

речь о том, что книга написана рукой друга нашей страны, человеком, который прекрасно осознает общность судьбы румынского и советского народа? «Всюду, от Балтики и до Байкала,— пишет Никорович в заключительной главе книги,— нас встречали дружелюбно и гостеприимно. И мы поняли, что эти чувства являются отражением того признания, которым пользуется наша страна на всех широтах советского континента. Мы радовались, когда убеждались, что и в двух тысячах километрах от Дуная и Карпат — в Москве, Ленинграде, Риге,— а также в

семи тысячах километрах от Румынии — в Иркутске или в Узбекистане — нашу страну знают и ценят, и мы чувствовали себя гордыми оттого, что являемся ее сыновьями. Традиционное гостеприимство нашего народа известно. Оно выражает нашу щедрость и нашу любовь к посещающим нас друзьям. Но те же самые чувства мы несем с собой и тогда, когда отправляемся в гости к ним. Радости наших друзей становятся и нашими собственными радостями. Настоящая книга является плодом такого чувства».

К. ВЫЛКОВАН

ЛЮДИ, ОБОКРАВШИЕ САМИХ СЕБЯ

Eugene O'Neill. *More Stately Mansions*. New Haven & London, Yale University Press, 1964.

Как-то хмурым зимним днем 1953 года, за несколько месяцев до смерти Юджин О'Нил, измученный болезнями, сказал жене: «Я не хочу, чтобы кто-нибудь дописывал мои пьесы». Карлотта Монтерей принесла большую пачку рукописей, и трясущимися руками он долго рвал страницу за страницей. Потом Карлотта поднесла зажженную спичку...

То были наброски шести пьес монументального исторического цикла «Сказание о собственниках, обокравших самих себя» («A Tale of Possessors Self-Dispossessed»). Сохранились лишь две вещи: законченная «Искра божья» (1936), издания в 1957 году, и незавершенная, опубликованная только сейчас «Дворцы побогаче» — машинописный текст ее хранился в архиве О'Нила в Йельском университете.

Цикл был его радостью и его проклятием. Он бился над ним, уединяясь от людей, с 1934 года. Охватить судьбы американской семьи за полтора столетия — задача почти непосильная для драматического писателя. Но О'Нил был одержим желанием дойти до корней «драмы американского материализма и страсти к обладанию». С течением лет выросло и ветвилось генеалогическое дерево Харфордов, уточнялись сюжетные линии и психологическая мотивировка, непомерно раздвигались исторические рамки. Поначалу О'Нил думал написать три пьесы, потом пять, семь... А 21 мая 1941 года, уже находясь в тисках болезни и подавленный «проклятым мировым хаосом», он записывает в дневнике: «Никому еще не сказал, что хочу расширить цикл до одиннадцати пьес. Все-таки смешно... я ведь не успею это сделать, но что дороже мечты в наши дни!» Кроме того, надо было свести счеты с собственным прошлым. Он сделал это в философско-драматической притче «Разносчик льда грядет» и большой семейно-психологической пьесе «Долгий день уходит в ночь», которые содержали автобиографические моменты.

Болезнь тем временем прогрессировала,

рука уже не держала перо, славали вконец нервы. Врачи надели ему стальной корсет, но это помогало мало, и он больше почти ничего не писал до конца жизни.

О'Нил принялся за «Дворцы» весной 1936 года. Обладая подлинной художнической страстью, он работал иногда ночи напролет. Когда в феврале 1939 года в ответ на запрос театрального обозревателя «Нью-Йорк таймс» Сэма Золоту драматург телеграфировал, что закончил драму, рукопись была впятеро больше обычной пьесы. Нынешнее издание — меньшая часть того, что написано О'Нилом. Сокращение текста — частично в согласии с пометками автора — произведено Карлом Рагнарсом Гировом, директором шведского Королевского драматического театра. Словом, читателю предложен сценический вариант, который был сыгран — единственный раз — в Стокгольме 9 ноября 1962 года.

Первая сцена драмы разворачивается подле брошенной бревенчатой хижины в массачусетских лесах. Здесь когда-то Саймон Харфорд, непокорный сын владельца солидной судоходной компании, предвосхитил «уолденский эксперимент» и, поселившись на природе, принялся за книгу, где рисовал картины «свободного общества... без частной собственности, которая пробуждает в людях алчность, заставляя одних поработать других». Но затем в нашем поэте и мечтателе «искра божья» стала гаснуть. Он женился на дочери кабатчика-ирландца, красавице Саре Мелоди, завел собственное дельце и собственный дом. Шло время, и то, что о'ниловский янки считал средством для достижения благополучия и счастья, незаметно превращалось в цель. Саймон понимает абсурдность своего положения: вечерами он еще старается убедить себя и человечество в возможности построить Утопию, а днем, в офисе, он получает величайшее удовольствие оттого, что побивает конкурентов «в гонке за власть и богатство». Он сжигает рукопись недописанной книги. Как всякий ренегат, оплевывает все, чему поклонялся. А тут еще смерть Харфорда-старшего, и бывший радатель за людей согласно завещанию становится обладателем контрольного пакета в отцовской компании. «Наполеон среди торгашей» превращает прогоревшее было дело родителя в ветвь компании «Саймон Хар-

форд инкорпорейтед». И с каждой новой прибыльной сделкой все выше вырастает на чертежах массивный загородный дом с поместьем, суший дворец, в котором Сара мечтает уединиться с мужем и детьми... «когда мы накопим достаточную сумму».

Но средства стали целью, и ничем не утолить жажду обладания. У Саймона уже пять текстильных фабрик вместо одной; среди рабочих волнения из-за сниженной зарплаты; уже прибраны к рукам железная дорога и банк (небольшой эпизод, в котором Сара, инициатор честолюбивых замыслов мужа, шантажирует банкира Тенарда, «начиненного старомодными представлениями об этике и чести», настолько выразителен, что, как заметил один американский критик, ему позавидовал бы Брехт). Помимо собственных судов, везущих с Юга хлопок, помимо собственного железнодорожного транспорта, которым готовая продукция доставляется в города, помимо собственного банка, ведущего финансовые расчеты, компании нужны собственные хлопковые плантации в южных штатах, где трудились бы собственные рабы, и собственная работоторговля в Африке, и — на другом конце этой цепи — собственные магазины хлопчатобумажных изделий и рабы-потребители — публика, покупающая только его, Саймона, товары и ничьи больше.

Неумолима логика конкурентной борьбы: «Единственный здесь моральный закон состоит в том, что сильные вознаграждаются, а слабые несут наказание». Младший брат Джоэл, служащий у него бухгалтером, предостерегает: ты ведешь опасную игру. В ответ Саймон произносит слова, до странности совпадающие по смыслу с крылатым афоризмом: пусть ненавидят — лишь бы боялись!

Возвышению Саймона Харфорда неизбежно сопутствует душевное опустошение. После каждой очередной удачи алчный азарт дельца сменяется внутренней депрессией, ощущением покинутости и бесцельности. Смятенный ум утрачивает способность отличать истинное от фальшивого. Чем неизбежнее затягивает героя трясина приобретательства, тем болезненнее мечется он в поисках «утраченной невинности», по его собственным словам, «живет разъятый на две противоположности, отчужденный от самого себя» (*divided against himself*).

Из несовместимости естественных представлений о том, что человек по натуре добр, и «алчных фактов жизни», из несоответствия «Американской мечты» и американской действительности и возникал у многих героев Юджина О'Нила характерный «split» — трагический разлад в сознании, раздвоенность психики, расщепление «я». Драматург бился над этой проблемой всю жизнь. В 1921 году, полемизируя с одним видным критиком, утверждавшим, будто в США нет почвы для возникновения трагедии, О'Нил произнес пророческие слова: «Представьте, что когда-нибудь мы вдруг ясным внутренним взором проникнем в наш торжествующий, звенящий медью оркестров



материализм, взвесим его, увидим, какой ценой мы расплачиваемся за него и каковы его последствия с точки зрения вечных истин. Какая это будет колоссальная ироническая стопроцентная Американская трагедия!»

Он обращался к стоицизму «безнадежной надежды» («За горизонтом»), к психоанализу («Странная интерлюдия»), и к богостроительству («Динамо»), и к тезису о спасительности иллюзий («Разносчик льда грядет»). Он представлял на подмостках «поток сознания», использовал маски («Великий бог Браун»), выводил героя в двух ипостасях («Дни без завершения»). Но остро ощущая крах прежних верований, распад сознания современного буржуазного человека, он никак не мог доискаться до причин. Оттого и происходила в иных его вещах мифологизация «слепой» власти общественных и естественных сил над человеком. Место античного рока занимал тогда психологический детерминизм, «проклятье» наследственности, игравшее роль фатума в современной трагедии, которую он пытался создать («Траур идет Электре»). И лишь задумавшись над тем, как складывалась Америка, обратившись — пусть на примере одной семьи — к процессу капиталистического накопления, он нащупал действительные истоки духовной нищеты людей, которые в алчном стремлении к приобретательству обокрали самих себя. В новой американской драматургии нет, пожалуй, более точного, чем в «Дворцах», художественного анализа общественно-исторических и психологических условий, ведущих к отчуждению человека, к отделению гражданской функции личности от ее человеческой сущности.

На протяжении девяти лет, которые вмещаются в четыре часа сценического времени, три главных персонажа: Саймон, Сара и его мать Дебора — ведут болезненную иг-

СРЕДИ КНИГ

ру лицемерия и простодушия, обид и прощания, ревности и безразличия, ненависти и любви. Козырем в этой игре является иступленная страсть к обладанию детьми, домом, деньгами, душой близкого человека. Особенно яростная схватка идет между невесткой и свекровью за Саймона — наглядное, хотя и чуть надуманное отражение внутреннего конфликта героя. Первая борется ухватистостью, простолюдинки, алчной чувственностью, собственным телом, вторая — аристократической утонченностью, полубезумными грезами о былом, обещанием нездешнего покоя. Первая как бы олицетворяет ту самую реальную жизнь с ее жестокими законами, где «единственная свобода — в обладании властью». Вторая, по-видимому, — то состояние некой чистоты и невинности, в котором пребывает человек до того, как попадает в наш грешный мир. Но обе одинаково бесстыдны, обе хотят беспредельно подчинить его себе. И оттого Саймону временами мерещится, что они теряют свои индивидуальные качества, переходят друг в друга, соединяются в *единый* извечный образ Женщины — матери, жены, возлюбленной.

Беспощадная дуэль между двумя женщинами (двумя непримиримыми «я» Саймона) достигает такой остроты, что герою О'Нила приходится делать выбор. Либо освободиться от одной из враждующих частей своего существа, освободиться от одной из женщин. Тут закономерный итог его аморализма: утверждение того, что убийство — благо. Либо попасть в беседку у матери в саду, вновь обрести «утраченное царство покоя», вернуться в предбытие...

На грани помешательства Саймон, затворилась в своем безумном неприятии реаль-

ности Дебора, готова отказаться ото всего Сара. (Готова, но не откажется. Оставшись вскорости вдовой, как свидетельствуют наброски к следующим частям цикла, она должна была вырастить четырех сыновей на благо Компании.)

В болезненно-диссонантных мотивах, на которых О'Нил обрывает пьесу, больше от мелодрамы, нежели от театра сильных страстей. Они, эти мотивы, дали повод ко всяким своевольным толкованиям иных американских исследователей. Артур Гелб, верный своему психографическому методу, написал недавно, рецензируя «Дворцы»: «Сюжет и характеры пьесы уходят корнями в чувство «любовь—ненависть», которое О'Нил испытывал к матери, в его детскую враждебность к отцу, в его последующие невротические отношения с женщинами».

Не хочется даже и спорить с такими вульгарно-психоаналитическими домыслами. Если оставаться на почве фактов, то дело обстоит и проще, и сложнее. О'Нил не мылил себе человека в ладу с самим собой и с миром — ни в настоящем, ни в будущем. В этом его трагедия. И писать о ней надо всерьез.

В неотправленном «Ответе на анкету американского журнала» (1928) Горький среди талантливых художников США, в ряду с Э. По, У. Уитменом, Т. Драйзером, Ш. Андерсоном назвал имя Юджина О'Нила. «Дворцы» вкупе с предшествующей им «Искрой божьей» подкрепляют представление о нем как о крупнейшем писателе критического реализма нашего столетия.

Театр О'Нила ждет своего исследователя. Пьесы О'Нила ждут своего театра.

Г. ЗЛОБИН

АНГЛИЙСКИЙ ПИСАТЕЛЬ О СИЦИЛИЙСКОЙ МАФИИ

Norman Lewis. The Honored Society. A Searching Look at the Mafia. New York, G. P. Putnam's Sons, 1964.

Норман Льюис, автор переведенных в Советском Союзе романов «Вулканы над нами» и «Зримая тьма», известен не только как художник слова, но и как журналист, путешественник, этнограф и антрополог. Совсем недавно он выступил в новом для него жанре социально-исторического исследования. Опубликованная в 1964 году книга «Почитаемое сообщество» посвящена разоблачению гангстерской организации, действующей на территории Сицилии и известной под именем мафии.

Книга «Почитаемое сообщество» отличается по жанру и от романов Льюиса, и от его очерковых произведений. Однако цели и задачи автора в этом исследовании те же, что и в предшествующих книгах, — разрушение мифологии современного империа-

лизма, обличение международной реакции. Наделенный острым «чувством истории», Льюис выступает искренним другом народов, поднимающихся на борьбу против колониальных либо, как это происходит во франкистской Испании, внутренних угнетателей.

Книга Льюиса предназначена для самого широкого круга читателей; именно поэтому автор ведет в ней открытую полемику с некоторыми превратными, но до сих пор бытующими на Западе представлениями о природе этой хорошо организованной бандитской шайки. Английский писатель разбивает легенду о якобы антифашистской деятельности мафии в период правления Муссолини. В свете приводимых Льюисом фактов вражда, возникшая между «сообществом» и фашистским режимом, выглядит как недоразумение, исторический парадокс. Автор недвусмысленно подчеркивает, что между мафией и фашизмом не было качественного отличия, разница между ними сводилась лишь к форме управления и масштабам «операций». Поскольку, отмечает Льюис, мафия была полезна фашизму, постольку фашизм ее не трогал. Когда же мафия стала конкурировать с фашиста-