

Чармиан фон Виганд

## От Караибского моря к подножию креста

(Путь Юджина О'Нейля)

Авторизованный перевод  
с английского Н. КАМИНСКОЙ

Когда весной 1922 г. театр «Провинстанских актеров» поставил «Косматую обезьяну», многие радикальные литераторы поспешили сделать вывод, что Юджин О'Нейль написал революционную и даже пролетарскую пьесу, хотя это было очень далеко от истины. Вот почему они с таким удивлением и разочарованием встретили в 1934 году «Дни без конца», пьесу, в которой О'Нейль искал убежища в лоне католической церкви. Им казалось, что он изменил не только им, но и самому себе.

На самом же деле его путь от залитого луной Караибского моря к подножию креста был последовательным путем его творческого развития.

«Косматая обезьяна», — писал О'Нейль в 1924 г., — была в некотором роде пропагандой. Косматая обезьяна — это символ человека, утратившего свою былую гармонию с природой, гармонию, присущую ему, когда он был животным, и которую он еще не приобрел путем духовным. Таким образом, не в состоянии найти ее ни на земле, ни на небе, он остается посередине, пытаясь их примирить, и получает пинки с обеих сторон. Эта мысль нашла свое выражение в словах Янка. Публика же увидела в нем просто кочегара, а не символ, тогда как именно символ и делает эту пьесу значительной... Янк не может идти вперед, поэтому он пытается вернуться назад. Это и означает рукопожатие гориллы. Но и назад, к единству с природой он тоже не может вернуться.

Горилла убивает его. Эта древняя тема — борьба человека со своей судьбой — всегда была и будет сюжетом драмы. Прежде человек боролся с богами, теперь же он борется с самим собой, со своим прошлым, со стремлением найти свое место в окружающем мире».

Здесь сам автор дает нам ключ не только к «Косматой обезьяне», но и ко всему своему творчеству. О'Нейль, которого приветствовали как смелого новатора в драматургии, никогда не был писателем революционным ни по тематике, ни по технике своих пьес. Основы его бунта связаны со старой моралью, и хотя персонажи его ранних пьес действительно пролетарии — моряки, кочегары, фермеры, негры, нищие белые, интеллигенты-«белые воротнички», но их творец не умеет проникнуть в глубь их характеров. Он воплотил лишь их мрачно-романтический внешний облик. Если же О'Нейль и рисует внутреннюю эволюцию того или иного действующего лица, то обычно его герой — буржуазный интеллигент, пытающийся бежать из своего класса в другой класс. Это бегство напоминает ежегодные летние путешествия американских туристов в Европу; турист покидает родную среду для среды чужеземной и экзотической; здесь, не стесненный условностями, связывавшими его у себя дома, некоторое время наслаждается мнимой свободой. Но такому туристу никогда не придет в голову принять гражданство чужой страны и навсегда поселиться в ней. Так и О'Нейль никогда не приходит в голову бросить свой класс и примкнуть к пролетариату.

В своих первых пьесах О'Нейль брал ферму или море как фон для романтической неудовлетворенности жизнью. Он сочувственно нарисовал целую серию болезненных, несчастных бедняков. Это было потрясающим новшеством для бродвейского театра, привыкшего к пьесам, место действия которых — буржуазная гостиная, а действующие лица — пропитанные условностями буржуа. Но О'Нейль ни разу не указал, что корень психологического разлада лежит в социальном зле. Его герои, как

бедные, так и богатые, несчастны, но он всегда объясняет это злым роком, коверкающим жизнь человека.

О'Нейлю еще нет пятидесяти лет, но он уже автор двадцати длинных и десяти коротких пьес. В такие годы от писателя еще можно было бы ждать наиболее зрелых его произведений. Однако творчество О'Нейля уже можно рассматривать ретроспективно, поскольку он, подобно его знаменитым литературным предшественникам Шатобриану и Гюисмансу, упал в объятия церкви.

### ВРАЖДЕБНЫЙ КОСМОС

В США послевоенный период был свидетелем бунта буржуазной интеллигенции против традиционных условностей, уродства и стандартизации Главной улицы с ее Бэббитами, чей круг интересов ограничивается церковными развлечениями, спортом, кино, джином и тайным развратом.

В литературе нашлось много выразителей этого бунта, распространявшегося по всей стране с быстротой лесного пожара. В непосредственной связи с этими новыми настроениями было возникновение маленьких театриков по всей стране. Все Кэрролл Кенникот<sup>1</sup>, не имевшие возможности бежать ни в южные моря, ни в Испанию или Грецию, сооружали храмы искусства у себя дома, в деревенских амбарах, где они пытались создать богемную атмосферу собственного производства по образцу Гринвич-Виллэдж и Провинстауна. Они требовали пьес, которые выражали бы их неудовлетворенность и которые можно было бы поставить, имея в своем распоряжении два метра холста и деревянные столы и стулья. В то время О'Нейль писал одноактные пьесы, достаточно простые, чтобы их могли ставить любители, и казавшиеся в то время воплощением беспощадного реализма в сочетании с тревожной поэзией недовольства.

Прежде всего О'Нейль выступил против Главной улицы, против пропитанной условностями серой жизни «среднего» американца. Его бунт вылился в форму бегства. Поступив моряком на норвежский пароход, отправлявшийся в Буэнос-Айрес, он испытал на себе все перипетии матросской жизни. Это соприкосновение с грубой действительностью, в некоторых отношениях так и оставшееся его основным опытом познания

<sup>1</sup> Героиня романа Синклера Льюиса «Главная улица».

внешнего мира, произвело неизгладимое впечатление на его остро чувствующую натуру.

В результате появился ряд одноактных пьес, впоследствии вышедших под названием «S. S. Гленкерн»<sup>1</sup>. Карибское море, лунные ночи, тропические острова, гибкие смуглые женщины,—все это резко контрастирует там с жизнью моряков, проходящей в тяжелом труде и пьянстве. Эти пьесы—лучшее, что было написано О'Нейлем<sup>2</sup>. Для бесцветного и пресного американского театра тех лет сочетание поэзии и ругани казалось освежающим. Теперь же их реализм кажется нам окрашенным романтической традицией, а ругань уже успела стать одной из традиционных условностей литературы, которой Хемингуэй и другие пользуются гораздо более умело.

В этих ранних одноактных пьесах О'Нейля заключена основная суть всех его исканий—борьба его «я» со вселенной. Он создает примитивный враждебный космос, где властвует слепой рок, висящий над жизнью человека, рок, ни в какой мере не обусловленный социальными силами. В этом творчестве отражаются неудачные попытки найти давно утраченную невинность счастливого детства человечества. Пьесы О'Нейля никогда не завершены сами по себе, они—лишь ступени к этой нереальной цели. Бесплодные поиски ее увели его в сторону от действительности, и он по очереди испытывал все виды традиционного бегства романтиков.

«По ту сторону горизонта»—первая попытка О'Нейля создать настоящую большую пьесу. Он противопоставил здесь романтический символ земли, матери людей,—символу свободы—морю, словно эти две стихии являются главными действующими лицами драмы. Настоящие ее персонажи и обстановка—натуралистичны; однако вся пьеса проникнута стремлением убежать от реальной жизни.

Роберт и Эндрю Майо—братья, и в этом уже виден признак раздвоения О'Нейля, впоследствии полностью проявившегося в «Великом боге Броуне» и в «Днях без конца». Роберт жаждет уехать в море, чтобы «по ту сторону горизонта» найти свою меч-

<sup>1</sup> S. S. — steamship — пароход.

<sup>2</sup> В № 3 «Интернациональной Литературы» за 1935 год напечатана пьеса О'Нейля «На пути в Кардиф».

ту, а Эндрю хочет пахать землю и здесь найти свое счастье.

Вмешивается рок в лице Рут, которая обещает Роберту свою любовь, и роли меняются: Эндрю, человек практический, уходит в море, а Роберт, мечтатель, остается дома и хозяйничает на ферме.

Обоих братьев постигают разочарование и неудача. И тот и другой — прирожденные романтики, они не умеют трезво смотреть в лицо действительности. Долгие годы они остаются пассивными орудиями рока, сами они почти никогда не действуют, а если и действуют, то себе же во вред; так, в первом акте Роберт, уже готовый осуществить свое заветное желание — уехать в море, — в последнюю минуту меняет решение и посылает вместо себя брата. Вся завязка пьесы именно в этом неправильном выборе, оказавшемся злым роком для всех персонажей. Быть может, Роберт был жертвой того, что фрейдисты называют «*scheitern am Erfolg*»<sup>1</sup>, той катастрофы на грани успеха, которая происходит от страха перед ним. У Роберта не хватило смелости принять все те последствия, какие повлекло бы осуществление его заветного желания — уехать в море. Следовательно, его отказ от моря не есть волевой акт, а лишь бегство от последствий, вытекающих из волевого акта.

Тот же рок преследует его брата Эндрю, человека якобы практического, — он тоже стремится избежать осуществления своего самого заветного желания. Неудачник в любви, он бросает ферму, труд всей своей жизни, и, уйдя в море, изменяет своей любви к земле, богатея на спекуляции пшеницей.

Отказ О'Нейля от действия приводит к тому, что развитие действия его драмы поставлено в зависимость от настроения. Уже в первых своих пьесах О'Нейль показывает себя мастером настроения. Он умеет создавать атмосферу, — она обволакивает его более поздние пьесы, тяготеет над ними: примитивные звуки и краски джунглей в «Императоре Джонсе»; зловещий, чувственно-пуриганский конфликт в «Любви под вязами», болезненная атмосфера разложения в пьесе «Траур к лицу Электре», — здесь его пьесы нередко поднимаются до лирической поэзии.

Сравните последнюю пьесу О'Нейля «Дни без конца» с его первым большим произведе-

нием, «По ту сторону горизонта». В диалоге нет внутренней необходимости; вырванный из контекста, он не поддается цитированию. Когда вспоминаешь о том, как диалог Шекспира обогатил английский язык, или даже о том, сколько живости придали остроты Бернарда Шоу речи современной интеллигенции, начинаешь понимать, как много может дать творческий диалог.

В «По ту сторону горизонта» диалог О'Нейля натуралистичен, но он не звучит, как настоящая живая речь. Только в минуты экстаза, безумия или опьянения его герои, словно понуждаемые настоятельной потребностью, говорят как бы изнутри самих себя. Вот почему в его последних пьесах, где он переходит от натурализма к «сверхнатурализму», диалог у него тоньше, в нем больше нюансов. Как и его учитель Стриндберг, О'Нейль чувствует себя свободнее, когда он имеет дело с неврастениками, людьми повышенной возбудимости. Тема безумия постоянно повторяется в его творчестве. Она появляется уже в ранних одноактных пьесах: «Когда делают крест» и «Иле», и впоследствии развивается в пьесах «Все божьи дети имеют крылья» («Негр»), «Странной интермедии», «Динамо» и «Траур к лицу Электре».

Сам О'Нейль открыл, что море, этот романтический символ человеческой свободы в «По ту сторону горизонта», в действительности лишь ловушка. В одноактной пьесе «Иле» жена капитана китобойного судна мечтает о свободной жизни на борту судна, но когда муж берет ее с собой в море, она открывает, что и там жизнь — та же тюрьма, то же грубое, мелочное и однообразное существование. Когда же муж ее, решив держать путь на север, уходит все дальше в море, она, обреченная оставаться на судне, теряет рассудок.

Изобразив жизнь на ферме в виде убогого, однообразного существования, заполненного скучным трудом, а жизнь на море — такой же скучной, О'Нейль, однако, не в состоянии сделать конечного вывода, — а именно, что капиталистическое общество осуждает рабочего на рабское существование, где бы он ни находился.

Свои поиски счастья О'Нейль продолжает в «Императоре Джонсе». Эта пьеса благодаря своей экспрессионистской технике, а также тому, что герой ее — негр, произвела в свое время сенсацию. В действительности же основная ее идея принадлежит еще

<sup>1</sup> «Разбиться об успех».

Руссо. Здесь тот же возврат к природе, олицетворенной в образе примитивного счастливого дикаря, нетронутого цивилизацией. Герой, бывший проводник пульмановского вагона, — цивилизованный американский негр со всеми пороками белого человека, делается царьком тропического острова. Из страха перед грозящими расправиться с ним туземцами, которых он нещадно эксплуатирует, он хочет бежать назад в цивилизованный мир, чтобы насладиться там своим награбленным богатством. Но он попадает в джунгли, и они становятся для него ловушкой. Его бегство вперед превращается в обратный путь, назад, к воспоминаниям о первобытном существовании его расы, и только легендарная серебряная пуля кладет конец его бегу.

«Император Джонс» отклонился от традиционного театра того периода. Он порывал с техникой хорошо написанной пьесы, с ее крепко слаженной трех- или четырехактной композицией, ведущей к кульминационному моменту. Все это О'Нейль весьма успешно заменил сменой сцен, характерной для экспрессионистского театра. Этот метод оказался весьма подходящим для изображения бегства Джонса в джунглях и для тех порождений его фантазии, которые он там встретил. Собственно говоря, пьеса эта — монолог с пантомимой, так как остальные персонажи — либо призраки из снов Джонса, либо введены им для *couleur locale*<sup>1</sup> и для создания соответствующей атмосферы. Во всей пьесе есть только одно настоящее действующее лицо — Джонс.

О'Нейля обвиняли в том, что он заимствовал у немцев свою новую сценическую технику, но он отрицает это влияние. Нет оснований не верить, что он пришел к этому методу независимо. Но как на немцев, так и на О'Нейля глубокое влияние оказал Стриндберг, этот отец современного экспрессионизма.

Немцы послевоенного периода усовершенствовали экспрессионизм в живописи, поэзии, драме и музыке. Он явился своего рода техникой, которую мелкобуржуазная интеллигенция приспособила для поисков своей души в хаосе германского общества в эпоху, предшествовавшую размежеванию его на сторонников фашизма и на сторонников коммунизма. Юджин О'Нейль, в период затишья, какими были в Америке двад-

цатые годы нашего века, в период кажущегося внешнего «процветания» и устойчивости, бессознательно избрал метод, подходящий для периода кризиса.

## НЕГР КАК СИМВОЛ

Когда был впервые поставлен «Император Джонс», многие поверили, что в этой пьесе О'Нейль выступил в защиту негров. На самом же деле его ничуть не интересовали ни негры, ни негритянская проблема в современной Америке. О'Нейль никогда и не выставлял себя защитником угнетенной негритянской расы, зажатой в тиски империалистической эксплуатации. Для него негр был символом потерянного рая первобытного мира, прошлого человечества.

Интерес его к негру, которого он не раз брал героем своих пьес, проистекал лишь из его поисков счастья и из неудачной попытки найти это счастье в возвращении к первобытной природе. За черной маской Джонса прячется сам О'Нейль.

Сюжет «Императора Джонса» О'Нейль, пожалуй, мог почерпнуть из легенды о необычайном императоре Кристофоре на острове Гаити, но О'Нейль нимало не интересовался современным состоянием Гаити. Джунгли ему были нужны только как фон.

О'Нейль дает понять, что всегда будет существовать превосходство белых над неграми, что человек не способен идти вперед в своем развитии, что жизнь не меняется. Бывший проводник пульмановских вагонов, очутившись в родной среде, регрессирует к состоянию дикаря и к первобытным страхам. О'Нейль всегда изображает негра либо дегенеративным дикарем, либо безвольным неврастеником.

В одноактной пьесе «Мечтательный парнишка», молодой негр — бандит, совершивший убийство, — дает полиции изловить себя, так как из суеверного страха не решается оставить одной свою умирающую бабушку. Герой пьесы «Все божьи дети имеют крылья» («Негр») прилежно занимается науками, тонко чувствующий негр; но злобный рок, царящий в «космосе» О'Нейля, закрывает перед ним все пути, так же как и перед императором Джонсом и перед мечтательным парнишкой.

Когда эта пьеса на тему о браке негра с белой женщиной появилась на сцене, она вызвала целую бурю протеста. Но совершенно очевидно, что О'Нейль весьма поверх-

<sup>1</sup> Местный колорит (франц.).

ностно касается расовых предрассудков своего класса. Если бы он хотел поставить проблему, возможен ли счастливый брак негра с белой женщиной, он взял бы двух равных индивидуумов; тогда конфликт стал бы еще более интенсивным и драматичным. Но О'Нейль, стремясь к справедливости, перегибает палку в другую сторону, и тут-то и обнаруживаются его расовые предрассудки. В пьесе его рассказывается, как брак Джима Гаррис и Эллы Дауни с самого начала был обречен на неудачу, но эта неудача объясняется не столько расовым различием, сколько различием культурного уровня. Выросшие вместе на улице Ист-Сайда, Джим, мальчик-негр, и Элла, девочка-ирландка, в детстве любили друг друга. Много лет спустя они снова встречаются и становятся мужем и женой, но за годы, прошедшие между этими двумя встречами, жизнь по-разному обошлась с ними. Элла была проституткой; ее любовник, бандит Майки, бросил ее, после того как у них родился ребенок. Джим же стал тонко чувствующим, образованным человеком, у него есть приличное состояние. Элла принимает предложение Джима, потому что он дает ей спокойную и обеспеченную жизнь, но постепенно она начинает его ненавидеть, так как чувствует, что она стоит ниже. Это возбуждает ее расовый антагонизм, и, чтобы сохранить свое самоуважение, она пытается удержать Джима на низшей ступени достоинства.

Вся ее энергия неврастенички направлена на то, чтобы заставить Джима провалиться на экзамене. Она может сохранить свое «превосходство» женщины белой расы, только внушив ему, что он — негр — неспособен выдержать экзамен белых.

Образование Джима, его материальное благополучие должны были освободить его от прежней среды и дать ему возможность найти свое место в среде интеллигенции, но вся беда в том, что и сам он верит, будто негр действительно ниже создание по сравнению с белыми. Предубежденное суждение Эллы он принимает как непреложную истину. Во Франции, где они могли бы быть приняты в обществе, он позволяет Элле держать его в стороне от общественной жизни. Дело в том, что Элла не столько стыдится того, что у нее муж — негр, сколько боится, как бы в глазах людей, свободных от расовых предрассудков, она не оказалась белой, стоящей

ниже негра, как оно и есть на самом деле. Пьеса оканчивается торжеством Эллы. Мораль этой пьесы — реакционная, и кажущаяся широта взглядов О'Нейля еще более усугубляет реакционное значение этой мопали.

Из «Косматой обезьяны» еще более явствует, что негр в пьесах О'Нейля берется именно как символ первобытной природы. Герой этой пьесы — белый рабочий с волосатой грудью, открывший, что для него нет места в современном мире. О'Нейль опять применяет экспрессионистский метод сменяющихся сцен вместо устойчивого акта, органически развивающего одну какую-либо идею. В смысле театральной техники это одна из самых удачных пьес О'Нейля, — действие развивается в ней стремительно и логически неизбежно. Янка, кочегара океанского парохода (пароход символизирует век машин), оскорбляет одна из путешественниц, принадлежащая к высшему обществу. Янк открывает, что для него нет места в обществе.

Исходя из жажды мщения, он хочет найти свое место в общем строе вещей. Его бунт против общества — бунт бурный и анархический. От Янка отворачиваются все, даже «Индустриальные рабочие мира». Повсюду он отщепенец.

После целого ряда неудачных попыток найти свое место в мире, Янк попадает в зоопарк. Но и горилла, символ первобытного прошлого человека, тоже отвергает его. Она насмерть душит Янка в своих косматых объятиях.

На первый взгляд «Косматая обезьяна» может показаться пролетарской пьесой. В ней изображен рабочий-пролетарий, которого эксплуатируют и обманывают. Но на самом деле волосатый Янк — лишь новая маска, за которой скрыто лицо неврастенического интеллигента. Пролетариат представлен в виде грубой силы, у которой нет ни ума, ни культуры; высший же класс изображен жестоким, холодным, способным на одни мелкие чувства. Интеллигент, который не может решиться сделать выбор между этими двумя классами, регрессирует к древнему, первобытному миру, но обратный путь от буржуазной цивилизации к нетронутой природе ведет не к счастью, но к смерти. В современном, индустриализованном мире неисклюшенный счастливый дикарь Руссо — мечта, утопия, и крушение ждет интеллигента, который обращается к идеалам прошлого.

## БЕГСТВО В ПРОШЛОЕ

О'Нейль неутомим в своих исканиях. Если природа не может дать удовлетворительного решения, то есть еще бегство в романтическое прошлое истории.

О'Нейль написал две исторические постановочные пьесы. Одна из них, «Источник», произведение слабое как в драматическом, так и в поэтическом отношении. Но мысль автора в ней ясна. Понсе де Леон, испанский конквистадор, бросает жизнь, полную побед, бросает власть и отправляется искать источник юности. В поисках своей утраченной юности Понсе де Леон попадает в ловушку, расставленную ему индейским вождем, которого он некогда подвергал пытке. Опустившись на колени перед источником, якобы являющимся источником юности, де Леон видит в нем отражение своего старого лица и падает на предательски поставленный кинжал. Вместе с молодостью он утрачивает и свои иллюзии и находит печальное утешение лишь в сознании того, что новое поколение будет продолжать его жизнь.

В «Миллионах Марко» О'Нейль попытался дать сатиру на американского Эббита, который знает, чего он хочет, и достигает этого. Но юмор О'Нейля проникнут сентиментальностью, достойной самого Эббита. Марко отправляется в царство Кублай-хана, чтобы добыть там богатство для себя и для своих братьев. Он пришел, увидел и завоевал все материальные богатства хана. Но Марко—человек, у которого нет и не было души, и когда ему предлагают наивысшую награду из всех — любовь принцессы Кукачин, символа красоты, — он равнодушно отворачивается от нее. Оскорбленная принцесса выходит замуж за какого-то царя и умирает медленной смертью от постигшего ее разочарования. Марко, проводив принцессу в ее новое царство, возвращается обратно в Венецию, там он женится на своей невесте и живет с ней, утопая в богатстве. Но красота умерла, и триумф Марко—пустой триумф.

## ЛЮБОВЬ

Однако неудача, постигшая обращение О'Нейля к истории, не останавливает его дальнейших поисков. Если ни ферма, ни море, ни джунгли, ни романтика прошлого не дают удачного решения проблемы, есть еще одно убежище, воспетое романтиками всех

стран, — страстная любовь мужчины и женщины.

В самом начале своей драматической деятельности О'Нейль избрал эту тему сюжетом одной из своих пьес. В «Соломинке», пьесе, не имевшей успеха на сцене, романтическая любовь поддерживает жизнь больной девушки и дает ей надежду. Но сам О'Нейль впоследствии показал в одной своей малоизвестной пьесе, что эта романтическая страсть всего лишь «соломинка».

Пьеса «Спаянные» ставит проблему о конфликте между страстью и индивидуальностью. Майкл — индивид с повышенной чувствительностью, и его жена Элеонора требуют от брака, чтобы он не мешал проявлению их индивидуальности. Когда же из этого ничего не выходит, они пытаются расстаться, но оказывается, что страсть спаяла их воедино. Будут ли они обладать личным счастьем или нет, — все равно они обречены оставаться вместе. «Спаянные» далеко не такое убедительное произведение, как их прообраз «Totentanz» (Танец смерти), и Стриндберг сумел сделать гораздо более глубокие выводы из вражды полов.

«Любовь под вязами» — лучшая пьеса О'Нейля о романтической любви, быть может, потому что в ней другие темы переплетаются с этим лейтмотивом. На ферму старика Эфраима в Нью Инглэнд имеются два претендента, наследники Эфраима: его молодая жена Эбби и его сын Ибен. Эбби — женщина, которая реалистично смотрит на жизнь, она хочет иметь свой угол и обеспеченное существование и готова их добыть любой ценой. Когда же поперек ее пути оказывается ее пасынок Ибен, она решает иметь от него ребенка, чтобы затем выдать этого ребенка своему мужу Эфраиму за его собственное дитя.

Но тут на сцену выступает страсть, неожиданно охватившая Ибена и Эбби. Эта страсть приводит их к гибели. Эбби хочет доказать Ибену, что она действительно его любит и уже не стремится завладеть фермой, и она убивает их ребенка. Ибен, охваченный горем, приводит шерифа. Но когда он видит, что закон разлучает его с Эбби, сердце его смягчается и он признает свою равную вину. Торжествующие в своей любви, они вместе идут принять решение суда.

Психологический рисунок этой пьесы близок ибсеновскому «Росмерсгольму», где вторгшаяся в чужую семью Ребекка Вест,

забрав в свои руки Росмера и его имя и доведя его жену до самоубийства, в самый момент своего торжества вдруг поддается идеям Росмера о вине и искуплении. Также и Эбби, которую не останавливали нравственные сомнения, вместо того, чтобы убить старика Эфраима, убивает дитя своей любви и становится раскаявшейся грешницей, готовой пострадать за свою любовь к пасынку. Старая суровая мораль побеждает вольный дух Эбби. В «Любви под вязами» мы находим чуть ли не самые поэтические страницы в творчестве О'Нейля, страницы, богатые библейскими образами, и прекрасные картины сельской жизни.

### ДАЛЕКОЕ ЦАРСТВО ДУШИ

На середине творческого пути О'Нейля как драматурга тематика его пьес изменяется,—в последних его пьесах действие резко переходит из внешнего мира в «далекое царство души».

Во все более буржуазной среде, где развращается действие более поздних пьес О'Нейля, герои его предаются созерцанию своей внутренней жизни. Незримое царство духа таинственно и пленительно. Его географическую карту еще раньше искусно нарисовал Шницлер. Теперь О'Нейль снова пускается в путь, в поиски потерянной счастливой невинности. «Великий бог Броун» и «Странная интермедия» — наиболее зрелые произведения, принесенные им из этого странствия в невидимое царство бессознательного, которым правит великий психолог буржуазного распада — Зигмунд Фрейд.

Однако путешествие О'Нейля не было научной экспедицией, принесшей новые данные мирового значения о поведении человека. Обратившись к картам Фрейда, чтобы найти свой путь в этом царстве бессознательного, О'Нейль в действительности обследовал лишь область неврастенических метаний американской интеллигенции.

О'Нейль любит прибегать к символам, маскам и другим аллегорическим приемам, и это нередко затемняет скрытый за ними смысл его пьес и лишает их общечеловеческого значения, возможности вызвать ответную эмоцию у масс. Его символы обращаются к небольшой аудитории интеллектуальной богемы.

Причины бегства О'Нейля в «далекое царство души» коренятся в современной

действительности. Интеллигенция провозгласила теорию свободы художника-творца. Она ревниво охраняла мифическую свободу художника, в действительности бывшую изгнанием. Искренний буржуазный художник был заключен в эту башню, как в тюрьму, и осужден бороться там со своими внутренними конфликтами.

Как и всякий остро чувствующий художник, О'Нейль очень страдал от этого разграничения на мир внешний и мир внутренний.

В его пьесах превосходно отразилась раздвоенность, которую О'Нейль пытался показать посредством различных приемов: маски, речь в сторону или расщепление одного персонажа на две роли и служат причиной того, что драмы О'Нейля никогда не поднимаются до уровня великой трагедии. Та же проблема преследовала итальянского драматурга Луиджи Пиранделло. Внешне он воплотил ее в терминах реальности и нереальности и гораздо более умело, чем О'Нейль, применял всякие театральные фокусы и философское трюкачество.

Своих персонажей О'Нейль всегда дает в двух измерениях. Проблема глубины и простоты в изобразительном искусстве соответствует проблеме воли в искусстве драмы. Герои шекспировских трагедий — люди, привыкшие действовать и повелевать, их воля борется с подлинными препятствиями. Безумный Лир в степи, в грозу — сцена, насыщенная огромным содержанием как духовным, так и реальным. Содержание и символ слились в единое целое. Чтобы найти у О'Нейля хотя бы одного персонажа с сильной волей, направленной на достижение одной какой-либо цели, приходится тщательно перебрать всех его героев. Анна Кристи, — пожалуй, наиболее законченный портрет из всех написанных О'Нейлем, — как будто проявляет твердую волю и решимость добиться своей цели. Но последний акт скомкан, — известно, что автор написал несколько различных вариантов конца этой пьесы — и самый конец не кажется неизбежным. Брак Анны с моряком-ирландцем не есть решение ее проблемы и не приносит ей полного осуществления ее желаний. Сильная воля Эбби из «Любви под вязами» оказывается сломленной, как только Эбби открывает любовь. Один Марко Поло стремится к своей цели и достигает ее, но это мелкая, бессмысленная цель, которую автор осуждает и ненавидит.

В пьесах О'Нейля жизнь делится на материальный мир, который он изображает низким, жадным к деньгам и власти, мелким и скучным, и на незримый мир души, где идет борьба человека за более высокие ценности, борьба, в которой человек с честью терпит поражение.

В театре О'Нейля Бэббит, преуспевающий буржуа, — всегда на ролях дураков и злодеев; любимый же герой О'Нейля — мечтатель, который с достоинством переносит неудачи. Но и мечтатель оказывается в глубине души таким же Бэббитом, да только неудачливым. И бунт героя-мечтателя уже с самого начала обречен на провал, потому что он основан на бегстве.

В одной из самых волнующих пьес О'Нейля «Великий бог Броун» есть отдельные сцены, где автор заглядывает глубоко в душу человека, сцены, проникнутые нежной поэзией. Однако и тут нет ответа на искания О'Нейля. И тогда он мстит тем, что изображает, будто великий бог Броун — тот же Бэббит — завидует художнику-мечтателю Диону-Антони. Дион, умирая, завещает великому богу Броуну свою трагическую маску — свои благородные цели и мечты. Эта маска отравляет жизнь великому богу Броуну. Он перестает удовлетворяться своей низменной, бездушной жизнью, знающей лишь одни материальные интересы, и жаждет завоевать любовь Маргарет, вечно женственную душу женщины. Бэббит терпит поражение от художника — представителя богемы; он вынужден признать ценность художника; у него тоже рождается душа, — и она становится для Бэббита источником его горького недовольства жизненными успехами и дешевым материальным раем. В конце пьесы душа художника Джона завладевает великим богом Броуном и уничтожает его.

Как сказка о противоречиях современного общества эта пьеса правдивее, чем, быть может, намеревался ее сделать сам О'Нейль, как пьеса для театра она чрезвычайно запутанна, действие ее вяло, эмоциональная сторона слаба. Сам драматург не уверен в значении своих драматических символов и того конфликта, который в них воплощен.

Все герои О'Нейля страстно утверждают, что они любили, желали и жили. На самом же деле они так были заняты проблемами своей внутренней жизни, что даже не успели как следует увидеть живой мир действительности.

В «Странной интермедии» О'Нейль пытается вплотную сразиться с подсознательным. Он пользуется приемом речи в сторону, чтобы обнаружить внутреннюю жизнь своих действующих лиц. Посредством этого приема О'Нейль выявляет параллельные, но противоположные течения в духовной жизни человека, подобно тому как он пользуется с этой же целью и другим приемом — маской в «Великом боге Броуне».

О'Нейль показывает свою героиню, красивую неврастеничку Нину Лидс; ее страстное стремление осуществить свое «я» в любви является главной темой драмы. Но все эти искания кончаются обывательским тяготением к комфорту и довольству. Жизнь Нины становится мелкой, бессмысленной, лишеной всякой ценности. Сама она принесла жизни только одно — своего незаконного сына Гордона, которого она и ее любовник выдают мужу Нины за его собственного законного сына, дабы не нарушить счастья мужа.

Жизнь Нины лишена всякой творческой активности. Она ничего не дает всем тем мужчинам, судьба которых переплетается с ее судьбой. Сэм, ее муж, делает деньги вопреки ее желанию. Даррель, ее любовник, забрасывает из-за нее свою научную работу и врачебную деятельность. Марсден, бесцветный человек, платонически влюбленный в Нину, соглашается, чтобы она была для него как мать. В критический момент ни один из этих людей не принес какого-либо удовлетворительного окончательного решения. Всякий раз, когда кто-либо из персонажей пьесы действует, обычно, эти действия никогда не продиктованы ни здравым смыслом, ни стремлением к реальной цели. Вся жизнь Нины — это ряд решений, которые только усложняют ситуацию, не принося при этом никому никакой пользы. Предполагается, что эти ее решения мотивированы благородными побуждениями, но все их благородство заключается только в том, что Нина сама себя лишает того, чего ей в действительности хочется. После смерти мужа она могла бы выйти замуж за своего любовника, но она предпочитает брак с Марсденом, так как он дает ей возможность весь остаток своих дней провести в праздности, в поместье в Нью-Инглэнд и ожидать там приближения смерти, которая освободит ее от такой же смерти духа, которую мы видим у Марко Поло.

Драматурги уже выводили таких бездей-



ствующих людей, не имеющих цели в жизни, и сумели создать драму из их инертности и неврастенических страхов, но О'Нейль отходит от своих героев на такое незначительное расстояние, что он не видит, как их фигуры проецируются на социальном фоне. У него они никогда не достигают такой жизненной силы, как персонажи «Вишневого сада». Это люди с настоящей кровью и плотью. Идеалистки «Три сестры» переживали в своем провинциальном захолустье гораздо более подлинные душевные страдания, чем современные персонажи О'Нейля на палубе собственных яхт, в роскошных особняках или в богатых поместьях на Лонг Айленде.

После «Странной интермедии» О'Нейль отвернулся от незримого царства подсознания и попытался войти в реальный мир современности, созданный индустриальной революцией.

Искания О'Нейля заставили его обратиться к веку машинной цивилизации. Быть может, это явилось реакцией на тот непосредственно последовавший за войной период, когда американская интеллигенция, отражая подобное же настроение в Европе, взбунтовалась против машины. Излишне чувствительные сыновья Бэббита бежали в экзотические страны и там стали изгоями. Те же, кто не бежал, а остался дома, построили себе убежища, и в богеме искали спасения от стандартизированного общества, созданного машиной. Но чем больше росло благосостояние США и чем более пользовалась им интеллигенция, тем более мирилась она с машиной, приносившей теперь блага не только крупной буржуазии, но и интеллигенции. Чувствительный ко всем этим реакциям О'Нейль написал пьесу, в которой машина фигурирует в виде Молоха. Этот конфликт он драматизировал в целом ряде абстракций. В «Динамо» машина представлена чудовищным божеством, ревнивым и безжалостным; оно требует, чтобы его последователи взамен за оказанные услуги абсолютно в него верили и приносили ему в жертву все свои инстинктивные желания, вплоть до самой любви.

Хотя О'Нейль и берет такие современные образы, как гидрогенераторы, но он говорит на языке до-индустриального мифа. Если бы он увидел машину как разрушающее жизнь начало, когда она находится в руках эксплуататоров, и как нечто

полезное, когда она в руках самих производителей — рабочих, этот миф мог бы иметь какое-либо современное значение. Но история Рюбена Лайта, то, как он пришел к атеизму, как убил свою возлюбленную и принес себя в жертву машине, не разрешает никаких проблем ни для кого. Эту историю ни к чему нельзя приложить; она попросту психопатологический этюд.

## АФИНЫ И БРОДВЕЙ

Теперь пьесы О'Нейля, чем дальше, тем все больше уходят от действительности.

Хотя О'Нейль и покинул Аид мира подсознательного, изображенный им в «Странной интермедии», он не бросил там предписаний Фрейда. Теперь он применяет их для интерпретации классического Аида, Аида, где обитают фурии, преследующие виновного. Он выбирает миф об Электре, осовремененный пресловутым фрейдовским комплексом, и пишет классическую трилогию в духе аттической трагедии.

В пьесе «Траур к лицу Электре» на первый план выдвинута трагедия разложения старинной пуританской семьи в период после Гражданской войны. Трилогия распадается на три длинные пьесы: «Возвращение домой», «Преследуемые», «Призраки», и строго придерживается истории обреченного Атреева дома.

Классическая легенда рассказывает о том, как Агамемнон, вождь греков, вернувшись из Трои, был умерщвлен своей женой Клитемнестрой и ее любовником Эгистом. Это убийство было мстью за то, что Агамемнон принес в жертву Ифигению, младшую дочь Клитемнестры, чтобы обеспечить грекам победу над троянцами. Электра и Орест в свою очередь замышляют и осуществляют убийство матери и ее любовника, дабы отомстить за убийство отца.

Трагедии Эврипида и Софокла имели для афинского зрителя значение, выходящее далеко за пределы кровавой трагедии одной семьи. Хор в них рассказывает социальную историю греческого народа и славит величайшее легендарное событие — переход греческого общества от матриархальных форм Востока к новым формам, основанным на господстве мужчины в городе-государстве. В греческой драме был заключен целый мир с его религией и этикой, мир, в котором царил представитель о неизбежном роке. В аттической трагедии

убийство обуславливалось не просто оскорбленным чувством или личной мстью, но гораздо более широкими социальными причинами.

О'Нейль построил свою версию этой трагедии на чисто личных мотивах, не имеющих глубокого социального значения. И, несмотря на мастерское воссоздание гнетущего упадочного настроения, эта трилогия остается всего лишь хроникой преступлений старинной пуританской семьи. Ее бессильный хор обитателей маленького городка Нью-Ингленд — просто внешняя декорация в архаическом стиле. Этот хор ничего не прибавляет к трагедии, которая сама по себе совершенно не являлась неизбежной. В реконструктивный период США у Кристины-Клитемнестры, если она пожелала иметь любовника, совершенно не было необходимости убивать своего мужа-генерала, вернувшегося из похода. Также и Лавинию (Электру) ничто не вынуждает убить любовника своей матери и довести мать до самоубийства, чтобы завоевать себе место под солнцем. Она легко могла бы уехать и выйти замуж или, если ей хотелось заполучить любовника матери, у нее были другие способы отомстить. Перед каждым из действующих лиц открывались другие, более нормальные альтернативы, чем путь кровавого убийства, который они избрали или, вернее, за них избрал сам автор, механически подражая аттическому образцу.

Благодаря фокусу, примененному О'Нейлем, его персонажи получились настолько отклонившимися от нормы и отличными от обыкновенных людей, что они не вызывают у современной аудитории ни жалости, ни страха.

«О, пустыня!» — имевшая большой успех бродвейская комедия О'Нейля, как бы явилась реакцией драматурга на его псевдоаттическую трагедию.

«О, пустыня!» — пьеса, не тронутая едкой горечью пессимизма, хотя навряд ли таково было намерение самого автора.

В ней О'Нейлю впервые удалось создать действующих лиц, обладающих всеми тремя измерениями, создать сочные и живые фигуры настоящих людей. Это комедия о юношестве, действие ее происходит в Америке, в мирные дни 1905 года — задолго до мировой войны и экономического кризиса, в период, также бывший своего рода золотым веком, навсегда отошедшим в прошлое.

Но что именно О'Нейль показывает нам

как «реальный мир»? Он рисует семейство Бэббитов в маленьком городке: без всякого намека на критическое отношение он добродушно изображает обывательскую будничную жизнь этих людей, чей круг интересов сводится к церковным увеселениям, пикникам в день четвертого июля, кино, мелким сплетням, пьянству и тайному разврату, — типичная жизнь зажиточных фермеров-пуритан.

Мы видим, как на той самой Главной улице, на которой в начале двадцатых годов нашего века взбунтовались все Кэроль Кэнникот и с которой ушли в море мятежные мечтатели самого О'Нейля, теперь спокойно обосновывается и наш драматург, снисходительно пожимая плечами, как человек, с годами остепенившийся и примирившийся с действительностью. Подобно императору Джонсу, он свершил круг и вышел из джунглей в том самом месте, где когда-то вошел в них, — а место это оказалось на главной улице города Зенита со всеми его Бэббитами.

Всего лишь девять лет тому назад он, громко хлопнув дверью, ушел из порядочного среднебуржуазного общества и, подобно ибсеновской Норе, отправился посмотреть белый свет. Теперь же он возвратился, раскаявшийся блудный сын, в хорошо отутюженных одеждах успеха. Его принимают в гостиных, и там он может на досуге каяться в том, что общался с париями этого общества, с моряками, рабочими, проститутками, неграми, свободными женщинами, художниками.

О'Нейль-мечтатель капитулировал перед О'Нейлем-Бэббитом, проделав таким образом, но только в обратном направлении, путь, пройденный великим богом Броуном. Вернувшись назад в лоно буржуазного общества, О'Нейль приемлет самые явно ханжеские условности своего класса и при этом выказывает такую жестокую нетерпимость, что ее постыдились бы проявить даже те защитники status quo, которые, не в пример О'Нейлю, никогда не подвергали сомнению устои капиталистического общества.

Теперь совершенно ясно, что в своем первоначальном бунте против стандартов средней буржуазии, О'Нейль никогда до конца не порывал с буржуазным обществом. Это было юношеское возмущение, бегство в богемную жизнь, частое явление среди буржуазной молодежи, обычно кончающее-

ся возвращением к условностям и рутине общества. Теперь, в свете полного развития О'Нейля, в каждой его пьесе можно найти признаки конфликта, так никогда и не находящего разрешения.

О'Нейль был выразителем трагической дилеммы мелкобуржуазной интеллигенции, которой в конце концов предстоит сделать выбор между капитализмом и народом.

В пьесе «О, пустыня!» О'Нейль нашел для себя решение конфликта в возврате к status quo. Этим он снова вернул себе ту публику, от которой он некогда сам отвернулся. Но как отразилась эта капитуляция на его искусстве? Растратив свою волю в бесплодных исканиях, он уже не способен создать действие достаточно значительное, чтобы лечь в основу драмы.

Сюжет комедии «О, пустыня!» настолько ничтожен, что в нем почти отсутствует действие. На протяжении более двух часов нам рассказывают, как некая старая дева и ее друг холостяк, уже давно обрученные, опять решают не вступать в брак; нам также показывают горести подростка, который из-за своих «радикальных идей» теряет «предмет» своей детской любви, показывают, как он, бунтуя против домашних строгостей, напивается, едва не сходит с протитуткой, но затем возвращается на узкий путь долга, ведущий к благопристойной жизни и к браку.

Здесь нет ни борьбы, ни действия, ни завязки, ни конца. Зато есть добродушный юмор и потрепанные театральные приемы, обеспечивающие пьесе успех. Жизнь стала настолько статичной, что драма О'Нейля умирает просто от инертности. Нет даже намека на то, что под этими мелочными буднями скрывается какая-то более значительная драма, которая в критический момент может выступить на поверхность, как это происходит в драмах Шницлера и Чехова.

Если бы «Пустыня могла нам раем быть», то был бы скучный, пустой рай, купленный ценою отказа от воображения, от мысли, от действия; этот рай был бы хуже средневекового ада. Теперь роли переменялись: великий бог Броун дал свою душу Дину Антони. Правильно заметил Пруст, что человек во второй половине своей жизни часто становится противоположностью того, чем он был в первой ее половине.

Гюисманс, написав «Наоборот», эту библию декаданса, сказал: «После этого мне

оставалось выбрать одно из двух—либо пулю в лоб, либо подножие креста». Перед этой дилеммой оказался теперь О'Нейль. Человек, остро чувствующий, с душою тоскующей и лирически настроенной, любящий яркие краски, он никогда не мог целиком погрязнуть в рядах Бэббитов. Он мог на время надеть их маску, но не обманул этим даже самих Бэббитов. Они его никогда не признали бы одним из них. Искания О'Нейля всегда вели его все дальше назад, теперь у него нет иного выбора, как церковь, религия его детских лет. За «О, пустыня!» естественно последовали «Дни без конца», пьеса-мистерия о бегстве от дилеммы, пугающей современного американского буржуазного интеллигента.

### ПРОЩАНИЕ С ЖИЗНЬЮ

Подобно многим другим, в том числе и талантливому автору «Пустыря»<sup>1</sup>, О'Нейль искал убежища в пурпурной сени католицизма.

«Дни без конца» лишь с натяжкой можно назвать пьесой. Скорее это публичная исповедь, какой-то мелодраматический жест, полный безнадежного ужаса. Поэт, сбросив маски «императора Джонса», Янка, Марко Поло, Понсе де Леона, великого бога Бруна, Лазаря, Ибена Кабота, Лавинии и Нины Лидс, падает к подножию алтаря, как согрешившее дитя церкви, и из глубины его разбитого сердца вырывается крик: «О сын человеческий! Я—это ты, а ты—это я. Зачем ты оставил меня?»

Внутренний конфликт О'Нейля принял такую острую форму, что героя «Дней без конца» он раздвоил на два лица, которых и играют два различных актера. Джон и Ловинг—две половины одной и той же личности, расщепившейся надвое,—современный Фауст и его Мефистофель. Они осуждены драться друг с другом на дуэли, пока один из них не будет убит.

Герой пьесы, Джон Ловинг, делает деньги для своей обожаемой жены и одновременно пытается дать исход своему подавленному стремлению к творчеству и пишет роман о мучающих его проблемах.

Такова затасканная завязка пьесы.

В наш век кризиса нам предлагают полюбаваться на сладострастные душевные кривляния героя, который в роскошно

<sup>1</sup> Автор «Пустыря» (Waste land)—Т. С. Элиот.

обставленной квартире терзается своим великим преступлением — и все-то оно заключается в случайности, мимолетной измене жене, измене, даже не доставившей ему никакого удовольствия. В надлежащий момент появляется давно забытый родственник, отчески заботливый священник, который берет на себя все бремя греха Джона Ловинга.

Косвенным путем открыв жене совершенное им великое преступление и доведя ее этим почти до смерти, Джон Ловинг обещает стать хорошим человеком и вернуться в лоно церкви, если жена будет спасена его молитвами.

## ИСКУССТВО И АГИТАЦИЯ

Есть нечто непристойное в том, как поглощен герой О'Нейля сексуальной проблемой и собственной душой. Невольно вспоминается российская интеллигенция периода упадка, последовавшего за поражением революции 1905 года. Тогда имели место такие же мистические восторги в объятиях церкви, той самой церкви, которая участвовала в организации черной сотни, громившей евреев и рабочих. И вот в 1930 г. мы видим, как Джон Ловинг после обеда, за чашкой безупречно сервированного кофе, вежливо отрекается от своего последнего бунтарского жеста. Кульминационный момент пьесы в борьбе между священником Бэрдом, представителем самых явно реакционных элементов церкви, и Мефистофелем Ловингом — этот кульминационный момент отличается банальностью базарно-религиозных брошюрок.

Любопытно, что именно те писатели, которые всегда требуют полного отделения их священного искусства от всякой агитации, сами же первые совершают столь осуждаемое ими преступление, причем делают это весьма грубо.

Расщепленный надвое, раздираемый, с одной стороны, своим alter ego, а с другой, своим другом, священником Бэрдом, Ловинг пускается в следующее рассуждение:

«Свобода требует инициативы, смелости, стремления решить, чем должна быть для тебя жизнь. У них (у большинства людей) это вызывает ужас. Пытаясь разумно объяснить свою душевную трусость, они плачутся, будто уже отошли времена индивидуализма, тогда как на самом деле у них

нехватает смелости овладеть своей собственной душой, которая к тому же мертва и смердит. Они не хотят быть свободными. Рабство дает им известную безопасность, и смелости у них хватает только на то, чтобы обеспечить себе ее. Рабство избавляет их от необходимости мыслить. Они должны лишь подчиняться приказам хозяев, которые в свою очередь их же рабы».

Мы узнаем в этом разжиженные водичкой идеи «великого инквизитора» Достоевского. Этим О'Нейль сам произнес приговор себе, то есть человеку, уклонившемуся от исхода, открытого для каждого интеллигента в Америке наших дней.

История европейской политики последних лет показала, какая участь предстоит американскому интеллигенту. До настоящего времени интеллигент еще мог выбирать — стать ли ему в ряды рабочего класса и вместе с ним бороться за свободу или удалиться в свою башню из слоновой кости и, подняв мост, соединяющий его с внешним миром, созерцать культуру вдали от классовой борьбы, свирепствующей вокруг. Но кризис все углубляется, и интеллигент, чтобы жить, вынужден покинуть нейтральную территорию.

О'Нейль не смог избежать выбора. Ища спасения в церкви, он тем самым оказался в храме реакции. Его герой Джон выбирает церковь с ее покоем; его мефистофельский двойник Ловинг умирает у подножия креста. Церковь не в состоянии разрешить громадную экономическую проблему современности. Общество должно быть преобразовано, либо оно должно вернуться к хаосу и реакции.

О'Нейль быстро теряет свою публику. Он был ведущим драматургом в двадцатые годы, когда американская буржуазия была преуспевающим Марко Поло, экономически богатым, духовно мертвым.

В двадцатых годах О'Нейль был поэтом этого класса. Теперь же мелкая буржуазия делает свой выбор между капиталистическим миражем и лагерем пролетариата. Огромная, живая, благодарная и захватывающая аудитория ждет тех художников, которые отдадут свои силы и талант на создание новой творческой жизни.

Из борьбы за новый мир должно возникнуть такое новое, полное жизненных сил искусство, какого еще никогда не знала Америка.