральной академии Accademia Achille Togliani одноактную пьесу “Мечтательный паренек” поставили в 2004 году (*The Dreamy Kid* directed by Alessia Franchin, Teatro dell'Anfritrone, Rome, Italy, July 2nd, 2004), а в студенческом театре Пенсильвании — в 2008 году (*The Dreamy Kid* at King's College Theatre, Wilkes-Barre, Pennsylvania, USA, February 26th – 28th, 2008).

сборнике современных американских одноактных пьес¹. Готовясь к изданию сборника сочинений, О’Нил просмотрел пьесу в 1924 году, но не изменил в ней ни слова.

Автобиографичную пьесу О’Нила о попытке свести счеты с жизнью – **“Изгнание нечистой силы”** – в театре “Провинстаун Плэйхауз” представили публике 26 марта 1920 года. Режиссером постановки был Эдвард Гудман. Спектакль шел стандартные две недели до 8 апреля 1920 года. Немногочисленные отзывы на постановку были противоречивыми. Автором единственной положительной рецензии был Александр Вуллкотт из газеты “New York Times”. Критик отмечает, что эта одноактовка – “необыкновенно хорошая пьеса Юджина О’Нила”². «Один из самых важных факторов силы О’Нила как драматурга видим в “Изгнании нечистой силы”, и это – избыточная творческая энергия, которая после построения основной структуры пьесы позволяет ему населять ее самобытными и отличительными персонажами»³. Вуллкотт подчеркивает индивидуальность и “определенный суверенитет”⁴ второстепенных героев одноактовки О’Нила. В пьесе драматурга каждый персонаж играет важную роль. К сожалению, в спектакле по данной пьесе актеры не смогли воплотить задуманное автором. Актер Джаспер Дитер исполнил главную роль – Неда Маллой, Ремо Буфано – его отца, Эдварда Маллой, Уильям Данбар сыграл майора Эндрюса, Алан МакАтир – соседа Неда, Джимми, а Лоуренс Вэйл – шведа Нордструма. Юджин О’Нил был недоволен своей пьесой и постановкой Гудмана. Ни с ним, ни с актерами спектакля, за исключением Дитера, драматург больше не сотрудничал⁵. О’Нил приказал сжечь все копии пьесы “Изгнание нечистой силы” и снял спектакль с репертуара театра.

¹ Contemporary One-Act Plays of 1921 (American). C., 1922.

² Цит. по: O’Neill and His Plays: Four Decades of Criticism. N. Y., 1961. P. 142.

³ Woolcott A. “Exorcism” // *New York Times*. 1920. April 4th.

⁴ Ibid.

⁵ Актер Джаспер Дитер был занят в постановке этого же театра по многоактной пьесе О’Нила “Император Джонс” (1920), в которой сыграл Гарри Смитерса. Позже Дитер стал театральным режиссером, а Ремо Буфано – дизайнером кукол, масок и головных уборов.

За исключением Эдварда Баллантайна (из труппы “Washington Square Players”) и Чарльза Гилпина (из “Anita Bush Players”), в “Провинстаун Плэйерс” не было профессиональных актеров. Также не было в театре профессиональных режиссеров и сценографов. Поэтому о профессиональном подборе актеров для спектаклей речь не шла. Их подбирали по типажному принципу. Драматург шел к сценической правде, учитывая возможности своих исполнителей-непрофессионалов. Зная характеры своих героев и характеры единомышленников из малого театра, драматург своим театральным инстинктом уже предугадывал, кто из провинстаунской команды смог бы убедительно сыграть в спектаклях по его пьесам. Большую роль играло чутье постановщика, который видел человеческую индивидуальность, созвучную тому или иному герою. Все пьесы любителей-драматургов воплощались любителями-актерами. Они брали на себя то, что должны были делать опытные актеры с Бродвея. По разным причинам (творческие разногласия, безвременный уход из жизни и просто отсутствие школы) актеров с большой театральной биографией из самодеятельной труппы “Провинстаун Плэйерс” не вышло. С самого начала главный акцент в театре делался на драматургию. Сочетание таланта и опыта работы над экспериментальными постановками в “Провинстаун Плэйерс” способствовало рождению профессиональных драматургов в лице Юджина О’Нила и Сьюзен Гласпелл, режиссера в лице Нины Мойс и сценографа в лице Уильяма Зорака. По сути, для всех них спектакли в этом малом театре стали настоящей школой.

Юджин О’Нил реформировал эстетические принципы театра. Первый американский драматург, он сыграл значительную роль в становлении и развитии сценического искусства в Америке. С О’Нилом в театр приходит реализм как художественное направление. Он приближает происходящее на сцене к реальной жизни. Драматург приводит на сцену обычного матроса, делая его рупором своих идей и размышлений. От постановки к постановке

углубляется игра актеров. Исключительно благодаря О’Нилу впервые чернокожие актеры вышли на сцену наряду с белыми.

Подводя итог периоду творческого содружества с труппой театра “Провинстаун Плэйерс”, Юджин О’Нил в 1925 году отмечал, что актерам необходимо постоянно профессионально расти и развивать в себе “новое качество глубины чувств и всеобъемлющий охват техники”¹. Драматург призывал американских актеров к ансамблевости и надеялся увидеть их владеющими высоким уровнем мастерства, подобно артистам “Айриш Плэйерс” (Ирландия), МХТ (СССР) и актерам спектаклей Рейнхардта (Германия). “Непосредственное будущее театра в актере”², – писал О’Нил. “Часто благодаря прекрасной игре плохие пьесы казались хорошими, но хорошая пьеса не может, пройдя через плохое исполнение, не выйти обезображенной – она становится корявым, гадким утенком потомства, на которое любой драматург-отец должен пристально смотреть, содрогаясь”³. Не возлагал О’Нил большие надежды на режиссеров, так как по его мнению, они могут только режиссировать. Развивать свой исполнительский талант, набираться профессионального опыта могут лишь сами актеры. В актерском исполнении – основа успешного воплощения драматургии. И если актеры ограничиваются типажам и играют одно и то же до тех пор, пока есть кассовый успех, реального прогресса в творческой интерпретации пьес быть не может. Выход, по мнению драматурга, в репертуарном театре, где играют классические и современные пьесы. Обогащаясь классикой, артист совершенно по-другому начнет играть. Метод студийности научит актера сегодня ярко играть главную роль, завтра – второстепенную, а послезавтра – эпизодическую.

Оттачивая свое мастерство, драматург требовал того же и от исполнителей. Он часто был недоволен своими пьесами. О’Нил стремился к правде в тексте и требовал от актеров “Провинстаун Плэйерс” правды на сцене. Ред-

¹ O’Neill E. Are The Actors to Blame? // A Playbill for “Adam Solitaire”. 1925. November 6th.

² Ibid.

³ Ibid.

кие размышления драматурга о природе театра не собраны в отдельный сборник его статей. Чаще всего он делился важными для себя мыслями в эпистолярной форме (книги “The Theatre We Worked For” и “As Ever, Gene”).

Театр “Провинстаун Плэйерс” можно назвать творческой лабораторией О’Нила. Здесь он экспериментировал и практически мгновенно осуществлял постановки новых пьес. Театральная практика помогла начинающему драматургу усовершенствовать свои ранние работы, научила его писать сценические версии пьес, делать текстовые купюры, учитывая режиссерские идеи Кука и ограниченные возможности сцены камерного театра. Весь накопленный в “Провинстаун Плэйерс” бесценный опыт О’Нил в дальнейшем использует в работе над спектаклями по своим многоактным драмам в театрах “Morosco” (“За горизонтом”, 1920), “Princess” (“Непохожий”, 1921), “Frazee” (“Золото”, 1921), “Vanderbilt” (“Анна Кристи”, 1921), “Greenwich Village” (“Соломинка”, 1921, “Крылья даны всем детям человеческим” и “Любовь под вязами”, 1924) и “Guild” (“Марко-миллионщик”, 1928, “Траур – участь Электры”, 1931). Своему первому биографу Барретту Х. Кларку О’Нил писал: “Я очень многим обязан “Плэйерс” – они воодушевили меня на создание пьес и поставили все мои ранние и многие мои более поздние пьесы. Но я могу честно сказать, что писал бы пьесы, даже если бы этого театра не было. Я уже зашел слишком далеко, чтобы когда-нибудь бросить это”¹. Драматург привел героев-матросов в театр, показал тягостную прозу их жизни. Его пьесы дополнили уже существовавшую, по большей части, женскую драматургию, магистральной темой которой была несправедливость патриархального мироустройства, где женщине отводится унижительная роль. В своей статье Ю.А. Клейман справедливо выделяет такие темы пьес, как несостоятельность института брака (“Вдовья вуаль” Эллис Ростеттер, “Зимняя ночь” Нейт Бойс), лживость общественной морали (“Существо из ребра” Риты Веллман, “Женская честь” Сьюзен Гласпелл), двойные стандарты (“Постоянство” Нейт

¹ Clark B.H. Eugene O’Neill: The Man and His Plays. N. Y., 1929. P. 20.

Бойс), невозможность сочетать материнство и карьеру (“Он и она” Рэйчел Крозерс, “На краю” Сьюзен Гласпелл), способность женщины играть активную роль в общественной жизни (“Доносчик” Мэри Фостер Барбер), женская солидарность (“Детская коляска” Босворт Крокер), материнство, которое может стать тяжким бременем (“Фуникули-фуникул” Риты Веллман, “Два сына” Нейт Бойс), необходимость контроля рождаемости (“Цепи чистоты” Сьюзен Гласпелл)¹.

С именем Юджина О’Нила неразрывно связан феномен театра “Провинстаун Плэйерс”. Молодой драматург оказался в нужном месте в нужное время с необходимым для нового театра материалом. В тандеме с одаренными любителями-энтузиастами (Кук, Гласпелл, Брайант, Рид и др.) он сам вырос как драматург. В борьбе за премьеру своей очередной пьесы О’Нил, задавший высокий уровень “морской” одноактовкой “Курс на Восток, в Кардифф”, был вынужден признать неполноценность нескольких более ранних эскизов. Жажда писать и увидеть свои пьесы поставленными в театре мотивировала О’Нила на создание новых произведений для провинстаунских актеров. Он не изменил репертуар театра полностью, но кардинально изменил отношение к собственным пьесам, став более требовательным к себе как драматургу. О’Нил самосовершенствовался и бесконечно экспериментировал с формой, языком, стилем изложения. В результате, он опередил всех остальных современников-драматургов по творческой плодовитости, глубине и оригинальности пьес.

По сути, в “Провинстаун Плэйерс” пьесы писали все, но все по-разному и о разном. В 1915 году Кук создал комедию “Измените ваш стиль” о столкновении художников модернистов с приверженцами старой академической школы живописи. Современную социальную историю талантливо отразил в своей пьесе “Современники” Уилбур Дэниэл Стил. Одноактовка повествует о мужчине, который холодной зимой привел группу бездомных людей в нью-

¹ Клейман Ю.А. Театр “Провинстаун плэйерс” и генезис женской драматургии в США // Вестник СПбГУ. 2017. Вып.3. Т.7.

йоркскую церковь, за что его позже арестовала полиция. Пьеса основана на реальных событиях 1914 года, произошедших с Фрэнком Танненбаумом. Стил проводит параллель между Фрэнком и Иисусом. Он видит Христа как своего современника, ведь и он был жертвой социальной несправедливости. В отличие от работ многих провинстаунских авторов, в пьесе Стила есть зачатки серьезной драмы. Этими двумя пьесами открыли летний театр “Wharf” в Провинстауне в 1915 году. Кук и Гласпелл написали пародию на тему всеобщего увлечения психоанализом “Подавленные желания” и сатиру “Не тикающее время”. Авторы других произведений: Нейт Бойс (“Зимняя ночь”) с Хатчинсом Хапгудом (“Враги”), журналист Джон Рид (сатира “Свобода” об идеалистах в тюрьме и пародия “Вечный четырехугольник” о свободных отношениях), журналистка Луиза Брайант (“Игра”). Писал актер Харри Кемп (“Блудный сын”), молодой адвокат Лоуренс Лангнер (“Пирог”, “Матината”), издатель социалистической газеты “Массы” Флойд Делл (“Sweet and Twenty”), поэтесса Эдна Сент-Винсент Миллэй (“Принцесса выходит замуж за страницу”) и многие другие. Зачастую сюжет отражал проблемы личной жизни той или иной пары (Бойс и Хапгуд), а то и треугольника (Рид, Брайант, О’Нил). Делл написал романтическую комедию, Миллэй попыталась создать сказку, Кемп – современную версию библейской истории. Кук написал пьесу “Афинские женщины” по мотивам “Лисистраты” Аристофана, а Гласпелл – одноактовку “Мелочи”, в которой героини тщательно расследуют убийство Джона Райта.

Хотя пути О’Нила и Кука разошлись после успеха драматурга на Бродвее в 1920 году, влияние Джорджа Крема на Юджина трудно переоценить. Именно Кук распознал в молодом О’Ниле талант истинно трагедийного звучания, а после исторической встречи с ним в 1916 году в отеле “Золотой лебедь” считал осуществленной свою мечту найти национального американского драматурга. Джиг (так друзья звали Кука) способствовал формированию художественно-эстетического мышления О’Нила. Кук повлиял не толь-

ко на ранний, но и на экспериментальный и поздний периоды творчества драматурга. В своей статье “Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества” Е. Любимова тонко замечает, что «многие черты характера Кука и даже его внешность найдут свое отражение в образе шумного и говорливого “лже-пророка” Хики из о’ниловской философской притчи “Продавец льда грядет”»¹. Символично, что Терри Карлин, познакомивший О’Нила и Кука, станет прототипом Ларри Слэйда² в этой же пьесе. Именно Карлин рассказал О’Нилу про взрыв редакции “Los Angeles Times” братьями МакНамара. Эта история вдохновит драматурга на одну из ключевых частей сюжета притчи. Таким образом, О’Нил навсегда увековечит своих единомышленников-мечтателей в произведении, художественным уровнем которого Кук, скорее всего, был бы доволен.

В ходе реконструкции и анализа спектаклей по одноактным пьесам О’Нила выявлены самые успешные из них:

- 1) “Курс на Восток, в Кардифф”;
- 2) “Перед завтраком”;
- 3) “В зоне”³;
- 4) “Мечтательный паренек”.

Установлена закономерность дальнейшего успеха “морского” цикла “Пароход Гленкерт”, многоактных пьес “Крылья даны всем детям человеческим” и “Странная интерлюдия” на бродвейской сцене, ставших примером того, как драматург развивает свои новаторские идеи и творческие

¹ Любимова Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. С. 71.

² Можно провести параллель между героем пьесы “Продавец льда грядет” Ларри Слэйдом и героем драмы-притчи Уильяма Сарояна “Путь нашей жизни” (1939) Джо, а также местами действия обеих пьес. В первой события происходят в салуне Гарри Хоупа в Нью-Йорке, во второй – в портовой пивнушке Ника в Сан-Франциско. Основное различие притчи в общем настроении: философско-исторический пессимизм О’Нила контрастирует с романтическим оптимизмом Сарояна.

³ Спектакль-хит режиссера Эдварда Фламмера по одноактной пьесе О’Нила “В зоне” шел с 31 октября 1917 года по 27 апреля 1918 года в “Камеди Тиэтр” в исполнении труппы “Вашингтон Сквер Плэйерс”.

приемы. В “Пароходе Гленкерт” индивидуальные портреты матросов соединяются в коллективного героя, что придает целостность “морским” одноактным пьесам. В драме “Крылья даны всем детям человеческим” О’Нил трактует тему расовой нетерпимости на более глубоком уровне, чем в “Мечтательном пареньке”. В “Странной интерлюдии” О’Нил не только делает монологи длиннее, чем в ранней пьесе “Перед завтраком”, но и вводит прием внутреннего монолога (слышимых мыслей).

Новые всплеск интереса к одноактовкам О’Нила начался в середине XX века и до сих пор не прекращается. Первой короткой пьесой, воплощенной на сцене после смерти О’Нила, стала **“Хьюи”**. Премьерная постановка состоялась в “Kungliga Dramatiska Teatern” в Стокгольме (Швеция) 18 сентября 1958 года. Это – исключительный случай, так как все предыдущие мировые премьеры были на родине драматурга. Спектакль шел на протяжении сорока минут. По задумке режиссера Бенгта Экерота ночной портье молча проигрывал ремарки драматурга. К примеру, в ожидании поезда актер про себя считал на пальцах руки. Зритель понимал, что мыслями портье находится не на своем рабочем месте, а на улице. В его жизни не происходит крупных событий, но в ней также нет и мелочей. Для портье важен каждый звук, шорох. Он чутко реагирует на доносящийся до него шум. Исполнитель роли Эри Смита, актер Бенгт Эклунд немного отошел от сценических ремарок О’Нила. Как пишет критик Хенри Хьюз, его герой “больше сам напоминает жертву рэкета, нежели дешевого бродвейского жулика”¹. Актеры выразительно сыграли свои роли, а самыми сильными сценами спектакля были те, в которых оба героя держали паузу, как бы существуя в параллельных мирах и не слыша друг друга. Актерам удалось передать абсолютное одиночество своих персонажей, а режиссеру Экероту – создать камерный спектакль, где каждый герой показан крупным планом.

¹ Hewes H. “Hughie” // *Saturday Review*. 1958. October 4th.

После шведского спектакля позднюю одноактную пьесу поставил на Бродвее уже известный режиссер Хосе Кинтеро. Американский спектакль представили 22 декабря 1964 года в “Royale Theatre” – спустя более чем двадцать лет после написания и более десяти лет после смерти драматурга. Предварительные показы начались 16 декабря. Продюсерами американской постановки выступили Теодор Манн и Джозеф Левин. Спектакль режиссера Хосе Кинтеро был осуществлен совместно с продюсерской компанией “Katzka-Berne Productions”. Давид Хэйс разработал декорации и освещение, Ноэль Тэйлор работал над художественным оформлением. Сцена превратилась в широкий, безлюдный холл со старым лифтом и уголком ночного портье. Симфония шумов Нью-Йорка как фонограмма была в точности воплощена создателями спектакля. Джейсон Робардс-младший исполнил роль Эри Смита, а Джек Додсон – ночного портье Чарли Хьюза. Продолжительность постановки составила один час. В общей сложности спектакль был сыгран 51 раз. Последний раз зрители увидели постановку Кинтеро 30 января 1965 года.¹

¹ Вторая нью-йоркская постановка “Хьюи” (режиссер – Мартин Фрайд) в 1975 году не была столь успешна (31 спектакль). Возрождение пьесы на бродвейской сцене в 1996 году можно назвать успешным как в творческом отношении, так и с коммерческой точки зрения (56 аншлаговых спектаклей). Тогда режиссером и исполнителем главной роли выступил Аль Пачино. Он увидел в одноактовке уникальную основу для постановки. В сущности, “Хьюи” – очень актерская пьеса, дающая возможность использовать весь актерский инструментарий. Аль Пачино наделен отрицательным обаянием, искупаемым неумным темпераментом, великолепным даром рассказчика и умением слышать партнера. Все это помогло ему войти в роль Эри Смита и воплотить его образ на сцене. Каждое возвращение Аль Пачино в театр вызывает большой интерес публики и приносит гарантированный коммерческий успех. Легендарный киноактер имеет редчайшую для своей профессии возможность выбирать тот материал, в котором он хочет сыграть на сцене. В спектаклях по пьесам любимых драматургов – Уильяма Шекспира, Юджина О’Нила и Дэвида Мамета – истинно трагический актер Аль Пачино раскрывает все грани своего большого таланта. Неслучайно именно в его исполнении и постановке пьеса “Хьюи” вызвала единодушный восторг и у критиков, и у зрителей. Главные причины такого успеха – соответствие уровня мастерства актера высокому уровню драматургии и способность умного актера читать поверх текста. Аль Пачино играл еще один вариант человека нереализованных возможностей под маской сентиментального шутковста. Большой интерес актеров к одноактовке “Хьюи” не иссякает и сегодня. Еще одна голливудская звезда, выбравшая для себя роль Эри Смита, – Форест Уитакер. Вместе с актером Фрэнком Вудом они сыграли в постанов-

Одноактовка “Хьюи” была заявкой драматурга на новый поворот в его понимании задач современного театра, на поиски новых путей и новой типологии характера, близкого к трагикомическому. По количеству постановок – как на Бродвее, так и за его пределами – с “Хьюи” не может сравниться ни одна короткая пьеса драматурга. Спектакли по этой пьесе состоялись в Провиденсе¹, Чикаго², Мэриленде³, Данвилле⁴, Сент-Катаринсе⁵, Дублине⁶, Глазго⁷, Стратфорде⁸, Нью-Хейвене⁹, Атлантик Бич¹⁰, Сент-Олбансе¹¹, Нью-Йорке¹², снова в Чикаго¹³, а также в Цинциннати¹⁴.

В рамках цикла “THE PIONEER” (2007) в нью-йоркском театре “Metropolitan Playhouse” состоялись премьеры трех работ Юджина О’Нила: ранних одноактовок **“Паутина”** и **“Киношник”**, а также инсценировки позднего рассказа “Последняя воля и завещание очень выдающейся собаки”. Режиссером и художником-постановщиком выступил Марк Харборт, художником по костюмам – Беверли Буллок. Простое освещение спектаклей, созданное Мэривел Берген, дополняло несложную сценографию. Благодаря этому зритель

ке Майкла Грандаджа на Бродвее весной 2016 года (рецензия на спектакль в Приложении 1).

¹ Hughie at Trinity Repertory Company, Providence, Rhode Island, USA, February 20th – April 4th, 2004.

² Hughie at Goodman Theatre, Chicago, Illinois, USA, October 21st – November 21st, 2004.

³ Hughie, The Heritage Theatre Company, Chevy Chase, Maryland, USA, January 14th – 29th, 2005.

⁴ Hughie at the Eugene O’Neill Foundation, Tao House, Danville, California, USA, September 28th – October 2nd, 2005.

⁵ Hughie at Sullivan Mahoney Studio Theatre, St. Catharines, Ontario, Canada, November 22nd – 27th, 2005.

⁶ Hughie at Bewley’s Café Theatre, Dublin, Ireland, January 17th – February 18th, 2006.

⁷ Hughie, Arches Theatre Company, Glasgow, Scotland, March 2nd – 17th, 2007.

⁸ Hughie at Stratford Shakespeare Festival, Stratford, Ontario, Canada, June 18th – August 31st, 2008.

⁹ Hughie at Long Wharf Theatre, New Haven, Connecticut, USA, October 8th – November 9th, 2008.

¹⁰ Hughie at Atlantic Beach Experimental Theatre, Atlantic Beach, Florida, USA, April 3rd – 11th, 2009.

¹¹ Hughie at Abbie Theatre, St. Albans, England, May 19th – 23rd, 2009.

¹² Hughie at American Theatre of Actors, New York, USA, October 1st – 10th, 2009.

¹³ Hughie at Goodman Theatre, Chicago, Illinois, USA, January 16th – February 21st, 2010.

¹⁴ Hughie, Cincinnati Shakespeare Company, Cincinnati, Ohio, USA, January 22nd – February 14th, 2010.

сосредоточено наблюдал за игрой актеров. Название цикла переносит зрителей в ранний период творчества О'Нила, когда он еще был пионером американской драматургии и по наитию писал свои одноактные пьесы. Как и в своей работе над спектаклями “Китовый жир” и “Перед завтраком”, Харборт в драме “Паутина” и комедии “Киношник” воплотил ранние эскизы американского драматурга, не сокращая и не дописывая текст пьес. Режиссер следовал сценическим ремаркам автора. Харборту удалось создать атмосферу Нью-Йорка 1913 года и Мексики 1914 года на камерной сцене театра. Бережное отношение к слову О'Нила, безошибочный подбор актеров, их естественная игра – все это способствовало успеху цикла на театральной сцене. На протяжении месяца – с 9 ноября по 9 декабря 2007 года – в театре с аншлагом шли четыре пьесы Юджина О'Нила и один рассказ в форме монолога. В роли собаки Блеми выступил художественный руководитель театра Алекс Ро. “Можно было бы подумать, что последовательное представление пяти не связанных между собой работ приведет к несогласованности или некоторой путанице, но опытные актеры легко преодолели эту возможную проблему”¹. Как только один актер произносил заключительные фразы пьесы, на сцене появлялся другой актер и с уверенностью в себе быстро завладевал вниманием зрителей. Пять эскизов на глазах зрителей превращались в неразрывное драматическое повествование, так как были объединены режиссерским заданием. Исполнители в них не менялись. Критик Роберт Симпсон МакЛин, высоко оценивший работы режиссера Харборта и актеров театра, охарактеризовал цикл “Пионер” как “одну бесшовную ткань повествовательной нити”². Театр “Metropolitan Playhouse” представляет собой камерное помещение с маленькой квадратной сценой, напоминающей черный ящик. С трех сторон сцену окружают места для зрителей в три ряда. Зал вмещает около шестидесяти человек. В каждом спектакле цикла было минимум реквизита, что при-

¹ McLean R.S. Performance Reviews // The Eugene O'Neill Review. Vol.30. U. P., 2008. P. 173.

² Ibid.

мечательно, ведь таким же образом молодой О'Нил ставил свои первые спектакли. Харборт в постановке "Пионер" последовал традиции драматурга и не прогадал.

Своей первой настоящей пьесой О'Нил считал "Паутину". Героев одноактовки на сцене воплотили талантливые актеры театра "Metropolitan Playhouse": Кери Сетаро сыграла проститутку Розу, Эндрю Фирда – сутенера Стива, а Дэвид Патрик Форд – вора Тима. Желтое платье в белый горошек на Сетаро прекрасно подчеркивало светлые волосы и крупные глаза актрисы. Словно сошедшая с экрана кинодива, утонченная актриса в длинном платье внешне не походила на проститутку. Актриса смогла передать внутренний мир своей героини, но совершенно не соответствовала внешнему образу, который создал О'Нил. Костюмы героев очень значимы в эстетике драматурга. Неточный их подбор меняет либо смысл, либо настрой (атмосферу) пьесы. Форд вопреки простому внешнему виду (белая майка, серые брюки, кепка на голове) придал своему герою Тиму галантности. Эндрю Фирда был одет в желтую рубашку поверх белой майки, бледно-зеленый пиджак, серые брюки. Все три артиста в постановке "Паутина" выглядели чересчур интеллигентно по сравнению с героями, которых они играли. Такое несоответствие могло означать, что паутина как рок затягивает не только людей дна в буквальном смысле. Паутина обстоятельств может затягивать любого человека. Несмотря на внешний диссонанс, артистам все-таки удалось передать суть драмы благодаря прекрасной игре. Майкл Хардарт был органичен в образе человека в штатском как внутренне, так и внешне. Он был одет в белую рубашку, коричневый пиджак, серые брюки, а обут в темно-зеленые блестящие туфли. На его голове была серая шляпа. Второго человека в штатском в спектакле не было.

Критик Мартин Дентон из “New York Theatre” назвал пьесу “Киношник” “настоящим сокровищем”¹, а спектакль по ней – триумфом цикла. По мнению Дентона, актер Майкл Хардарт “потрясающий”² в роли Хенри Роджерса. Хардарт (Роджерс) и Дэвид Патрик Форд (Эл Дэвлин) были одеты в белые рубашки и брюки серого цвета. На Хардарте были подтяжки и белая шляпа с черной полоской, на Форде бежевая безрукавка, а в руках – трубка. Кери Сетаро исполнила роль Аниты Фернандес. Как и в спектакле “Паутина”, в “Киношнике” костюм актрисы не соответствовал ее образу. Белое платье с бежевым шерстяным платком и ни одного яркого орнамента на костюме обезличили героиню, лишив Аниту примет “местного колорита”. Блондинка Сетаро играла мексиканку без темного парика. Невозможно было поверить в то, что Сетаро-Анита – мексиканка из Чиуауа. Чувства кинопродюсера Роджерса к молодой мексиканке были опущены в постановке. Рон Дрейер перевоплотился в Панчо Гомеса. Как заметила критик Рэйчел Солтз из “New York Times”, в исполнении Дрейера мексиканский революционер Гомес никогда не поднимался “выше этнического клише”³. Синди Пьерр “Talkin’ Broadway” отмечает: “Дрейер – дикий Панчо, и его преувеличенно грубое поведение соответствует дерзости пьесы”⁴. Эндрю Фирда сыграл Луиса Вирейю. Несмотря на неудавшийся образ Аниты и отказ от любовной интриги, спектакль “Киношник”⁵ стал фаворитом у зрителей. После просмотра цикла пьес, открывшего американцам неизвестный период творчества драматурга, критик Марк Миллер с удивлением писал: “Кто знал, что О’Нил мог баловаться, создавая такую буйную, политически некорректную комедию...?”⁶

¹ www.nytheatre.com. Цит. по: <http://metropolitanplayhouse.org/PioneerReview> (дата обращения 08.11.2019).

² Ibid.

³ <http://www.nytimes.com/2007/11/17/theater/reviews/17pion.html> (дата обращения 08.11.2019).

⁴ https://www.talkinbroadway.com/page/ob/cp11_16_07.html (дата обращения 08.11.2019).

⁵ Комедию “Киношник” ставили еще один раз – в Данвилле в “Playwrights’ Theatre”. Премьера прошла 17 мая 2009 года.

⁶ www.backstage.com (дата обращения 08.11.2019).

Одноактовки “Киношник” и “Аборт”¹ впервые были опубликованы в 1950 году в книге “Потерянные пьесы Юджина О’Неила”.

В Данвилле в “Playwrights’ Theatre” 17 мая 2009 года состоялась мировая премьера пьесы О’Неила **“Контузия”**. Одноактный спектакль полностью соответствовал оригинальному тексту и был единожды показан в рамках гала-вечера. Больше антивоенную пьесу американского драматурга на сцене не воплощали. “Контузию” он написал весной 1918 года в Провинстауне, зарегистрировал 5 августа 1918 года. О’Нил никогда не стремился ее опубликовать, а позже и вовсе сжег рукопись пьесы. Одноактовка впервые была опубликована в 1972² году, а переиздана в 1988 году в первом томе полного собрания сочинений драматурга “O’Neill. The Complete Plays” по копии рукописи из библиотеки Конгресса.

Первая по написанию пьеса О’Неила **“Жена для жизни”** долго ждала своего сценического воплощения. В самом начале карьеры драматурга его отец, актер Джеймс О’Нил, согласился сыграть Пожилого мужчину. Сама одноактовка для Юджина О’Неила большого значения не имела, зато спектакль с участием знаменитого артиста безусловно привлек бы внимание к автору. При жизни автора эта пьеса не была поставлена. Премьера раннего эскиза О’Неила состоялась в США в нью-йоркском театре “Playhouse 46” 4 ноября 1982 года. Провальный спектакль “Жена для жизни”³ шел в цикле с

¹ Пьеса была зарегистрирована 19 мая 1914 года, а позже уничтожена драматургом. Сохранилась только благодаря текстам из бюро регистрации авторских прав в библиотеке Конгресса США.

² Shell Shock in “Children of the Sea” and Three Other Unpublished Plays by Eugene O’Neill. W., 1972.

³ “Жену для жизни” также поставили в Японии на японском языке (в переводе Йоши Чо и Акийо Суга). Премьера спектакля Сабуро Оучи состоялась в Токио в “Theatre-X” (シアターX). Постановка была приурочена к симпозиуму “От одноактной пьесы к универсальной драме”. Над спектаклем также работали Йоко Одагири (художник) и Хиденори Кобаяши (освещение). Актеры Сатоши Кен, Мотеги Тиде и Сузуки Хироши исполнили главные роли. Саундтрек спектакля обеспечил музыкант Шунсукэ Мизуно, игравший на пятиструнном басы во время действия. Пьеса была сыграна дважды 12 сентября и один раз 13 сентября 2015 года.

двумя другими одноактовками драматурга – “Киношник” и “Паутина” (мировая премьера).

Пьесу “Жена для жизни” О’Нил зарегистрировал 15 августа 1913 года в библиотеке Конгресса США. Впервые она была опубликована в 1950¹ году. Пьеса переиздавалась дважды: в 1964² году и в 1988 году (в полном собрании сочинений Юджина О’Нила).

Как и “Хьюи”, одноактную пьесу **“Безрассудство”** впервые поставили не на родине О’Нила, в США, а за границей. Мировая премьера прошла в рамках о’ниловского цикла в японском “Theatre-X”³ в 2015 году в следующем актерском составе: Хаджиме Танге, Масуми Мацукава, Ториуми Джунья, Халанай Шин Ри, Рина Маруяма. Над спектаклем работала та же команда, которая постановила пьесу “Жена для жизни”.

В оригинале короткая пьеса “Безрассудство” была представлена в нью-йоркском театре “Metropolitan Playhouse” в 2016 году в рамках проекта “O’Neill (Unexpected)”⁴. Режиссер спектакля Алекс Ро поставил пьесу в блоке с другой малоизвестной работой драматурга – многоактной драмой “Now I Ask You”. Между спектаклями был один десятиминутный перерыв. Ро также выступил в качестве художника-постановщика. Сценическая версия “Безрассудства” полностью соответствовала оригинальному тексту О’Нила, а костюмы героев – времени действия пьесы. Декорация состояла из библиотеки дома, стены, отделяющей комнату от веранды, неполноценного окна и еще одного окна, встроенного в стену, через которое зрители видели действия снаружи. Костюмы для постановки создала Сидни Фортнер. Спектакль длился около тридцати пяти минут. Эрин Беирнард играла Милдред, Келли Кинг – ее мужа Артура Болдуина, а Джереми Рашал – любовника героини, Иден Эпстайн – горничную. Критик Марк Миллер из “Theater Scene” отметил

¹ O’Neill E. Lost Plays of Eugene O’Neill. N. Y., 1950.

² O’Neill E. Ten “Lost” Plays of Eugene O’Neill. N. Y., 1964.

³ <http://www.theaterx.jp/15/150912-150913p.php> (дата обращения 08.11.2019).

⁴ Recklessness (directed by Alex Roe) in the production *O’Neill (Unexpected)* at Metropolitan Playhouse, New York, June 2nd – 30th, 2016.

“особенно сильную”¹ игру актеров в сценах с мстительной горничной-Эпстайн. Беирнард достоверно передала несчастный образ Милдред. Она была одета в красно-бордовое вечернее платье из бархата. Шифоновые рукава и нагрудник были расшиты узорами. Жемчужное кольцо в сочетании с серебром и агатом и большие серьги дополняли образ жены богатого человека. Богатство внешнего убранства героини создавало резкое несоответствие между ее внутренним состоянием и бьющей в глаза роскошью костюма.

Темно-русые волосы актрисы были собраны в пучок, в руках она держала маленькую книжку. На актере Келли Кинге был бежевый костюм в крупную полоску, светло-серая рубашка, темный пурпурный галстук в серебристую полоску и под цвет ему темно-сиреневая жилетка. В верхнем кармане пиджака был белый платок. На безымянных пальцах героев – обручальные кольца. Беирнард (Милдред) и Джереми Рашал (шофер-любовник) прекрасно передали трепет запретной любви своих персонажей. На Рашале была униформа – брюки, темно-синий сюртук со стоячим воротником и с пуговицами на груди и белая рубашка. Социальное неравенство, подчеркнутое роскошным туалетом влюбленной женщины и скромной униформой ее избранника, визуально драматизировало обреченность их чувств.

“Предупреждения” (1913) – единственная одноактовка драматурга, которую никогда не ставили на сцене. Возможно, непростая сценография – одна из причин несостоявшейся сценической судьбы пьесы О’Нила. В ней два пространства – квартира героя в Бронксе и секция шлюпочной палубы. Выстроить сразу две декорации для одноактного спектакля, идущего в цикле с другими пьесами, было проблематичным для малого театра в начале XX века. Сегодня легко себе представить разворачивающуюся декорацию как в офф-бродвейских театрах, так и на Бродвее, где в считанные секунды одно пространство сменяется другим. В 1910-х годах о таких технических возможностях можно было только мечтать. Еще одна причина отсутствия теат-

¹ <http://theaterscene.com/review-of-Oneill-unexpected.html> (дата обращения 08.11.2019).

ральной жизни у пьесы – слабая вторая часть. По сравнению с другими ранними одноактовками О’Нила, в которых море играет одну из главных ролей, здесь оно – не более чем вспомогательный фон. После сценического успеха пьес “Курс на Восток, в Кардифф”, “Луна над Карибским морем”, “В зоне” и “Долгий путь домой” (впоследствии цикла “Пароход Гленкерт”) ни сам драматург, ни режиссеры уже не хотели ставить семейную драму с неудавшейся “морской” линией.

В целом, у коротких пьес Юджина О’Нила оказалась довольно насыщенная театральная судьба. Отправные точки творческого пути драматурга по сей день остаются предметом сценического воплощения. Интерес к ранним эскизам О’Нила не пропадает как у практиков (актеров, режиссеров), так и у теоретиков (театроведов, историков американского театра). Наоборот – с каждым годом он только растет. Одноактные пьесы драматурга ставят по отдельности (“Хьюи”) и циклами (“THE PIONEER”), как студенческие спектакли (итальянская академия Achille Togliani), в рамках симпозиумов (японский “Театр-Х”) и к юбилейным датам (“Жажда”). По мотивам двух одноактовок – “Перед завтраком” и “Там, где помечено крестом” – сочинены оперы. В одноактных пьесах О’Нила есть театральное своеобразие, особая эстетика, индивидуальный почерк начинающего драматурга. Принцип их построения следующий: ограниченное количество действующих лиц (везде, кроме “морских” одноактовок), единство места действия (за исключением пьесы “Предупреждения”), герой-мечтатель, трагический финал (за исключением пьес “Жена для жизни”, “Киношник”, “В зоне”, “Контузия”, “Мечтательный паренек”, “Изгнание нечистой силы” и “Хьюи”). Джозеф Вуд Кратч отмечал горький и суровый реализм ранних пьес О’Нила. Американский драматург в своих работах часто использовал жаргон, насыщая речь героев живой, ненормативной лексикой. О’ниловская эстетика формировалась уже в начале его творческого пути. Уже тогда у него появился собственный стиль письма. Почти в каждой одноактовке драматург видел набросок для будуще-

го раскрытия темы. О'Нил заложил зерно в каждую из них, и оно почти всегда давало свои драматургические всходы. При жизни автора с помощью одноактных пьес формировалось новое искусство. После смерти О'Нила они, избавленные от авторского диктата, начали новую жизнь. Его короткие пьесы часто ставили во второй половине XX века. Одноактовки О'Нила продолжают жить и сегодня. Каждый режиссер видит их по-своему. XXI век, не выносящий многоактные пьесы, расположен искать лаконичные ответы на самые сложные вопросы в одноактной форме. Для театральных режиссеров при выборе пьес драматурга немаловажным фактором является небольшое количество действующих лиц. Чем меньше актеров, тем меньше бюджет постановки. Спектакли по пьесам О'Нила экономически доступны начинающим режиссерам. В его одноактовках нет второстепенных ролей, и каждый актер может раскрыться. Принадлежащие к совершенно разным культурам, актеры превращают характеры в универсальные типажи, а неграмотная речь героев опускает проблему языкового барьера. Роль в пьесах О'Нила, соответствующая его типу, с одинаковой легкостью найдется как для типичного актера-американца, так и для представителей различных стран и континентов, рас и национальностей. Пьесы О'Нила универсальны. Их легко адаптировать под другую культуру, что доказали спектакли на шведском языке в "Kungliga Dramatiska Teatern", на итальянском в Accademia Achille Togliani, на португальском в "Teatro São Paulo" и на японском в "Театре-Х". Форма одноактной пьесы идеально подходит для студенческого отрывка и дипломного спектакля. Именно по этим причинам к одноактным пьесам основателя американской драматургии так часто обращаются режиссеры и актеры в последнее время. Вряд ли интерес к его одноактовкам исчезнет в ближайшие годы и в более отдаленной перспективе. В основном, короткие пьесы О'Нила шли на американской театральной сцене в оригинале, на английском языке. Их редко ставили за пределами США. Для всего неанглоязычного мира ранние пьесы О'Нила являются почти не освоенным, новым материалом.

Современные режиссеры ставят одноактовки американского драматурга по-разному. Одни воплощают пьесы, следуя подробным ремаркам автора, не добавляя в текст и сценографию ничего нового (М. Харборт, М. Грандадж). Другие – адаптируют их к современным реалиям (К. Мастати, Кл. Гилтнер, Ф. Асмал). На Бродвее из одноактных пьес О’Нила возрождают одну – “Хьюи”, к ней же чаще всего обращаются и внебродвейские театры. Постановки по “Хьюи” являются самыми успешными в период 1958-2016. В XXI веке одноактные драматургические опыты О’Нила были прочитаны новыми поколениями режиссеров театра в соответствии с изменившимся временем. Художники оставляют за собой право превращать драматурга в своего современника, а в его героях распознавать человеческое, остающееся неизменным на все времена. Интерес современных режиссеров, художников и актеров к одноактовкам Юджина О’Нила не остывает. Каждое поколение будет открывать своего О’Нила, новые страницы в изучении его многогранного творчества, обогащать фундаментальный исследовательский корпус о’ниловедения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей научной работе одноактные пьесы Юджина О'Нила были рассмотрены как самостоятельное явление в американском театре. Детально были исследованы о'ниловский язык и стиль, а также композиция, конфликты, темы и герои его пьес. Художественное значение одноактных пьес О'Нила во многом определяется эстетикой реализма. В своих первых одноактных пьесах О'Нилу удалось отразить не только специфику американской жизни, но и американского сознания. В результате комплексного анализа определены особенности одноактной драматургии О'Нила (1913-1917):

- 1) развитие жанра трагедии в соответствии с эволюцией этого жанра в XX веке;
- 2) экспериментирование с другими жанрами;
- 3) ограничение числа действующих лиц;
- 4) использование единства места действия.

Выявлены конкретные влияния произведений европейских авторов на одноактные пьесы О'Нила: форма пьесы “Та, что сильнее” А. Стриндберга, трагические финалы, статический театр и прием молчания в пьесах Мориса Метерлинка. Изучена история создания одноактных пьес Юджина О'Нила. Установлены реальные прототипы о'ниловских героев и реальные события, вдохновившие драматурга на создание одноактных пьес.

В ходе всестороннего анализа одноактной драматургии О'Нила (1916-1919) установлено внутреннее единство “морского” цикла “Пароход Гленкерт”, стремление драматурга к “сериальности” и большой драме. Выявлены общие принципы построения реплик персонажей, экспрессия диалогов, а также роль и особенность ремарок в одноактных пьесах О'Нила. Определена жанровая специфика одноактных драм – устремленность к трагедийности, но с учетом влияния европейских авторов новой драмы и разработки ими жанра трагедии.

Установлены темы, сюжеты, эпизоды и художественные приемы, которые впоследствии будут использованы и развиты О'Нилом в его многоактной драматургии. Выявлен фундамент произведений О'Нила 1920-х и 1940-х годов:

1. “Морской” цикл “Пароход Гленкерн” (1916-1918) – “Косматая обезьяна” (1922).
2. “Веревка” (1918) – “Любовь под вязами” (1924).
3. “Мечтательный паренек” (1918) – “Император Джонс” (1920).
4. “Там, где помечено крестом” (1918) – “Золото” (1920).
5. “Изгнание нечистой силы” (1919) – “Продавец льда грядет” (1946).

В эволюции драматурга от одноактных пьес к большим формам обостряется конфликтность, усложняется сюжетность, развивается трагическая составляющая. Но главные художественные принципы остаются неизменными.

Выявленные художественные особенности пьес О'Нила, безусловно, требовали “системного” воплощения, а, следовательно, предполагали целостное режиссерское решение. Об этом свидетельствует сама история взаимодействия О'Нила с деятелями театра США первой половины XX века и его ориентация на принципы европейского режиссерского театра.

Сценические решения и художественные открытия, сделанные в о'ниловских спектаклях театра “Провинстаун Плэйерс” имеют непреходящее значение и для сегодняшней театральной культуры. Так, например, постановки пьес “Курс на Восток, в Кардифф” и “Жажда”, осуществленные в “сайт-специфическом” пространстве – в сарае “Wharf Theatre” – это не что иное, как “предвестия” перформативного иммерсивного театра. А постановка пьесы “Перед завтраком”, по сути, является классическим для современного театра моноспектаклем. Эти два самые популярные сегодня формата театрального представления ассоциируются с поисками о'ниловской экспериментальной сцены. Таким образом, еще раз подтверждается ценность, универсальность и актуальность одноактной драматургии О'Нила. Отсюда –

оправданность и закономерность частого обращения современных режиссеров к этому материалу.

По итогам исследования определены причины неослабевающего интереса режиссеров к одноактным пьесам О'Нила. Среди них – главные:

- 1) непреходящая актуальность проблем, заложенных в одноактных пьесах О'Нила (социальное отчуждение, психологическая разобщенность, неизжитый расизм, подменяющий духовность материализм, невозможность осуществления “американской мечты”), отсюда – несложная адаптация пьес к сегодняшнему дню и к любой стране;
- 2) отсутствие второстепенных действующих лиц, благодаря чему в спектакле может раскрыться каждый актер;
- 3) эффектный набор выразительных средств: сленг, развернутые исповедальные монологи, оригинальное звуковое сопровождение текста;
- 4) интернациональный состав персонажей;
- 5) отсутствие языкового барьера в связи с многообразием различных акцентов и диалектов в лексике героев;
- 6) экономическая и организационная доступность воплощения материала в связи с небольшим количеством действующих лиц и ориентированностью на малый формат зрительного зала и сцены.

В ходе научного изучения было сформировано новое представление о месте и значении одноактных пьес классика американской драматургии Юджина О'Нила.

Доказано, что работа над одноактными пьесами в ранний период творчества носила для О'Нила “лабораторный” характер и была связана с поиском новых форм и специфики художественного воплощения реалий американской жизни.

Переосмысляя творческий метод использования малых форм в европейской драматургии и театре начала XX века, и, в особенности, идеи и практику А. Стриндберга, О'Нил создает оригинальную модель камерной пьесы, отличающейся как универсальными, так и сугубо индивидуальными чертами авторского стиля, которая позволяет ему привнести на сцену и сделать объектом художественного исследования характеры, коллизии и наблюдения, взятые непосредственно из окружающей его действительности, из личного опыта.

Выявлено, что форма камерной пьесы позволяла сфокусировать внимание непосредственно на исследовании характера и внутреннего мира героя в жизненно-проблемной ситуации, давала возможность показать его “крупным планом”, сосредоточить внимание на изучении эмоционально-психологического поворота, сохранив непосредственность и натуралистическую конкретность жизненной зарисовки.

На основе анализа образной структуры произведений показано, что именно в одноактных пьесах сформировались черты индивидуального драматургического стиля О'Нила, характеризующегося ориентацией на “супернатурализм” в сценическом воплощении жизненных реалий, отличающегося эмоциональной экспрессивностью в раскрытии психологии героев, проблемно-обостренным осмыслением центральной драматической ситуации, что вело зачастую к трактовке конфликтов и финалов в сугубо трагическом ключе. В результате выясняется, что именно в пьесах “малых форм” О'Нил вплотную подошел к пониманию специфики “американской трагедии”.

Доказано, что одноактные пьесы О'Нила тяготели к цикличности, что привело к “синтезированию” на новых художественных основаниях большой драматургической формы. Но вместе с тем, модель камерной пьесы сохраняла творческую привлекательность для драматурга вплоть до последнего этапа его творчества, о чем свидетельствует пьеса “Хьюи”,

входящая в незавершенный цикл 1940-х годов.

Проанализированы перспективы развития творческих принципов камерной пьесы О'Нила в дальнейшем развитии американской драматургии XX века, в творчестве таких ее крупнейших представителей, как Теннесси Уильямс, Артур Миллер, Эдвард Олби.

В диссертации раскрыты художественное и содержательное значение выработанных в процессе создания одноактных пьес приемов: пространных монологов, поэтических ремарок, “озвученных мыслей”, обмена пронзительно точными, психологически мотивированными реакциями героев, разговоров об отсутствующих персонажах, “зон молчания”, развернутой “звуковой режиссуры, звукописи в ремарках”, включающей в себя звуки паровозных гудков, сирен, “какофонию улицы”.

В ходе рассмотрения одноактных пьес прослеживается, как своеобразно формирует драматург образ действенного пространства, что оказывало прямое воздействие на развитие сценографии в американском театре, на характер мизансценических решений.

Подчеркивается, что “партитурность” воспроизведения картины мира в одноактных пьесах О'Нила требовала исключительно режиссерского способа организации сценического действия, что провоцировало глубокий интерес драматурга к процессам формирования американской режиссуры в первой половине XX века.

В диссертации на основе анализа истории взаимодействия драматурга с театром “Провинстаун Плэйерс” вскрыты и рассмотрены сценические возможности одноактных пьес О'Нила, выявлена природа их театральности. Реконструкция всех премьерных спектаклей театра “Провинстаун Плэйерс” по одноактным пьесам О'Нила полностью отразила вклад этого небольшого коллектива в процесс становления творческого метода великого драматурга и, в свою очередь, его роль в развитии американской сцены. Доказано, что молодой драматург, ориентируясь на задачи формирования режиссерского

искусства, стимулировал работу этого постановочного коллектива, дав толчок к развитию небольших региональных театров. Систематизация посмертных постановок о'ниловской драматургии малых форм и их анализ помогли установить причины не пропадающего интереса режиссеров и актеров к одноактным пьесам Юджина О'Нила. В дополнение к диссертационному исследованию автором была прослежена дальнейшая сценическая судьба о'ниловских одноактных пьес – повторные постановки (возрождения – “revivals”) в камерных театрах США и международные премьеры.

На основе анализа организационно-творческой системы формирования театров США в XX веке выяснено, что форма одноактной пьесы, разработанная О'Нилом, является наиболее мобильной и доступной для сценической реализации небольшими и студийными театральными труппами, глубоко интегрированными в разные слои общественной жизни.

Заключая в себе ключевые проблемы и конфликты, как общечеловеческого, так и специфически американского характера, связанного с парадоксами мечты и страсти, свободы и рока, поэзии и грубой реальности, одноактные пьесы О'Нила были и продолжают быть привлекательными для деятелей театра, ведущих активный поиск новых сценических форм, для театров экспериментальной направленности.

Историко-теоретическое контекстуальное изучение феномена одноактной драматургии Юджина О'Нила, анализ ее проблематики и поэтики, выявленные принципиально важные взаимосвязи между ранними и поздними произведениями, изучение истории постановок его камерных пьес помогли создать целостное представление о творчестве драматурга в области создания произведений малых форм, об их сценических возможностях, театральной судьбе и перспективах режиссерских интерпретаций.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Американская драматургия: новые открытия. – СПб.: СПбГАТИ, 2012. – 96 с.
2. Американская новелла XIX и XX веков: В 2-х т. / Сост. А.И. Старцев. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 1216 с.
3. Американские театральные миниатюры. / Сост. Л. Хвостенко. Вступ. ст. Ю. Ковалева. – Л.; М.: Искусство, 1961. – 208 с.
4. Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
5. Аникст, А.А., Бояджиев, Г. Шесть рассказов об американском театре. – М.: Искусство, 1963. – 151 с.
6. Аристотель. Поэтика. / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. – С. 111-165.
7. Барбой, Ю.М. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
8. Бегбедер, Ф. Уна & Сэлинджер. / Пер. Н. Хотинской. – СПб.: Азбука, 2015. – 320 с.
9. Бутрова, Т.В. Американский театр: Прошлое и настоящее. – М.: ГИИС, 1997. – 248 с.
10. Выготский, Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
11. Гасснер, Дж. Форма и идея в современном театре. – М.: Иностранная литература, 1959. – 256 с.
12. Гвоздев, А.А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. – 416 с.
13. Гиленсон, Б.А. Америка Синклера Льюиса. – М.: Наука, 1972. – 191 с.

14. Гиленсон, Б.А. Хемингуэй и его женщины. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 415 с.
15. Гладышева, К.А. Развитие реализма в американском театре XX века и система Станиславского. / Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. иск. – М.: ГИТИС им. А.В. Луначарского, 1968. – 16 с.
16. Гладышева, К.А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: В 4-х ч. Ч.3. Театр Западной Европы и США (1917-1945). – М.: Просвещение, 1986. – С. 198-253.
17. Державин, К.Н. Книга о Камерном театре: 1914-1934. – Л.: Художественная литература, 1934. – 240 с.
18. Засурский, Я.Н. Американская литература XX века. – М.: Издательство Московского Университета, 1966. – 440 с.
19. Зверев, А.М. Американский роман 20-30-х годов. – М.: Художественная литература, 1982. – 256 с.
20. Зверев, А.М. Модернизм в литературе США: Формирование. Эволюция. Кризис. – М.: Наука, 1979. – 318 с.
21. Злобин, Г.П. Косноязычное красноречие Юджина О'Нила // О'Нил, Ю., Уильямс, Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. – М.: Радуга, 1985. – С. 15-26.
22. Злобин, Г.П. Трагедия в Америке // О'Нил, Ю., Уильямс, Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. – М.: Радуга, 1985. – С. 3-12.
23. Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. / Сост., вступ. ст., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева. – М.: ГИТИС, 1992. – 288 с.
24. Каракчиева, К.Н. Американская экспрессионистская драма 20-х гг. XX века. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1980. – 216 с.
25. Кино. Театр. Музыка. Живопись в США. – М.: Знание, 1964. – 346 с.

26. Клейман, Ю.А. Американская режиссура первой трети XX века. – СПб.: СПбГАТИ, 2011. – 152 с.
27. Клейман, Ю.А. Театр “Провинстаун плеерс” и генезис женской драматургии в США // Вестник СПбГУ. – 2017. – Вып.3. – Т.7. – С. 322-330.
28. Клейман, Ю.А. Театр Юджина О’Нила и американская режиссура 1920-1930-х гг. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. – СПб.: СПбГАТИ, 2010. – 184 с.
29. Коваленко, Г.В. Некоторые аспекты национального сознания в зеркале театра 1980-х гг.: “Дети Юджина О’Нила” // Американский характер: Очерки культуры США. – М.: Наука, 1998. – С. 205-230.
30. Коваленко, Г.В. “Кто боится Вирджинии Вульф?” Э. Олби в режиссуре автора // Проблемы театральности. – СПб.: СПГИТМиК, 1993. – С. 124-132.
31. Коваленко, Г.В. Парадоксы этнического театра: Драматургия Дэвида Генри Хуана // Американский характер: Очерки культуры США. – М.: Наука, 1995. – С. 216-239.
32. Коваленко, Г.В. Разрушение стереотипа американского характера: Опыт исследования пьес Олби // Американский характер: Очерки культуры США. – М.: Наука, 1991. – С. 257-269.
33. Коваленко, Г.В. Театр Эдварда Олби и американская драма “критического десятилетия”: 60-е годы XX века. / Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – 18 с.
34. Коренева, М.М. Творчество Юджина О’Нила и пути американской драмы. – М.: Наука, 1990. – 336 с.
35. Костелянец, Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. – М.: Совпадение, 2007. – 503 с.
36. Кратч, Дж.В. Юджин О’Нил: Американская драма // Литературная история США: В 3-х т. Т.3. – М.: Прогресс, 1979. – С. 357-370.

37. Крэг, Э.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
38. Кутеева, Н.Э. Концепция личности в драматургии Юджина О’Нила первой половины 1920-х гг. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – У.: БГУ, 2003. – 208 с.
39. Литаврина, М.Г. Американские сады Аллы Назимовой. – М.: РИО Упрполиграфиздата Администрации Моск. обл., 1995. – 192 с.
40. Литаврина, М.Г. Русский театральный Париж: 20 лет между войнами. – СПб.: Алетейя, 2003. – 224 с.
41. Лоусон, Дж.Г. Ю. О’Нейл // Лоусон, Дж.Г. Теория и практика создания пьесы и сценария. – М.: Искусство, 1960. – С. 180-197.
42. Любимова, Е.А. Театр Юджина О’Нила: идейно-эстетические особенности поздней драматургии. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. – М.: ГИТИС им. А.В. Луначарского, 1982. – 176 с.
43. Любимова, Е. Юджин О’Нил и Джордж Крем Кук – опыт творческого содружества: Из истории театра “Провинстаун” // Проблемы зарубежного театра и театроведения. – М.: ГИТИС, ЛГИТМиК, 1977. – С. 62-77.
44. Максимов, В.И. Эстетический феномен Антонена Арто. – СПб: Гиперион, 2007. – 314 с.
45. Маликов, В. Трилогия О’Нила // О’Нил, Ю. Траур – участь Электры. – М.: Искусство, 1975. – С. 214-229.
46. Марков, П.А. О театре: В 4-х т. – М.: Искусство, 1974. – 1640 с.
47. Медведева, Н.П. Творческие искания О’Нила 20-х годов и становление американской национальной драмы. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – Св.: Свердловский государственный педагогический институт, 1973. – 211 с.
48. Метерлинк, М. Пьесы. / Пер. с франц. под ред. Н.М. Любимова. – М.: Искусство, 1958. – 576 с.

49. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. / Пер. Г.А. Рачинского. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 208 с.
50. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. / Пер. Ю.М. Антоновского. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 336 с.
51. О'Кейси, Ш. За театральным занавесом: Сб. статей. / Сост., автор предисл. и комм. Г. Злобин. – М.: Прогресс, 1971. – 288 с.
52. О'Нейлль, Е. Косматая обезьяна: Комедия прошлого и настоящего в 8-ми карт. / Пер. Н.М. Крымовой и П.Б. Зенкевича. – М.: Театр. изд-во, 1925. – 64 с.
53. О'Нейлль, Е. Анна Кристи: Пьеса в 4-х д. / Пер. П.Б. Зенкевича и Н.М. Крымовой // Вестник работников искусств, 1925. – 36 с.
54. О'Нейлль, Е. Любовь под вязами: Пьеса в 3-х д. / Пер. П. Зенкевича и Н. Крымовой. – М.; Л.: МОДПиК, 1927. – 48 с.
55. О'Нейлль, Е. Золото: Пьеса в 4-х д. / Пер. Н.М. Крымовой. Обработ. П.Б. Зенкевича. – М.: Театра-кино-печать, 1928. – 80 с.
56. О'Нейлль, Е. Негр (Черное гетто): Пьеса в 3-х д., 7-ми карт. / Пер. Н.М. Крымовой. Перераб. П.Б. Зенкевича и А.Т. Реж. прим. худ. рук. Моск. Камерного Театра А.Я. Таирова. – М.; Л.: МОДПИК, 1930. – 48 с.
57. О'Нейл, Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. / Пер. и вступ. ст. А.Г. Мовшенсона. – Л.; М.: Театра-кино-печать, 1929. – 32 с.
58. О'Нейл, Ю. Король Джон: Пьеса в 6-ти эп. / Обработ. Е.Р. Руссат. – М.: Правда, 1926. – 39 с.
59. О'Нил, Ю. Биобиблиографический указатель. / Сост. и автор вступ. ст. Ю.Г. Фридштейн. – М.: Книга, 1982. – 108 с.
60. О'Нил, Ю. Вережка. / Пер. О. Холмской // Американская новелла XIX и XX веков: В 2-х т. Т.2. / Сост. А.И. Старцев. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – С. 142-163.

61. О'Нил, Ю. В зоне военных действий. / Пер. М. Шерешевской // Американские театральные миниатюры. / Сост. Л. Хвостенко. Вступ. ст. Ю. Ковалева. – Л.; М.: Искусство, 1961. – С. 30-48.
62. О'Нил, Ю. Заметки, письма, интервью // О'Нил, Ю., Уильямс, Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. – М.: Радуга, 1985. – С. 453-462.
63. О'Нил, Ю. Китовый жир. / Пер. И. Комаровой // Американские театральные миниатюры. / Сост. Л. Хвостенко. Вступ. ст. Ю. Ковалева. – Л.; М.: Искусство, 1961. – С. 13-29.
64. О'Нил, Ю. Косматая обезьяна. / Пер. В. Харитонова // Американский литературный ренессанс XX века. – М.: Азбуковник, 2002. – С. 859-901.
65. О'Нил, Ю. Курс на Восток, в Кардифф: Пьеса в 1-м д. / Пер. М. Кореневой // О'Нил, Ю., Уильямс, Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. – М.: Радуга, 1985. – С. 27-40.
66. О'Нил, Ю. Продавец льда грядет: Пьеса в 4-х действиях. / Пер. Н. Тулинцевой и Д. Орлова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – 240 с.
67. О'Нил, Ю. Пьесы: В 2-х т. / Сост. и автор вступ. ст. А. Аникст. – М.: Искусство, 1971. – 886 с.
68. О'Нил, Ю. Пьесы. / Автор вступ. ст. Ю. Фридштейн. – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – 624 с.
69. О'Нил, Ю. Там, где помечено крестом. / Пер. А. Старцева // Американская новелла XIX и XX веков: В 2-х т. Т.2. / Сост. А.И. Старцев. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – С. 163-179.
70. О'Нил, Ю. Траур – участь Электры: Трилогия. / Пер. В. Алексеева. – М.: Искусство, 1975. – 230 с.

71. О'Нил, Ю. Хьюи: Пьеса в 1-м д. / Пер. И.М. Бернштейн // О'Нил, Ю., Уильямс, Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. – М.: Радуга, 1985. – С. 431-452.
72. О'Нил, Ю., Уильямс, Т. Пьесы. / Сост. и автор вступ. ст. Г.П. Злобин. – М.: Радуга, 1985. – 800 с.
73. О'Ниль, Ю. Волосатая обезьяна: Комедия древности и современности в 8-ми сценах. / Пер. М.Г. Волосова. – Л.: Государственное издательство, 1925. – 84 с.
74. Паррингтон, В.Л. Основные течения американской мысли: Американская литература со времени ее возникновения до 1920 года: В 3-х т. Т.3. Возникновение критического реализма в Америке (1860-1920). – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 604 с.
75. Пинаев, С.М. Поэтика трагического в американской литературе: Драматургия Ю. О'Нила. – М.: Изд-во университета дружбы народов, 1988. – 80 с.
76. Пинаев, С.М. Художественная структура драм Ю. О'Нила: К пробл. конфликта и его драматург. воплощения. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – Г.: ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1978. – 215 с.
77. Пинаев, С.М. Эпоха выскочек или второе открытие континента // Американский литературный ренессанс XX века. / Сост. С.М. Пинаев. – М.: Азбуковник, 2002. – С. 3-53.
78. Пинаев, С.М. Юджин Гладстон О'Нил: К 100-летию со дня рождения // Литература. – М.: Знание, 1988/5. – 64 с.
79. Ромм, А.С. Американская драматургия первой половины XX века. – Л.: Искусство, 1978. – 247 с.
80. Ромм, А. Юджин О'Нил // История западноевропейского театра. Т.8. – М.: Искусство, 1988. – С. 140-165.

81. Рыбина, П.Ю. Философия трагедии в творчестве Ю. О'Нила. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003. – 135 с.
82. Ряполова, В.А. Театр аббатства (1900-1930-е годы): Очерки. – М.: Индрик, Летний сад, 2001. – 176 с.
83. Сбоева, С. Таиров. Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923-1930. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 688 с.
84. Синг, Дж.М. Драмы. / Пер. В. Метальникова. Вступ. ст. Ю. Ковалева. – Л.; М.: Искусство, 1964. – 287 с.
85. Смирнов, Б. Социальная функция Бродвея // Проблемы зарубежного театра и театроведения. – М.: ГИТИС, ЛГИТМиК, 1977. – С. 44-61.
86. Смирнов, Б.А. Театр США XX века. – Л.: ЛГИТМиК, 1976. – 255 с.
87. Смирнов, Б.А. Эволюция американского исполнительского мастерства // История западноевропейского театра. Т.8. – М.: Искусство, 1988. – С. 144-163.
88. Сохряков, Ю.И. Ранняя драматургия Юджина О'Нила (1913-1924 гг.): К вопросу о становлении творческого метода. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1970. – 284 с.
89. Сохряков, Ю.И. Цикл “морских” пьес американского драматурга Юджина О'Нила // Вестник Моск. ун-та. – 1971. – №2. – С. 25-34.
90. Стриндберг, А. Избранные произведения: В 2-х т. – М.: Художественная литература, 1986. – 959 с.
91. Стриндберг, А. Полное собрание сочинений: В 12-ти т. Т.1. – М.: Издание В.М. Саблина, 1908. – 287 с.
92. Ступников, И., Любимова, Е. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра. Т.8. – М.: Искусство, 1988. – С. 194-252.

93. Таиров, А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М.: ВТО, 1970. – 603 с.
94. Театральная энциклопедия: В 5-ти т. Т.2. / Гл. ред. П.А. Марков. – М.: Советская энциклопедия, 1963. – 1213 с.
95. Уайльд, О. Парадоксы: Критик как художник. – СПб.: Анима, 2002. – 312 с.
96. Уильямс, Т. Трамвай “Желание”: пьесы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 384 с.
97. Фатеева, С.П. Философско-эстетические искания Юджина О’Нила. / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – К.: КГУ им. Т.Г. Шевченко, 1982. – 205 с.
98. Фрейд, З. Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
99. Фрейд, З. Введение в психоанализ. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
100. Фрид, А. Алла Назимова и евреи в Голливуде. – Герцлия: ISRADON, 2010. – 160 с.
101. Фридштейн, Ю.Г. Горизонты творчества Юджина О’Нила // О’Нил, Ю. Пьесы. – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – С. 5-17.
102. Хрестоматия по истории зарубежного театра. / Под ред. проф. Л.И. Гительмана. – СПб.: СПбГАТИ, 2007. – 639 с.
103. Цимбал, И. Американские актеры первой половины XX века. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – 68 с.
104. Цимбал, И.С. Джордж Пирс Бейкер – “отец американской драматургии” // Американская драматургия: новые открытия. – СПб.: СПбГАТИ, 2012. – С. 8-15.
105. Цимбал, И., Викторова, Е. Миф в трагедии Ю. О’Нила // Традиции и новаторство в зарубежном театре. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 42-57.

106. Цимбал, И. Негритянская тема в драматургии О'Нила: "Император Джонс" // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. – Л.: ЛГИТМиК, 1979. – С. 11-21.
107. Цимбал, И. От Юджина О'Нила к современной американской драме: Преемственность проблематики // Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. – Л.: ЛГИТМиК, 1976. – С. 103-120.
108. Цимбал, И.С. Ранние "морские" миниатюры Юджина О'Нила "Пароход Гленкерт": Из наблюдений над стилем писателя // Анализ стиля зарубежной художественной и научной литературы. – Л.: ЛГУ. – 1978. – Вып.1. – С. 97-105.
109. Цимбал, И.С. Театр Юджина О'Нила (1914-1924). / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1977. – 224 с.
110. Цимбал, И. Трагедия отчуждения // Наука о театре. – Л.: ЛГИТМиК, 1975. – С. 260-276.
111. Шамина, В.Б. Два столетия американской драмы: Основные тенденции развития. – К.: КГУ, 2000. – 128 с.
112. Шамина, В.Б. Миф и американская драма: Ю. О'Нил. "Траур – участь Электры". Т. Уильямс. "Орфей спускается в ад". / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – К.: КГУ им. В.И. Ульянова-Ленина, 1979. – 212 с.
113. Шамина, В.Б. Трагедия античная и современная: Эсхил и О'Нил // Зарубежная драматургия. Метод и жанр. – Св.: УрГУ, 1983. – С. 87-101.
114. Шамина, В.Б. Традиции американского романтизма в драматургии Юджина О'Нила // Романтизм и реализм в литер. взаимодействиях. – К.: Изд-во Казан. ун-та, 1982. – С. 114-124.
115. Шах-Азизова, Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. – М.: Наука, 1966. – 152 с.

116. Шоу, Б. Избранные сочинения: В 2-х т. – М.: Литература, Мир книги, 2004. – 1024 с.
117. Albee, E. Foreword. *Exorcism* – the Play O'Neill Tried to Destroy // O'Neill E. *Exorcism: A Play in One Act.* / Introduction by L. Bernard. – New Haven and London: Yale University Press, 2012. – PP. vii-x.
118. Alexander, D. *The Tempering of Eugene O'Neill.* – New York: Harcourt, Brace, and World, 1962. – 301 p.
119. As Ever, Gene: *The Letters of Eugene O'Neill to George Jean Nathan.* Ed. by N.L. and A.W. Roberts. – Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1987. – 248 p.
120. *A Treasury of Plays for Women.* / Ed. by F. Shay. – Boston: Little, Brown, and Company, 1922. – 443 p.
121. Baker, G.P. *Dramatic technique.* – Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1919. – 531 p.
122. Barlow, J.E. O'Neill's female characters // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill.* / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 164-177.
123. Barlow, J.E. *Women Writers of the Provincetown Players.* – Albany: State University of New York Press, 2009. – 369 p.
124. Bennett, M.Y. and Carson, B.D. *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives.* – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – 208 p.
125. Bentley, E. *In Search of Theatre.* – New York: Knopf, 1953. – 411 p.
126. Bentley, E.R. *The Life of the Drama.* – New York: Atheneum, 1964. – 371 p.
127. Bentley, E. *Trying to Like O'Neill* // Gassner, J. *O'Neill: A Collection of Critical Essays.* – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1964. – PP. 89-98.

128. Black, S.A. "Celebrant of loss" Eugene O'Neill 1888-1953 // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 4-17.
129. Black, S.A. *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*. – New Haven; London: Yale University Press, 1999. – 543 p.
130. Black, C. *The Women of Provincetown: 1915-1922*. – Tuscaloosa; London: University of Alabama Press, 2002. – 273 p.
131. Bogard, T. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. – New York: Oxford University Press, 1972. – 491 p.
132. Bogard, T. and Bryer, J.R. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. – New York: Limelight Editions, 1994. – 602 p.
133. Boulton, A. *Part of a Long Story*. – Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1958. – 332 p.
134. Brietzke, Z. *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill*. – Jefferson, NC: McFarland, 2001. – 258 p.
135. Cargill, O., Fagin, N.B., and Fisher, W.J., eds. *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*. – New York: New York University Press, 1961. – 528 p.
136. Carpenter, F.I. *Eugene O'Neill*. – New York: Twayne Publishers, 1964. – 179 p.
137. "Children of the Sea" and Three Other Unpublished Plays by Eugene O'Neill. / Ed. by J. McCabe Atkinson. – Washington, D.C.: NCR Micro-card Editions, 1972. – 214 p.
138. Chothia, J. *Forging a language: A study of the plays of Eugene O'Neill*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – 243 p.
139. Clark, B.H. and Freedley, G. *A History of Modern Drama*. – New York; London: D. Appleton-Century Company, Inc., 1947. – 832 p.
140. Clark, B.H. *Eugene O'Neill: The Man & His Plays*. – New York: Dover Publications, Inc., 1947. – 182 p.

141. Combs, R. O'Neill's *Hughie: The Sea Plays Revisited* // Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives. / Ed. by M.Y. Bennett and B.D. Carson. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – PP. 175-192.
142. Cook, G.C. Greek Coins: Poems and Memorabilia by Floyd Dell, Edna Kenton and Susan Glaspell. – New York: George H. Doran Company, 1925. – 142 p.
143. Deutsch, H. and Hanau, S. *The Provincetown: A Story of the Theatre*. – New York: Farrar & Rinehart, Inc., 1931. – 313 p.
144. Dowling, R.M. *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*: In 2 vol. – New York: Facts on File, Inc., 2009. – 818 p.
145. Dowling, R.M. *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*. – New Haven; London: Yale University Press, 2014. – 569 p.
146. Downer, A. *Recent American Drama*. – Minnesota: University of Minnesota, 1961. – 46 p.
147. Dubost, T. *The Movie Man: The Failure of Aesthetics?* // Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives. / Ed by M.Y. Bennett and B.D. Carson. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – PP. 67-79.
148. Edwards, C. *The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theater*. – New York: New York University Press, 1965. – 345 p.
149. Egan, L.R. *Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O'Neill*. – Orleans: Parnassus Imprints, 1994. – 296 p.
150. Eisen, K. *O'Neill on screen* // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 116-134.
151. Engel, E.A. *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*. – Cambridge: Harvard University Press, 1953. – 310 p.

152. Eugene O'Neill Poems 1912-1944. / Ed. by Donald Gallup. – New Haven: Ticknor & Fields, 1980. – 119 p.
153. Falk, D.V. Eugene O'Neill and the Tragic Tension. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1958. – 200 p.
154. Floyd, V. Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays. – New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. – 407 p.
155. Gassner, J. Eugene O'Neill and the American scene // Gassner, J. Masters of Drama. – New York: Random House, 1940. – PP. 629-661.
156. Gassner, J. O'Neill: A Collection of Critical Essays. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1964. – 180 p.
157. Gassner, J. O'Neill in Our Time // Gassner, J. The Theatre in Our Times. – New York: Crown Publishers, Inc., 1960. – PP. 249-266.
158. Gassner, J. Realism in the Modern American Theatre // American theatre. – London: Edward Arnold Publishers, LTD, 1967. – PP. 11-28.
159. Geddes, V. The Melodramadness of Eugene O'Neill. – Brookfield: The Brookfield Players, 1934. – 48 p.
160. Gelb, A. and Gelb, B. O'Neill: Life with Monte Cristo. – New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2002. – 760 p.
161. Gelbart, L. Original script of "And Starring Pancho Villa as himself". – HBO, USA, 2003.
162. Glaspell, S. The Road to the Temple. – New York: Frederick A. Stokes Company, 1927. – 445 p.
163. Greene, A. Lucille Lortel: The Queen of Off Broadway. – New York: Limelight Editions, 2004. – 374 p.
164. Hapgood, H. A Victorian in the Modern World. – New York: Harcourt, Brace and Company, 1939. – 604 p.
165. Hornblow, A. A History of the Theatre in America: In 2 vol. – Philadelphia and London: J. B. Lippincott Company, 1919. – 731 p.
166. Hughie Study Guide Designed FINAL, 2016.

167. Kennedy, J. *The Playwright's Theatre: O'Neill's Use of the Provincetown Players as a One-Act Laboratory // Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives.* / Ed. by M.Y. Bennett and B.D. Carson. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – PP. 17-34.
168. Kenton, E. *The Provincetown Players and the Playwright's Theatre 1915-1922.* / Ed. by T. Bogard and J.R. Bryer. – Jefferson, NC: McFarland, 2004. – 224 p.
169. Kohn, R. *Dialogue in American Drama.* – Bloomington: Indiana University Press, 1971. – 340 p.
170. Kreymborg, A. *Troubadour: An American Autobiography by Alfred Kreymborg.* – New York: Sagamore Press, Inc., 1957. – 333 p.
171. Krutch, J.W. *The American drama since 1918.* – New York: George Braziller, Inc., 1957. – 344 p.
172. Leech, C. *O'Neill.* – Edinburgh; London: Oliver and Boyd, 1963. – 120 p.
173. Louise Bryant papers, unpublished TS autobiographical sketch. – Syracuse University, George Arents Library.
174. Manheim, M. *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 256 p.
175. McLean, R.S. *Performance Reviews // The Eugene O'Neill Review.* Vol.30. – University Park, PA: Penn State University Press, 2008. – PP. 173-176.
176. Meyer, M. *Strindberg: A Biography.* – New York: Random House, 1985. – 651 p.
177. Mickle, A.D. *Six Plays of Eugene O'Neill.* – London: Jonathan Cape, 1929. – 166 p.
178. *Millay in Greenwich Village.* / Malcolm Cowley interviewed by Anne Cheney. – Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1975.

179. Minutes of the Provincetown Players. / Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library.
180. Muchnic, H. *Circe's Swine: Plays by Gorky and O'Neill* // Gassner, J. *O'Neill: A Collection of Critical Essays*. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1964. – PP. 99-109.
181. Murphy, B. *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 282 p.
182. *Nine Plays by Eugene O'Neill*. / Introduction by J.W. Krutch. – New York: The Modern Library, Random House, Inc., 1936. – 868 p.
183. O'Neill, E. *Complete Plays: In 3 vol.* – New York: The Library of America, 1988. – 3209 p.
184. O'Neill, E. *Desire Under the Elms*. – New York: A Signet Book, The New American Library, 1958. – 128 p.
185. O'Neill, E. *Exorcism: A Play in One Act*. / Foreword by E. Albee. Introduction by L. Bernard. – New Haven and London: Yale University Press, 2012. – 85 p.
186. O'Neill, E. *Lost Plays of Eugene O'Neill*. / Introduction by L. Gellert. – New York: New Fathoms Press, 1950. – 156 p.
187. O'Neill, E. *Ten "Lost" Plays of Eugene O'Neill*. – New York: Random House, 1964. – 303 p.
188. Pfister, J. *Staging Depth: Eugene O'Neill & The Politics of Psychological Discourse*. – Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 1995. – 327 p.
189. *Pleiades Club Year Book*. – New York: Pleiades Club, 1912. – 142 p.
190. Raleigh, J. *The Plays of Eugene O'Neill*. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965. – 304 p.
191. Ranald, M.L. *From trial to triumph (1913-1924): the early plays* // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 51-68.

192. Sarlos, R.K. Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment. – Amherst: University of Massachusetts Press, 1982. – 284 p.
193. Sheaffer, L. O'Neill: Son and Playwright. – New York: Paragon House, 1989. – 453 p.
194. Skinner, R.D. Eugene O'Neill: A Poet's Quest. – New York: Russell & Russell, 1964. – 242 p.
195. Theater in America: 200 years of plays, players, and productions. / Ed. by M.C. Henderson, foreword by J. Papp. – New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986. – 304 p.
196. Theater program for "In the Zone", 1917. / Museum of the City of New York. 74.72.2.
197. The Complete Works of Eugene O'Neill: In 2 vol. – New York: Boni & Liveright, 1924. – 957 p.
198. The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea. – New York: Boni & Liveright, 1919. – 222 p.
199. The New York Stage: Famous Productions in Photographs. / Ed. by S. Applebaum. – New York: Dover Publications, 1976. – 154 p.
200. The Provincetown Plays. / Ed. by G.C. Cook and F. Shay, foreword by H. Hapgood. – Cincinnati: Stewart Kidd Company, 1921. – 272 p.
201. Thirst and Other Act Plays by Eugene G. O'Neill. – Boston: The Gorham Press; Toronto: The Copp Clark Co, Limited, 1914. – 168 p.
202. Tiusanen, T. O'Neill's Scenic Images. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968. – 388 p.
203. To Carlotta from Gene: Eugene O'Neill to Carlotta Monterey O'Neill. / Ed. by D. Gallup. – New Haven: Meriden Gravure Company, 1960. Privately Printed. No. 416.
204. Tornqvist, E. A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Supernaturalistic Technique. – New Haven, CT: Yale University Press, 1969. – 284 p.

205. Tornqvist, E. O'Neill's philosophical and literary paragons // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 18-32.
206. Tornqvist, E. and Jacobs, B. *Strindberg's Miss Julie: A Play and its Transpositions*. – Norwich: Norvik Press; Chester Springs, PA: U.S. distributor, Dufour Editions, 1988. – 302 p.
207. Ubersfeld A. *Reading Theatre*. – Toronto: University of Toronto Press, 1999. – 219 p.
208. Voglino, B. "Perverse Mind": Eugene O'Neill's Struggle with Closure. – Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1999. – 166 p.
209. Wainscott, R. Notable American stage productions // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 96-115.
210. Wainscott, R.H. *Staging O'Neill: the experimental years 1920-1934*. – New Haven; London: Yale University Press, 1988. – 337 p.
211. Westgate, J.C. *Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in The Web* // *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*. / Ed. by M.Y. Bennett and B.D. Carson. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – PP. 35-50.
212. *Who Was Who in the Theatre: 1912-1976*. – Detroit: Omnigraphics, 1978. – 579 p.
213. Wikander, M.H. O'Neill and the cult of sincerity // *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. / Ed. by M. Manheim. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – PP. 217-235.
214. Winther, S.K. *Eugene O'Neill: A Critical Study*. – New York: Russell & Russell, 1961. – 319 p.
215. Zorach, W. *Art is My Life: The Autobiography of William Zorach*. – Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1967. – 205 p.

216. 20 Great American Short Stories. – Moscow: Jupiter-Inter, 2009. – 292 p.
217. 24 Favorite One-Act Plays. / Ed. by B. Cerf and V.H. Cartmell. – New York: Broadway Books, 2000. – 558 p.
218. О’Нил, Ю. На пути в Кардиф: Пьеса в 1-м д. / Пер. Е. Калашниковой // Интерн. лит. – 1933. – №5. – С. 92-99.
219. Заблудовский, М. От реализма к мистицизму: О’Нейл // Лит. Критик. – 1934. – №7-8. – С. 210-217.
220. Виганд, Ч. фон. От Карибского моря к подножию креста: Путь Юджина О’Нейля // Интерн. лит. – 1937. – №3. – С. 175-186.
221. Орлова, Р. Луна для пасынков судьбы // Театр. – 1968. – №8. – С. 111-112.
222. Аникст, А.А. Юджин О’Нийл // Театр. – 1970. – №1. – С. 127-135.
223. Гарибова, О. Душа поэта // Театр. – 1978. – №5. – С. 25-27.
224. Таиров, А. Письмо Ю. О’Нилу [от 7 мая 1942 г. по поводу вступления О’Нила в Нац. Совет Американо-Советской дружбы] // Театр. – 1985. – №5. – С. 74-75.
225. Биргер, А. Душа поэта // Современная драматургия. – 1988. – №6. – С. 196-199.
226. О’Нил знакомый и незнакомый: К 100-летию со дня рождения // Лит. газета. – 1988. – 14 декабря. – №50. – С. 15.
227. Васильев, А. Встреча с О’Нилом в условленном месте // Современный театр. – 1989. – №1. – С. 10-11.
228. Владимирова, З. Сердца четырех // Театр. – 1989. – №4. – С. 180-181.
229. О’Нил, Ю. Перед завтраком: Пьеса в 1-м д. / Пер. Т. Бутровой // Драматург. – 1994. – № 3. – С. 231-238.
230. Денисов, В. Made in USA: “пройденное” и пропущенное // Современная драматургия. – 1996. – №1. – С. 175-185.

231. Добротворская, К. Кто сильнее? // Сеанс. – 1996. – №13. – С. 52-54.
232. Песочинский, Н. Покинутая земля // Театральная жизнь. – 1997. – №5-6. – С. 39-40.
233. О’Нил, Ю. Стихи // Иностр. Литература. – 1999. – №1. – С. 70-74.
234. Фридштейн, Ю. Странная увертюра // Современная драматургия. – 1999. – №2. – С. 164-165.
235. О’Нил, Ю. Император Джоунз. / Пер. В. Хитрово-Шмырова // Современная драматургия. – 1999. – №2. – С. 166-176.
236. Набоков, В. Две лекции о театре // Современная драматургия. – 1999. – №2. – С. 177-187.
237. Горфункель, Е. Актер как персонаж драматургии XX века // Современная драматургия. – 1999. – №3. – С. 184-191.
238. Коренева, М. Бродвей: О’Нил – Уильямс – Миллер // Театр. – 2001. – №1. – С. 88-91.
239. Смоляков, А. А закончилось все хорошо: “Завтра уходим в Кейптаун”. Театр им. Моссовета // Культура. – 2003. – 15-21 мая. – №19. – С. 11.
240. Максов, А. Абби, Эбин и Вязы // Балет. – 2003. – №4-5. – С. 34.
241. Цимбал, И.С. “Эхо войны” в творчестве Юджина О’Нила // Современная драматургия. – 2015. – №2. – С. 250-254.
242. Коренева, М.М. Юджин О’Нил и Вторая мировая война // Современная драматургия. – 2015. – №3. – С. 246-255.
243. O’Neill, E. All Night I Lingered at the Beach // New London Telegraph. – 1912. – September 6th.
244. O’Neill, E. Sentimental Stuff // New London Telegraph. – 1912. – October 28th.
245. O’Neill, E. The Haymarket // New London Telegraph. – 1912. – November 21st.

246. Hamilton, Cl. A shelf of printed plays // Bookman. – 1915. – April. – P. 182.
247. Philpott, A.J. The Modernists // Boston Globe. – 1915. – August 9th.
248. Provincetown Advocate. – 1915. – August 25th.
249. Boston Globe. – 1916. – August 13th.
250. Dale, A. Worthwhile is new bill at comedy // New York American. – 1917. – November 1st.
251. New Play Bill From Washington Square // New York Times. – 1917. – November 1st.
252. “In the Zone” // New York Drama Mirror. – 1917. – November 10th. – PP. 5-7.
253. A new bill at the Greenwich Village // New York Times. – 1918. – April 19th.
254. Greenwich players in 3 new acts // Brooklyn Eagle. – 1918. – April 19th.
255. Sherwin, L. “Ile” // New York Globe. – 1918. – April 19th.
256. Broun, H. Greenwich Village players // New York Tribune. – 1918. – April 21st.
257. Broun, H. Brilliant One-Act Play Called “The Rope,” Provincetown Feature // New York Tribune. – 1918. – April 29th.
258. “Ile” // New York Drama Mirror. – 1918. – May 4th.
259. Mantle, B. Washington Square Players add a dose of tonic to their spring bill // New York Mail. – 1918. – May 14th.
260. Washington Square Players win new laurels // New York Journal. – 1918. – May 14th.
261. Corbin, J. The one-act play // New York Times. – 1918. – May 19th.
262. Hornblow, A. Mr. Hornblow goes to the play // Theatre. – 1918. – June. – P. 356.

263. Only the captain's daughter stays sane // New York Telegraph. – 1918. – November 23rd.
264. The Morning Telegraph. – 1918. – November 23rd.
265. Broun, H. Provincetown Players Give Fine Thrill in Sea Play // New York Tribune. – 1918. – November 25th. – col. 4: 9.
266. Dramatic Mirror. – 1918. – December 14th. – col. 2: 865.
267. Greenwich Village sees new dramas a la Provincetown // New York Herald. – 1918. – December 21st.
268. Broun, H. Susan Glaspell and George Cook Have Bright One-Act Play // New York Tribune. – 1918. – December 23rd.
269. "The Moon of the Caribbees" // Theatre Arts. – 1919. – January 20th. – P. 80.
270. Clark, B.H. The Plays of Eugene O'Neill: A Review of The Moon of The Caribbees, and other one-act plays // New York Sun. – 1919. – May 18th.
271. Woollcott, A. Second Thoughts on First Night // New York Times. – 1919. – November 9th. – XX2. – Print.
272. Drucker, R. // New York Tribune. – 1919. – November 16th. – col. 2: 7.
273. Coleman, A.M. Personality portraits: Eugene O'Neill // Theatre. – 1920. – April. – PP. 264, 302.
274. Woollcott, A. "Exorcism" // New York Times. – 1920. – April 4th.
275. Woollcott, A. The rise of Eugene O'Neill // Everybody's mag. – 1920. – July. – P. 49.
276. Ervine, St.J. Literary taste in America // New Republic. – 1920. – October 6th. – PP. 144-147.
277. McCardell, R.L. Eugene O'Neill: son of Monte Cristo born on Broadway // New York Telegraph Sunday mag. – 1920. – December 19th.

278. Eaton, W.P. Why America lacks big playwrights // Theatre. – 1920. – December. – P. 346.
279. Hammond, P. // New York Herald Tribune. – 1924. – November 4th.
280. Pollock, A. Young Mr. O'Neill // Brooklyn Eagle. – 1924. – November 4th.
281. Nathan, G.J. O'Neill steams into port // Judge. – 1924. – November 29th. – PP. 10-11.
282. O'Neill, E. Are The Actors to Blame? // A Playbill for "Adam Solitaire". – 1925. – November 6th.
283. O'Neill's four plays of the sea revived // New York Times. – 1929. – January 10th.
284. "S.S. Glencairn" here on return voyage; drab tale endures // New York Herald Tribune. – 1929. – January 10th.
285. Atkinson, B. Honor enough for everybody // New York Times. – 1929. – January 27th.
286. Clark, B.H. The real background of O'Neill in his "S.S. Glencairn" group // New York Herald Tribune. – 1929. – February 10th.
287. Atkinson, B. The McDougal street blues // New York Times. – 1929. – March 6th.
288. "Before Breakfast" short O'Neill play produced in Village // New York Herald Tribune. – 1929. – March 6th.
289. Pollock, A. The theatre // Brooklyn Eagle. – 1929. – March 6th.
290. Ervine, St.J. Greenwich gloom // New York World. – 1929. – March 7th.
291. O'Neill as actor is recalled by one who saw him in "17" // New York Herald Tribune. – 1929. – March 17th.
292. Littell, R. Brighter lights: Broadway in review // Theatre Arts. – 1929. – March. – P. 172.

293. Littell, R. Broadway in review // Theatre Arts. – 1929. – May. – P. 334.
294. Kemp, H. Out of Provincetown: a memoir of Eugene O'Neill // Theatre. – 1930. – April. – PP. 22, 23, 66.
295. Vorse, M.H. O'Neill's house was shrine for friends // New York World. – 1931. – January 11th.
296. Atkinson, B. Dramatist of The Sail and The Sea // New York Times. – 1931. – May 3rd. – Section X. – P. 1.
297. Krutch, J.W. Eugene O'Neill, the Lonely Revolutionary // Theatre Arts. – 1952. – April. – PP. 29-30.
298. Winther, S.K. O'Neill's posthumous plays // Prairie Schooner. – 1958. – Spring. – PP. 7-12.
299. Hewes, H. "Hughie" // Saturday Review. – 1958. – October 4th.
300. Gelb, A. Dream and live // New York Times book rev. – 1959. – April 19th. – P. 5.
301. Weales, G. Variation on an O'Neill theme // Commonweal. – 1959. – May 15th. – PP. 187-188.
302. Krutch, J.W. And now – "Hughie" // Theatre Arts. – 1959. – August. – PP. 14-15.
303. Goldhurst, W. A literary source for O'Neill's "In the Zone" // American lit. – 1964. – №4. – PP. 530-534.
304. Gelb, A. On stage he played the novelist // New York Times book rev. – 1964. – August 30th. – PP. 1, 23.
305. Taubman, H. The Theater: O'Neill's "Hughie" Opens; Robards and Dodson in American Premiere // New York Times. – 1964. – December 23rd. – P. 21.
306. Cooke, A. The great interpreter of Eugene O'Neill // Manchester Guardian weekly. – 1964. – December 31st. – P. 13.

307. Scheibler, R. "Hughie": A One-Act Play for the Imaginary Theatre // English Studies. – 1973. – №3. – PP. 231-248.
308. Blesch, E.J. O'Neill's "Hughie": A misconceived experiment! // Nassau rev. – 1975. – №4. – PP. 1-8.
309. Carpenter, F.I. *Hughie*: By Way of Obit // Boston. – 1978. – September. – №2. – Vol.II.
310. Nightingale, B. Tale of a tab // New Statesman. – 1979. – March 2nd. – P. 299.
311. Пьеса "Перед завтраком". / Пер. Виктора Денисова. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://coollib.com/b/341754/read>
312. Рецензия на цикл "Пионер". [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://metropolitanplayhouse.org/PioneerReview>
313. Рецензия на постановку "Unexpected". [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://theaterscene.com/review-of-Oneill-unexpected.html>
314. Пьеса "Жажда". / Пер. Виктора Денисова. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=220829>
315. Пьеса "Изгнание нечистой силы" в журнале "Нью-Йоркер". [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.newyorker.com/magazine/2011/10/17/exorcism-eugene-oneill>
316. Рецензия на цикл "Пионер". [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2007/11/17/theater/reviews/17pion.html>
317. Рецензия на цикл "Unexpected" Алекса Ро по пьесам О'Нила. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.nytimes.com/2016/06/11/theater/review-stories-eugene-oneill-told-when-he-was-very-young.html?smid=fb-share&_r=0
318. Сайт, посвященный деятельности театра "Провинстаун Плэйерс". [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.provincetownplayhouse.com/plays.html>

319. Рецензия на цикл “Пионер”. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.talkinbroadway.com/page/ob/cp11_16_07.html
320. Афиши постановок “Жена для жизни” и “Безрассудство” в японском “Театре-Х”. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.theaterx.jp/15/150912-150913p.php>
321. Short film “Before Breakfast” Directed by Amina Zhaman, Written by Eugene O’Neill, Produced by Marina Bolotokova. – Oriental Pearl LLC, USA, 2014. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8mukQOtyvk4>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Рецензия на спектакль “Хьюи” (2016).

Спектакль “Хьюи” был представлен бродвейской публике 8 февраля 2016 года в “Booth Theatre”. Режиссер Майкл Грандадж смог передать дух одноактной пьесы американского драматурга и все темы, заложенные в ней: одиночества, американской мечты, страха перед жизнью, смерти, азартной зависимости, горечи утраты, искупления. Подбор актеров был сделан Джеймсом Каллери точно. Декорации и костюмы, созданные Кристофером Орамом, мгновенно переносили зрителей в 1928 год. Сленг, использованный О’Нилом в пьесе и органично произнесенный Форестом Уитакером в спектакле, также способствовал созданию атмосферы. Для своего бродвейского дебюта Форест Уитакер выбрал произведение О’Нила, в котором он мог бы раскрыться с новой для зрителей стороны. Уитакер был убедителен и трогателен в образе мастера рассказывать сказки Эри Смита. В актере трудно было узнать оscarоносного лауреата, сыгравшего диктатора Уганды Иди Амина в фильме “Последний король Шотландии” (2006). В спектакле Грандаджа Уитакер предстал добрым фантазером-алкоголиком, тоскующим по умершему другу, азартному игроку Хьюи. Режиссеру удалось открыть новые выразительные средства в игре главного актера.

Не уступал Уитакеру и его партнер по сцене – актер Фрэнк Вуд. Наблюдать за его глубоким молчанием было не менее интересно, чем за монологом несмолкающего Уитакера. Погруженный в собственный мир клерк–Вуд сидел за своим столом в отеле, выстроенном на сцене, еще до начала спектакля, пока зрители заходили и рассаживались на места. Вестибюль маленького отеля на одной из улиц нью-йоркского Вест-Сайда был мастерски воссоздан дизайнером Кристофером Орамом в театре имени Эдвина Бута. Интерьер состоял из коричневого дерева и сочетался с мозаичным полом.

Левая часть сцены, где на протяжении всего спектакля сидел Вуд, была выложена плиткой и напоминала грязную шахматную доску. В правой стороне находился железный лифт и большая лестница, ведущая в номера отеля. Большую роль в создании атмосферы 1920-х годов сыграла тонкая работа художника по свету Нила Остина. Зеленая подсветка от вывески HOTEL за стеклом, идущий от нее мягкий свет на центр сцены и блеклое сценическое освещение сосредотачивали внимание на самой истории пьесы и внутреннем мире ее героев, а также оправдывали время действия событий – между тремя и четырьмя часами ночи. Вуд так наполнил внутренний мир своего героя – Чарли Хьюза, что от него невозможно было оторвать глаз. Ночной портье выслушивал истории о друге Эри Смита с отрешенностью, невозмутимостью и тактичностью. Рассеянный и изредка реагирующий на фразы Смита, Чарли-Вуд прекрасно дополнял выдумщика Эри-Уитакера. Несмотря на все достоинства постановки, она не продержалась на Бродвее и двух месяцев, хотя продюсеры спектакля рассчитывали на успех в течение более длительного периода. Возможно, главный продюсер постановки Даррэн Багерт посчитал камерный по сравнению с другими бродвейскими театрами “Booth Theatre” (на 783 места) идеальной площадкой для спектакля, идущего час без антракта в форме монолога главного героя с партнером, который изредка поддакивает ему. Тем не менее, “Хьюи” не суждено было стать хитом театрального сезона 2016 года. Главной причиной коммерческого провала спектакля Майкла Грандаджа является несовпадение материала и сцены, на которой его поставили. Такая сильная в художественном отношении постановка могла бы продержаться дольше в репертуаре любого офф-бродвейского театра в Нью-Йорке или с триумфом идти в театрах Бостона, Чикаго и Лос-Анджелеса, где театральная жизнь насыщена, но не перенасыщена, как в Мекке искусства – Нью-Йорке. Спектакль “Хьюи” шел на Бродвее 7 недель, до 27 марта и в общей сложности был сыгран всего 37 раз. Несмотря на то, что с 1996 года прошло 20 лет, это не так уж и много, чтобы возродить пьесу на бродвей-

ской сцене. Уитакер с большим успехом мог дебютировать в пьесе, которая никогда ранее не была поставлена на Бродвее. Если в других культурных столицах мира “новое – хорошо забытое старое” может произвести впечатление на зрителей, то в Нью-Йорке новое всегда должно превосходить старое. Только в таком случае создатели спектаклей могут рассчитывать на успех.



Актеры: Фрэнк Вуд и Форест Уитакер.
Фотограф: Марк Бреннер.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.



Юджин О'Нил и Джон Рид (Провинстаун, 1916). Театр-сарай "Wharf Theatre".

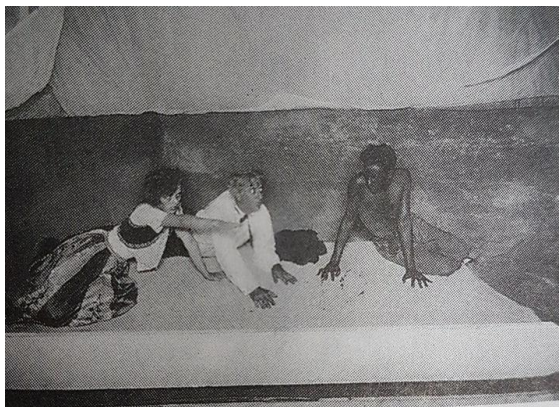


THE BEINECKE RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY



Репетиции спектакля "Курс на Восток, в Кардифф" в "Wharf Theatre" (Провинстаун, 1916).

Режиссеры – Юджин О'Нил и Эдвард Джеймс Баллантайн.

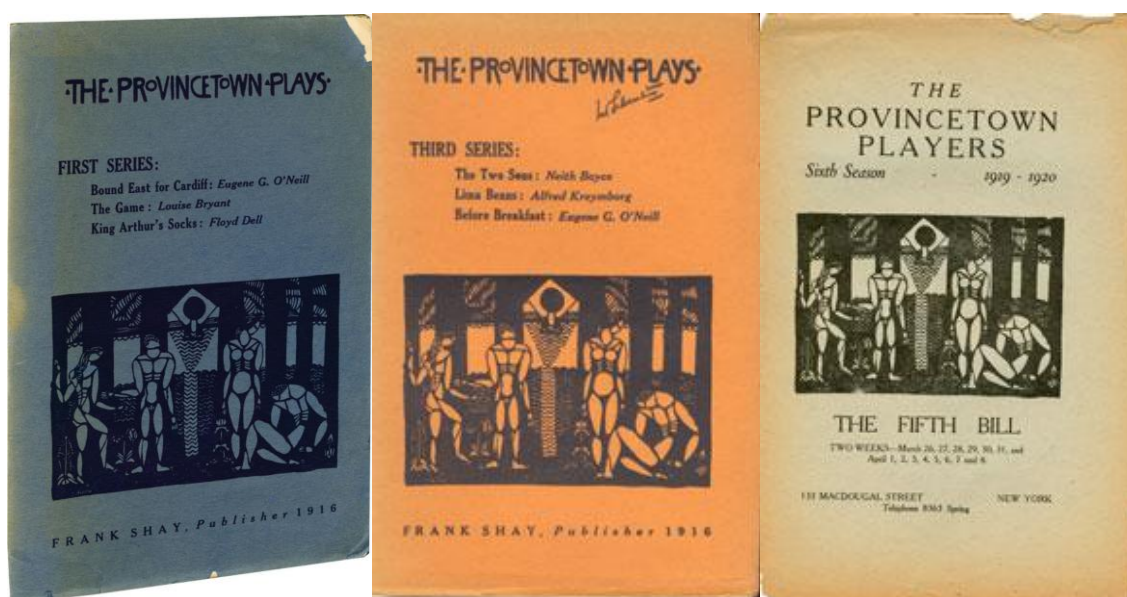


Сцена из спектакля "Жажда" в "Wharf Theatre" (Провинстаун, 1916).

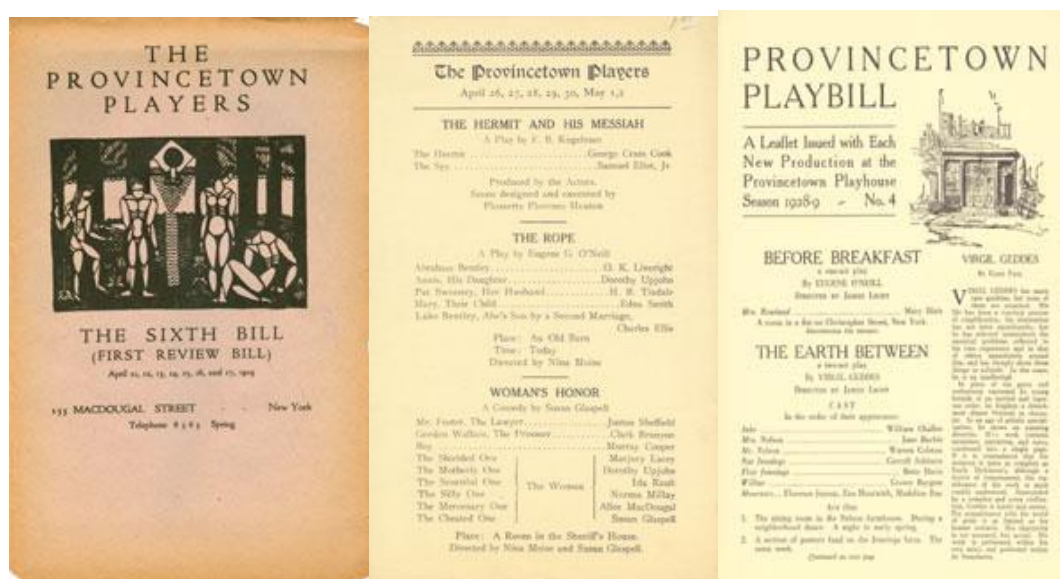
Режиссер – Джордж Крем Кук.

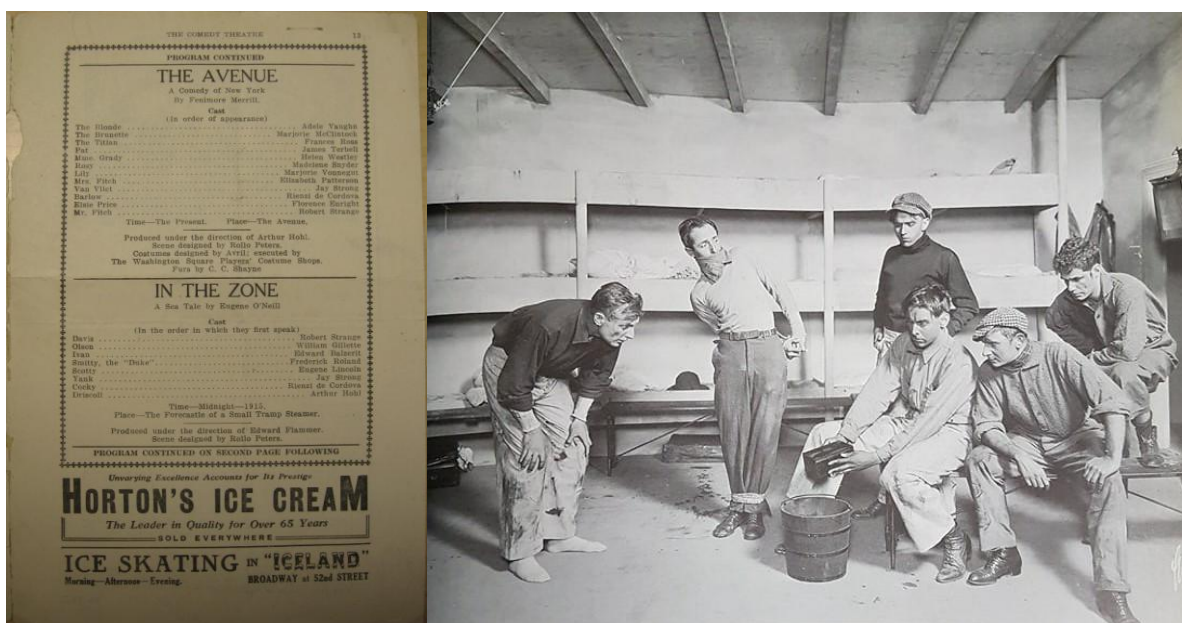


Подготовка к нью-йоркской премьере спектакля “Курс на Восток, в Кардифф” (1916).



Издания поставленных в “Провинстаун Плэйерс” пьес и программки спектаклей.

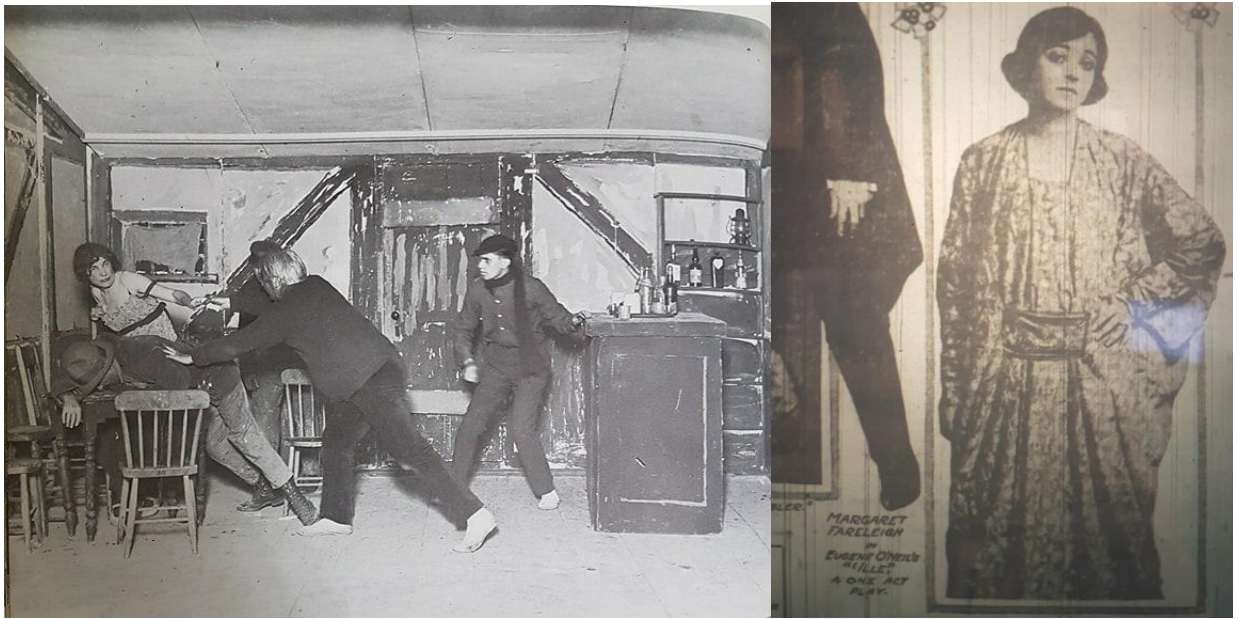




Программка спектакля “В зоне” в “The Comedy Theatre” (Нью-Йорк, 1917).
Режиссер – Эдвард Фламмер.



Сцены из спектакля “В зоне” в исполнении актеров
труппы “Washington Square Players” (Нью-Йорк, 1917).



Сцена из спектакля “Долгий путь домой” (Нью-Йорк, 1917). Режиссер – Нина Мойс.
 Актриса Маргарет Фарелей в роли Миссис Кини в спектакле “Китовый жир” в “Театре драматургов” (Нью-Йорк, 1917).
 Режиссер – Нина Мойс.



Здание “Provincetown Playhouse” на 133 Макдугал-стрит (Нью-Йорк, 1918).



Сцена из спектакля “Луна над Карибским морем” (Нью-Йорк, 1918).
 Режиссер – Томас Митчелл.



Бродвейские постановки по одноактной пьесе “Хьюи”.
 Роль Эри Смита в разные годы исполнили
 Джейсон Робардс-мл., Бен Газзара, Аль Пачино и Форест Уитакер.



Сцены из спектакля “Киношник” в театре “Metropolitan Playhouse” (Нью-Йорк, 2007).

Режиссер – Марк Харборт.

Актеры: Майкл Хардарт, Дэвид Патрик Форд и Кери Сетаро.

Фотограф: Мартин Фахрер.



Сцены из спектакля “Паутина” в театре “Metropolitan Playhouse” (Нью-Йорк, 2007).

Режиссер – Марк Харборт.

Актеры: Эндрю Фирда, Кери Сетаро, Майкл Хардарт и Дэвид Патрик Форд.

Фотограф: Мишель ДеБласи.



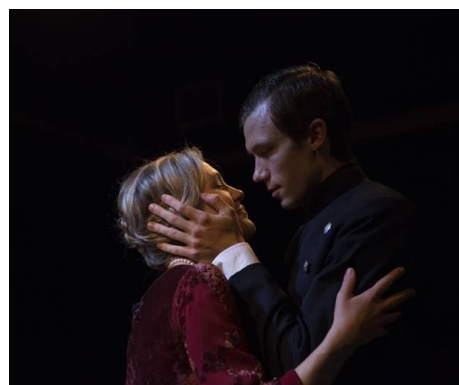
Сцены из спектакля “Жажда” в “Grex Group Theatre” (Нью-Йорк, 2013).

Режиссер – Клэйтон Гилтнер.

Актеры: Куатис Таркингтон, Джеки Джэкоби и Дэвид Газзо.



Афиша спектаклей “Жена для жизни” и “Безрассудство” в японском “Theatre-X” (Токио, 2015). Режиссер – Сабуру Оучи.



Сцены из спектакля “Безрассудство” в “Metropolitan Playhouse” (Нью-Йорк, 2016).

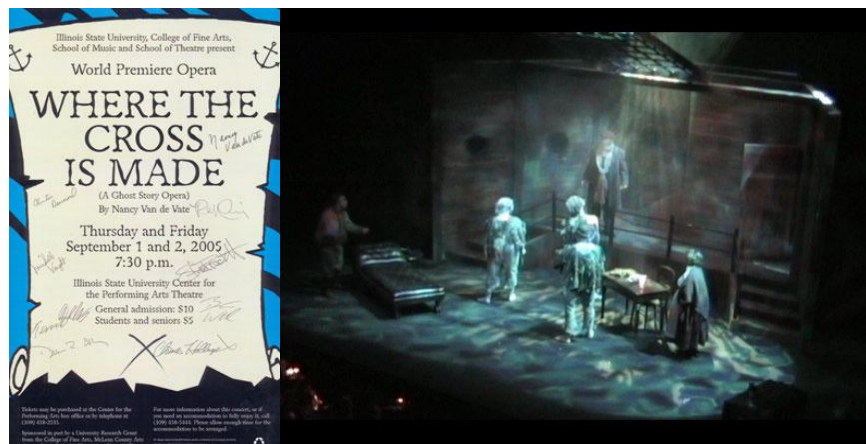
Режиссер – Алекс Ро.

Актеры: Эрин Беирнард, Келли Кинг и Джереми Рашал.

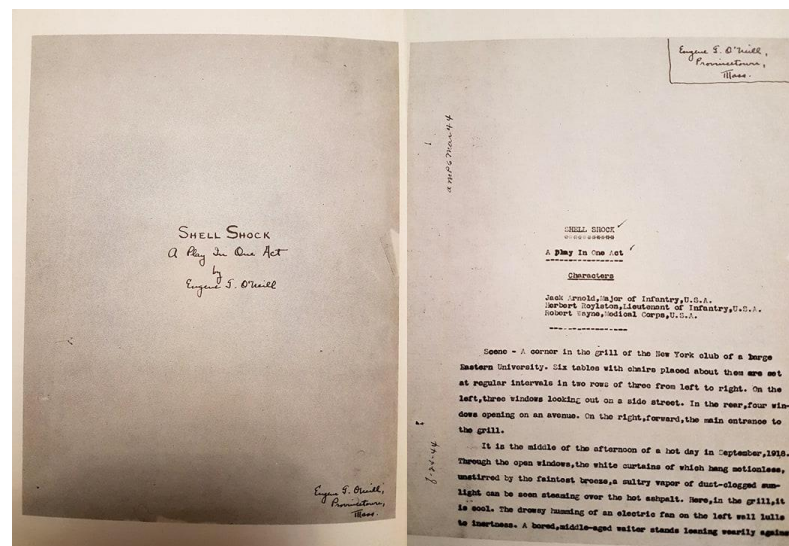
Фотографы: Светлана Дидоренко, Дебби Голдман.



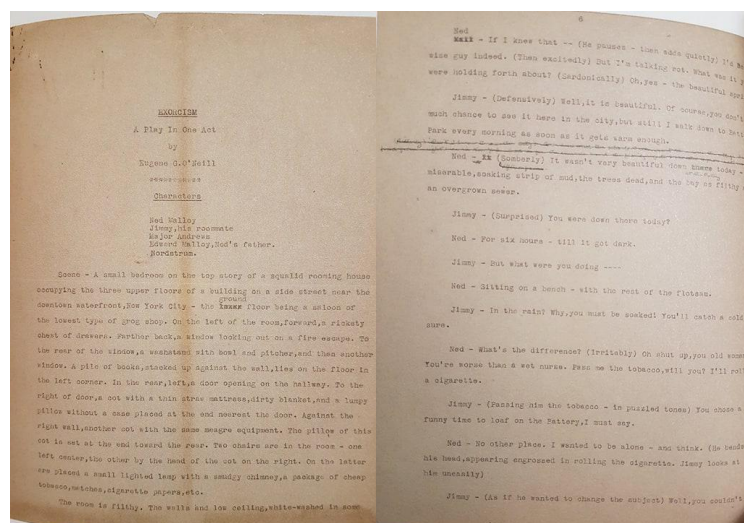
Первые в мире экранизации одноактных пьес Юджина О’Нила “Перед завтраком” (США, 2014) и “Киношник” (США, 2016). Режиссер – Амина Жаман.



Мировая премьера оперы Нэнси Ван де Вате “Там, где помечено крестом” по одноименной пьесе О’Нила в “Illinois State University Center for the Performing Arts Theatre” (Нормал, 2005).



Рукопись пьесы “Контузия” (1918).



Рукопись пьесы “Изгнание нечистой силы” (1919).