

Юлия КЛЕЙМАН

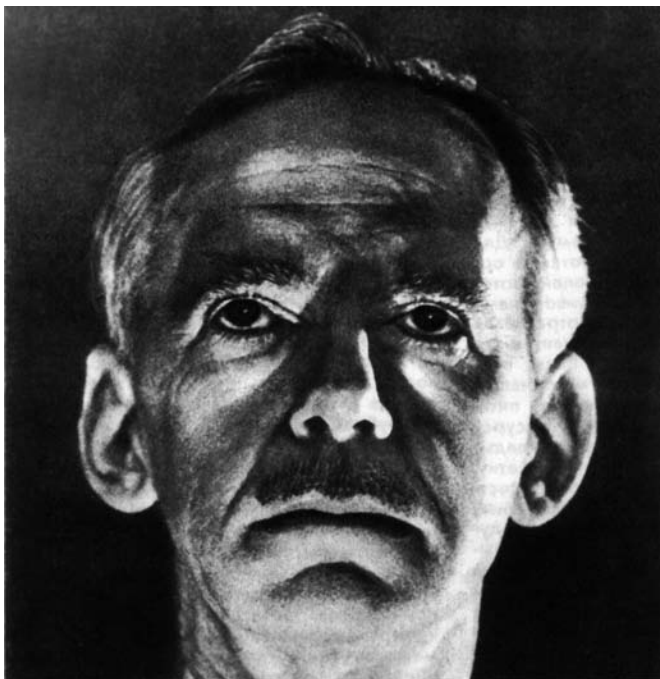
ОПЫТ ЧЕТЫРЕХМЕРНОСТИ

**ПЕРВАЯ ПРЕМЬЕРА ПЬЕСЫ ЮДЖИНА О'НИЛА
«СТРАННАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ» (НЬЮ-ЙОРК, 1928)**

Никогда не переводившаяся на русский язык и потому совсем в России не известная пьеса «Странная интерлюдия» занимает в творчестве Юджина О'Нила совершенно особое место. Именно ей, самой длинной из его пьес и самой сложной для постановки, был уготован самый громкий при жизни драматурга сценический успех.

Будучи сыном знаменитого романтического актера, Юджин О'Нил был прекрасно знаком с американским театром конца XIX – начала XX века и страстно его ненавидел. Ненавидел написанные плохим языком мелодрамы, не признавал изобилующий штампами стиль актерской игры и отсутствие ансамбля, отвергал натуралистичность сценографии. Выступая как драматург-новатор, он стремился создать совершенно иной тип театра. Ранние пьесы О'Нила – это бунт против устоявшейся коммерческой театральной традиции.

В отличие от господствовавшей на американской сцене «хорошо сделанной пьесы», в драмах О'Нила отсутствовали занимательная интрига, благополучная развязка и морализаторство. Источник драматизма виделся О'Нилу в судьбах обездоленных, с которыми он столкнулся во время недолгого периода морских странствий. В ранних пьесах О'Нила в качестве героев были представлены, в основном, социальные типы низших слоев общества, ранее никогда не занимавшие центрального места в американской драме: матросы, портовые рабочие, проститутки. Герои бродвейских комедий и мелодрам говорили на усредненном, состоящем из штампов языке.



О'Нил заставил своих героев говорить на жаргоне – на языке, максимально приближенном к реальной жизни. Невнятный, грубый язык (в русском переводе эти качества его поэтики оказались, увы, совершенно утрачены) героев ранней драматургии О'Нила (условно – до 1924 года) звучал натуралистично и, вместе с тем, имел символическое значение, поскольку указывал на всеобщее одиночество и некоммуникабельность. Драматург

Юджин О'Нил.
Фото Эдварда Стейхена

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>мечтал вывести зрителей, привыкших видеть в театре развлечение, из состояния равновесия, заставить их испытывать страх и сострадание. Уже в ранних пьесах О'Нила подступался к тому, что станет главным в его зрелой драматургии – осознанию трагичности бытия и неизбежности борьбы человека с роком.</p> <p>Предназначая пьесы для сцены, драматург закладывал в них свои представления о новых постановочных принципах, по сути – режиссерское решение. В пьесах О'Нила с самого начала наличествовала музыкальная структура, роднившая их с европейской новой драмой: любые звуки в пьесе – от человеческого голоса до металлического скрежета – подчинялись особому ритму, основанному на законах музыкальной композиции. Введение же в пьесу собственно музыки – от ударов тамтамов до популярных песен – обрело символическое значение, служа действием своеобразным контрапунктом. Вторым режиссерским слагаемым пьес О'Нила было сценографическое решение, накрепко сцепленное с их содержанием. Иногда драматург и сам делал к своим пьесам эскизы декораций.</p> <p>Эксперименты О'Нила с драматургической формой, «прорисованность» в них образа спектакля оказались тесно связаны с рождением совершенно нового типа режиссуры, как того и требовала новая драма. Ранние пьесы драматурга сразу стали востребованы любительским «малым театром» «Провинстаун плейерс», возглавляемым поэтом и новеллистом Джорджем Крэмом Куком (в созданном им театре он был и режиссером, и актером) и</p>	<p>его женой, драматургом Сюзан Гласпел. Обретение единомышленников, возможность увидеть любую из своих пьес немедленно поставленной и самому принимать участие в ее постановке, способствовало рождению у драматурга все более смелых замыслов, подталкивавших режиссеров и художников к поискам нетривиальных постановочных решений.</p> <p>Можно без преувеличения утверждать, что со спектакля «Император Джонс» (1920) в постановке Джорджа Крэма Кука и Джеймса Лайта в «Провинстаун плейерс» американское театральное искусство вступило в новую эпоху. Начинаящие постановщики продемонстрировали умение сплести европейские достижения с собственной самобытностью. Бегство Брутуса Джонса от погони, превращавшееся в путешествие через время и пространство, было воплощено в помещении, не превышавшем по размерам обычную комнату. Из полосок ткани молодому художнику Клеону Трокмортону удалось создать дремучие джунгли: растения, которые казались настолько огромными, что их верхушки невозможно было даже увидеть, вызвали у зрителей тревожное ощущение. Деревья выглядели рельефно на фоне выстроенного на сцене «купола» (гипсовой полусферы), благодаря его кривизне возникали неизвестные дотолле световые эффекты: перекрестный свет и изогнутые тени. Непрерывающиеся удары тамтамов вводили зрителей в подобие транса и заставляли поверить в реальность гротескного субъективного мира, в который по мере бегства через джунгли перемещался герой пьесы О'Нила в</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>Эм</i>
<p>блестящем исполнении пластически и интонационно выразительного чернокожего актера Чарльза Гилпина. Исполнение чернокожим актером главной роли также было в то время нонсенсом.</p> <p>Резонанс, который вызвал спектакль, начал привлекать к О'Нилу самых разных режиссеров – и из «малых театров», и из коммерческих бродвейских. Но и сам драматург занимал активную позицию по отношению к современному ему театру, стремясь присутствовать на репетициях и помогать режиссерам при постановке своих пьес.</p> <p>Яркой страницей в сценической биографии пьес О'Нила стала работа над пьесой «Анна Кристи» знаменитого американского режиссера-экспрессиониста Артура Хопкинса и художника Роберта-Эдмонда Джонса (1921). Экспрессионист Хопкинс обнаружил в реалистической, по сути, пьесе О'Нила о попытке бывшей проститутки обрести новую жизнь наличие иной, невидимой сущности и хрупкость миропорядка, которые выражались в некоммуникабельности героев. Так, речь Анны в исполнении Паулин Лорд была подчеркнута бессвязной, за нее «говорили» порхающие руки. Нехватка финального акцента в спектакле и недальновидность критиков, увидевших в нем счастливую развязку, не позволили О'Нилу и Хопкинсу развить их сотрудничество. Но этот опыт не отпугнул драматурга от театральной практики. Напротив, О'Нил все смелее экспериментировал с театральной формой, разбивая казавшиеся непреложными правила сценичности.</p> <p>Вслед за реалистической «Анной Кристи» драматург создал экспрессионистскую «Косматую</p>	<p>обезьяну», построив пьесу – путешествие кочегара Янка Смита в поисках своего места в мире – как череду коротких динамичных эпизодов, каждый из которых являл новый виток самопознания главного героя. Над спектаклем «Косматая обезьяна» (1922) в «Провинстаун плейерс» драматург работал с постановочной командой, уже имевшей опыт обращения к его драматургии (режиссер Лайт и сценограф Трокмортон ранее работали над постановкой «Императора Джонса», сценограф Джонс – над «Анной Кристи»). Поэтому режиссер и художники не столько шли след за замыслом драматурга, сколько придумывали свой постановочный сюжет. Спектакль был построен как восемь ярких вспышек-кадров, каждая из которых погружала зрителей в атмосферу столь страшную, что трагический конец казался единственно возможным выходом. Это были вспышки раненого сознания, проекция кошмаров. Критик В.-П. Итон подчеркивал, что Янк – отнюдь не реалистический характер, что на сцене изображается «не трагедия человека, а состояние души»¹. Места действия создавались искривленными перекрещенными линиями. Прихожане, которых встречал в Нью-Йорке Янк, носили одинаковые, лишенные выражения маски и злощезе вышагивали вперед и назад, подобно механическим манекенам. Брань же кочегаров и заключенных и вовсе звучала как «хоралы из злощезей преисподней»².</p> <p>Высокая оценка спектакля «Косматая обезьяна» убедила драматурга и его соратников в необходимости и востребованности избранного ими пути. Порвав с</p>

¹Eaton W.P. *The Hairy Ape // The Freeman*, 1922, April 26 (здесь и далее перевод мой).

²Цум. no: Wainscott R.H. *Staging O'Neil: the experimental years, 1920–1934*. New Haven; L., 1988. P. 114.

<i>Pro memoria</i>	
<p>любителем, О'Нил и его единомышленники покинули «Провинстаун плейерс» и основали новый театр специально для постановок о'ниловской драматургии. Работа над спектаклем «Любовь под вязами» (1924) в «Экспериментал тиэтр» позволила незаурядному театральному художнику Р.-Э. Джонсу впервые проявить себя в двойном качестве. В его сценографии и постановке (правда, драматург контролировал работу, присутствуя на репетициях) психологическая пьеса О'Нила обрела лаконичность формы, сложность и многообразие мотивов, которые на этот раз оказались по достоинству оценены критикой. Режиссерское мастерство Джонса позволило дотолле малоизвестным исполнителям создать сложные трагические образы. Благодаря контрасту сдержанности и резкости игра Мэри Моррис в роли главной героини делала истинным содержанием слов ее Абби «жестокую и грубую поэзию»³. Не услышанным поэтом был и старик Кэбот в исполнении сорокалетнего водевильного актера Вальтера Хастона. Резкий, вспыльчивый, с сухой тощей фигурой, Кэбот Хастона, возвышая голос, с необычайным достоинством цитировал Священное писание и одновременно был следаем настоящей страстью, которую пытался скрыть.</p> <p>Пытаясь помочь постановке, драматург не только принял участие в выборе актеров, но и нарисовал предполагаемое место действия. Джонс воплотил эскизы О'Нила почти в точности: на сцене располагался дом, разделенный на четыре помещения, которые могли закрываться занавесками с окнами. Подобная конструкция</p>	<p>позволяла, открывая занавески, выделять то или иное место действия или несколько мест сразу, усиливая, таким образом, эмоциональный эффект. Но буквальное следование рисункам О'Нила разошлось с продиктованными образами драматурга ремарками: созданные Джонсом занавески не стали персонажами, как того хотел О'Нил. Мнение драматурга не совпало с положительными отзывами критиков: О'Нил полагал, что на этот раз Джонсу не хватило творческой свободы и собственного видения пьесы, которое помогло бы воплотить не только взаимоотношения персонажей, но и те темные неведомые силы, наличие которых стремился передать драматург. Кроме того, О'Нил болезненно относился к тому, что все актеры (кроме высоко оцененного им В. Хастона) использовали разные, не подходящие для пьесы диалекты. Для О'Нила звучание слов было так же важно, как и их смысловая нагрузка (одно было немыслимо без другого), и неумение актеров, воспитанных на штампованном языке мелодрамы, их произносить, казалось ему губительным для спектакля.</p> <p>К тому моменту еще ни одна постановка пьесы О'Нила в полной мере не удовлетворила драматурга с точки зрения выстроенной в ней звуковой партитуры. Драматург мечтал о встрече с режиссером, который расслышит и сумеет воплотить на сцене заложенную в его пьесах внутреннюю поэзию, обнаружит в структуре диалогов музыкальную композицию.</p> <p>Таким единомышленником стал для О'Нила Филип Мёллер, главный режиссер театра «Гилд», уделявший большое внимание</p>

³ Young S. 'Desire Under the Elms': Eugene O'Neill's Latest Play // *New York Times*, 1924, November 12

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>музыкальному оформлению спектакля. Частью звуковой партитуры для Мёллера была не только звучащая в спектакле музыка. Во многих поставленных им до встречи с о'ниловской драматургией спектаклях передвижения персонажей сводились к минимуму, а главным становился диалог (поэтому он настаивал на сравнительно долгом «застольном» периоде репетиций), который он также считал музыкальным компонентом спектакля. По отношению к репликам актеров на репетициях Мёллер часто употреблял такие музыкальные термины, как «контрапункт» или «гармония»⁴, а себя называл дирижером. Если помнить о той требовательности, какую О'Нил предъявлял к звуковому ряду спектакля, долговременное и плодотворное его сотрудничество с Мёллером – вплоть до отхода драматурга от театра в 1934 году – выглядит совсем неслучайным. Тот факт, что О'Нил, успевший поработать к 1928 году с самыми разными режиссерами (к этому времени в Америке было поставлено 19 его пьес), именно в лице Мёллера обрел «своего» режиссера, не подлежит сомнению. После премьеры «Странной интерлюдии» О'Нил писал, что работа Мёллера – это «самая впечатляющая режиссура»⁵, какую он когда-либо видел.</p> <p>Успешному сотрудничеству способствовало и особое положение театра «Гилд», соединившего в себе экспериментаторство любительского театра и размах коммерческого, что для Америки было явлением уникальным. Здесь к постановкам о'ниловской драматургии привлекались не только ведущий режиссер театра, но и лучшие актеры и сценографы</p>	<p>своего времени, лучшие технические средства и солидный бюджет. Однако даже руководство «Гилд», обладавшее широким кругозором и тонким вкусом, сумело не сразу оценить масштаб творчества драматурга, к этому времени отвергнув пять его пьес. Да и в успех «Странной интерлюдии» поначалу верил лишь один из шести директоров театра – Лоуренс Лангнер, благодаря энергии которого совет директоров (и среди них Мёллер) все же принял казавшуюся несценической пьесу к постановке.</p> <p>Задача представлялась слишком сложной. По сути, драматург облек в форму пьесы содержание романа, анализирующего глубины подсознания современного человека, и явился в этом продолжателем художественных поисков Марселя Пруста и Джеймса Джойса. «Странная интерлюдия» – почти двухсотстраничная пьеса в девяти актах – охватывает более чем двадцатилетний промежуток времени. Перипетий с точки зрения внешнего действия в пьесе немного, а те, что есть, происходят между действиями и проявляются лишь в реакциях персонажей. Объектом мимесиса у О'Нила становится внутренняя жизнь персонажей, а предназначенные собеседникам реплики являются лишь небольшими островками в потоках сознания, которые находят воплощение в длинных монологах героев. После премьеры критики писали о том, что драматургу удалось достичь «четырёхмерности в драме и раздеть своих персонажей догола». Обилие внутренних монологов – это не просто прием, это выражение философии О'Нила о недостижимости счастья, о несоответствии видимого и сущего, о трагическом</p>

⁴ Leiter S.L. *The Great stage directors; 100 distinguished careers of the theater*. N. Y., 1994. P. 213.

⁵ O'Neill E. [To Theresa Helburn] // *O'Neill E. Selected letters of E. O'Neill*. New Haven; L., 1982. P. 291.

Pro memoria	Эм
<p>разладе в мире и внутри каждого человека. Драматург изобразил мир, стоящий на шатких основаниях. Не только Первая мировая война, но и все развитие человеческого общества вело к ощущению катастрофы: не случайно одной из самых читаемых книг в США 1920-х годов стал труд Освальда Шпенглера «Закат Европы».</p> <p>Главной героиней пьесы является Нина Лидс. Завязка драмы – завязка действия всей «Странной интерлюдии» – гибель возлюбленного Нины, Гордона Шоу. Это событие находится в прошлом, за пределами пьесы, но является побудительным мотивом всех дальнейших событий: в каждом акте персонажи неоднократно упоминают имя образцового героя, который «пал в огне»⁶. Внутренние монологи героев позволили драматургу не только рассказать предысторию пьесы, но и выявить сразу три разные точки зрения на взаимоотношения Нины и Гордона: свои тайные мысли озвучивают сама Нина, ее отец и друг семьи Марсден. Чувствуя вину перед возлюбленным за то, что их любовь не получила физического воплощения, Нина уезжает из дома, чтобы во имя долга, как она его понимает, отдаваться в госпитале раненым солдатам. (Разумеется, это происходит за пределами пьесы и угадывается за обрывочными фразами внутренних монологов.)</p> <p>Уже завязка пьесы вводит ее в контекст произведений о «потерянном поколении», проникнутых ощущением утраты иллюзий. В ней есть общие сквозные мотивы с романом Эрнеста Хемингуэя «Фиеста», изданным за год до «Странной интерлюдии». Образ Нины, роковой красавицы, чье</p> <p>личное счастье отнято войной, от чего она готова отдаться первому встречному, во многом перекликается с образом героини «Фиесты» Брет Эшли. Как и все дети межвоенных десятилетий, герои О'Нила теряют почву под ногами, «не находя утешения ни в первобытной наивности, ни в пуританской гордости»⁷.</p> <p>Пуританские догмы в «Странной интерлюдии» воплощает отец Нины, профессор истории, убеждавший Гордона отказаться от брака с Ниной до возвращения с войны. Внешней причиной этого являлось его пуританское стремление соблюсти приличия (что и вызывает ярость и ненависть Нины к отцу после гибели Гордона), подлинной причиной был фрейдистский комплекс, ревность к Гордону, в которой Лидс в итоге признался дочери. Фигура отца соединяется в сознании Нины с фигурой эгоистичного и жестокого Бога-отца, не оставляющего в мире места для любви. «Мы должны представлять жизнь созданием Богини-Матери. Тогда мы поймем, почему мы, Ее дети, получаем в наследство боль, мы будем осознавать, что наши жизни пульсируют в ритме Ее огромного сердца... И мы почувствуем, что смерть означает единение с Ней»⁸.</p> <p>Хотя содержание пьесы психоаналитическими теориями отнюдь не исчерпывается, в ней нельзя не заметить влияние популярных в 1920-е годы идей З. Фрейда. Страсть Нины к Гордону носит все признаки мономании, а в полусне Нина называет своего друга детства Марсдена отцом (в ее подсознании старый друг семьи, тоже приверженец пуританских догм, занимает место умершего</p>	<p>⁶O'Neill E. <i>Strange interlude</i> // O'Neill E. <i>Complete plays: In 3 Vol. N. Y., 1988. V. 2. P. 635.</i></p> <p>⁷Winchester O.W. <i>Strange interlude as a Transcript of America in the 1920's</i> // O'Neill. <i>A collection of criticism. N.Y., 1976. P. 69.</i></p> <p>⁸O'Neill E. <i>Strange interlude. P. 670.</i></p>

Истоки, традиции, рифмы	Эм
<p>отца). В свою очередь, Марсден одержим эдиповым комплексом, а с губ доктора Даррелла слетают оговорки. Не обошла стороной О'Нила и теория К.-Г. Юнга, считавшего бога необходимой психологической функцией иррациональной природы и обнаружившего сосуществование рационального и иррационального начал в психологии каждого человека. В своих персонажах О'Нил явственно обнаруживает юнговскую архетипическую структуру: в каждом из героев присутствует и «персона (маска)», внешнее проявление; и «тень», скрытые дурные качества (в основном проявляющиеся во внутренних монологах); и «анима», женское чувственное начало у Нины; и «анимус», более сдержанное мужское начало у окружающих Нину мужчин. Трагизм существования персонажей О'Нила – в отсутствии того, что Юнг называл «самостью», центром, объединяющим все компоненты личности в некоей гармонии.</p> <p>Вместо обретения гармонии в своей душе, героиня, уподобляя себя придуманной ею Богине-Матери, собирает вокруг себя мужчин, наделяя каждого из них определенной функцией и, таким образом, упрощая, обезличивая их в своем представлении, что приводит к крушению ее надежд. Кульминацией пьесы является сцена (по сути, О'Нил сам выстроил мизансцену), где героиня стоит в окружении трех сидящих мужчин, возвышаясь над ними физически и доминируя психологически (а за сценой есть еще и четвертый, ее ребенок, названный Гордоном в честь погибшего возлюбленного). Мужчины – это Сэм Эванс, муж</p> <p>Нины; доктор Нины Нед Даррелл, отец ее ребенка и ее любовник (типичная ситуация из практики психоанализа); и писатель Марсден, после смерти отца Нины даже позаимствовавший его профессорские интонации. Каждый из мужчин в этой сцене произносит вслух внутренний монолог, но солирующая партия – у Нины: «Трое моих мужчин!.. Я чувствую, как их желания сходятся во мне!.. Чтобы составить одно полное прекрасное мужское желание, которое я поглощаю <...>. Я беременна тремя!.. муж!.. любовник!.. отец!.. и четвертый мужчина!.. маленький Гордон! <...> Я должна быть самой счастливой женщиной на свете!..»⁹.</p> <p>Слово «счастье» в поэтике «Странной интерлюдии» так же принципиально, как и слово «познание» в «Царе Эдипе» Софокла. Героиня постоянно говорит о стремлении быть счастливой, но борьба за счастье вновь и вновь оборачивается страданиями для нее и окружающих ее людей. «Я должна быть счастливой!», – неоднократно восклицает Нина. «Меня тошнит от борьбы за счастье»¹⁰, – признается самой себе героиня в седьмом акте. Погоня Нины за счастьем – это попытки заместить образ погибшего возлюбленного. По совету доктора Даррелла она выходит замуж за друга Гордона, Сэма Эванса. Потом, по совету свекрови, которая рассказывает Нине о семейном недуге – наследственном безумии («Я хочу, чтоб ты была счастлива!»), избавляется от ребенка и находит суррогатного отца, доктора Даррелла. Бывший личный доктор становится ее любовником, теперь Нина разрывается между любовью к нему и боязнью нанести боль мужу и к</p>	<p>⁹O'Neill E. <i>Strange interlude. P. 756.</i></p> <p>¹⁰Ibid. P. 757.</p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>тому же вызывает ненависть сына Гордона, подозревающего мать в супружеской измене. Поступки героини множат ее потери: все надежды оказываются ложными. Столь долго скрываемые отношения с Дарреллом заканчиваются: его чувства к Нине остывают. Сын Гордон уходит из-под влияния матери – у него появляется невеста. Муж Нины умирает. «Скажи “ложь”... Л-о-ж-жь! Теперь скажи “жизнь”. Ж-ж-и-знь!»¹¹ Ты видишь! Жизнь – это просто долго длящаяся ложь с измененной буквой»¹², – в отчаянии восклицает героиня. Не только война, на которой погиб Гордон, но и страхи, страсти и комплексы героини становятся роком, крушащим ее надежды. Развязка пьесы – возвращение постаревшей Нины на исходную позицию, решение выйти замуж за пуританина Марсдена.</p> <p>Некоторые рецензенты упрекали О’Нила в чрезмерном увлечении психоаналитическими теориями, хотя драматург это увлечение отрицал. Но от их внимания ускользнуло, что пьеса О’Нила связана не только с современными теориями, но и с творчеством А. Стриндберга, у которого драматург находил то, что сам стремился выразить, – «обнаженный дух»¹³. Принципиально значимым для О’Нила было обнаружение Стриндбергом кричащего противоречия между внешней статикой, выражающей общепринятый кодекс поведения, и скрытыми инстинктами и эмоциями, в действительности управляющими судьбами людей. В «Игре снов» странствия дочери Индры знакомят ее с превратностями человеческих судеб и заставляют примерять на себя новые роли. Сближаясь с разными мужчинами, Нина Лидс, как и</p>	<p>дочь Индры, будто пытается прожить сразу несколько судеб: это и путь познания жизни, и горький путь самопознания. Невероятная по размеру и хронологическому охвату пьеса О’Нила содержит элементы сознательного повтора, как бы кружения на одном месте, столь характерные для логики сна, согласно которой выстроена пьеса Стриндберга. Пьеса закольцована: Нина пытается разлучить Милдред с сыном Гордоном, как когда-то ее отец пытался разлучить ее с женихом Гордоном, она остается с Марсденом, который занимает место ее отца. (На премьере это сходство было подчеркнуто и визуально – изменением облика Марсдена.) Повторяющиеся восклицания Нины о счастье (хотя счастья ни она, ни ее мужчины не обретают) напоминают о знаменитом рефрене дочери Индры «Жалко людей!»¹⁴. Психологическая обнаженность героев «Странной интерлюдии» порой кажется фантастичной, а их монологи – произносимыми во сне. Ощущение ирреальности создают немотивированные погружения в сон героини. Так, в конце второго акта Нина в разговоре с Марсденом засыпает и в полусне называет его отцом: эта сцена практически повторяется в конце девятого акта, а в конце шестого, в кульминационной сцене, будучи окружена тремя мужчинами, Нина внезапно желает всем спокойной ночи и уходит спать. У героев пьесы О’Нила нет жизненной опоры. Ни в них самих, ни в окружающем мире, пережившем войну, нет устойчивости. На катастрофическое восприятие действительности, в которой человек обречен на безуспешную борьбу с роком, на самую зыбкость людского существования</p> <p>¹¹ В оригинале игра звуков: «L-i-i-e!» и «L-i-i-f-e!».</p> <p>¹² O’Neill E. <i>Strange interlude</i>. P. 668.</p> <p>¹³ О’Нил Ю. <i>Стриндберг и наш театр</i> // О’Нил Ю., Уильямс Т. <i>Пьесы</i>: М., 1985. С. 458.</p> <p>¹⁴ Стриндберг А. <i>Игра снов</i> // Стриндберг А. <i>Слова безумца в свою защиту. Одинокий. Пьесы</i>. М., 1997. С. 433.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>указывает и название пьесы. В финале Нина восклицает: «Странная интерлюдия! Да, наши жизни – это странные темные интерлюдии в электрическом шоу Бога-отца»¹⁵. Как и Стриндберг, О’Нил не наделяет своих героев ни счастьем, ни гармонией, ни верой.</p> <p>Когда «Странная интерлюдия» была принята театром к постановке, Ф. Мёллер, вначале отвергнувший пьесу (фактически она была ему навязана), разглядел в ней особую музыкальную композицию с характерными повторами. Режиссер заметил, что О’Нил «берет тему, придумывает ее звучание и играет с ней разными способами, выстраивая сложности контрапункта, пока все не разрешается в чудесной кульминации»¹⁶. Мастерство режиссера-дирижера должно было проявиться в решении главной проблемы «Странной интерлюдии» – внутренних монологов, представляющих большую сложность для постановщика пьесы (у О’Нила нет специального указания на то, как во время них должны вести себя актеры). Мёллер хотел, чтобы во время внутренних монологов спектакль замирал, но в то же время не останавливался. Режиссер экспериментировал и со светом, и с замедленными движениями персонажей, и с изменением их голосов, пытаясь придать им ирреальность. Решение было найдено Мёллером благодаря случайности: когда он ехал в поезде, и поезд вдруг резко затормозил, пассажиры на несколько секунд застыли. Застывшее, но живое существование актеров на сцене (фактически стоп-кадр) было именно тем, что искал режиссер. Когда кто-нибудь из актеров произносил монолог, остальные застывали,</p>	<p>прекращая свои действия не резко, а незаметно, так что их статика выглядела естественно. После же окончания монолога (произносивший его актер чаще всего поворачивался лицом в зал, но сохранял полную свободу жестов и мимики, что исключало монотонность) все движения остальных актеров немедленно возобновлялись, создавая впечатление непрерывного действия. Мёллер не стремился изменить голоса актеров, но многие критики писали о том, что они произносили монологи со странной зловещей интонацией. Кричащей болью были наполнены ключевые монологи Нины–Линн Фонтанн.</p> <p>Отчасти о фонограмме спектакля можно судить по доступным фрагментам радиоспектакля, записанного в 1946 году (режиссер Хомер Фикетт, автор адаптации Артур Арент) в цикле «Театр “Гилд” на радио». В радиоспектакле Марсдену отведена роль рассказчика, который предваряет внутренние монологи пояснениями. Благодаря рассказчику радиослушатели могли без труда определить, что герои произносили вслух, а что – про себя. Но, очевидно, из спектакля театрального в радиоспектакль был перенесен интонационный контраст между обычной речью и внутренними монологами: их актеры произносили взволнованным полупшепотом. Главную роль в радиоспектакле, как и в первой постановке «Странной интерлюдии», исполнила Линн Фонтанн. Она была единственным участником записи, который играл в «оригинале», театральной постановке. Голос актрисы в радиозаписи богат интонациями: низкий и глубокий, он звучит почти без пауз то с</p> <p>¹⁵ O’Neill E. <i>Strange interlude</i>. P. 816.</p> <p>¹⁶ Цум. no: Waincott R.H. <i>Op. cit.</i> P. 234.</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>нотами неподдельного страдания, то с восторгом, то со зловещими обертонами, но никогда – однообразно. В отличие от других актеров радиоспектакля, зачастую просто «докладывавших» свои апартаменты полупотом, монологи Линн Фонтанн похожи на чтение поэзии. Произносимые в стремительном ритме, они производят впечатление непрерывной мелодии.</p> <p>До того, как пьеса О'Нила попала в театр «Гилд», драматург безуспешно предлагал роль Нины таким актрисам, как Кэтрин Корнелл, Элис Брэди и Паулин Лорд. Линн Фонтанн тоже отнеслась к пьесе без энтузиазма, однако ее муж и сценический партнер Альфред Лант, предчувствуя успех, посоветовал актрисе все-таки взяться за эту сложнейшую роль. Вероятно, немаловажным обстоятельством в этом согласии послужило доверие звездной четы ответственному за постановку режиссеру. Под руководством Мёллера Фонтанн и Лант уже не раз достигали сценического успеха в театре «Гилд»: так было при постановке пьесы «Караульный» Ф. Мольнара (1924), «Человек и оружие» Б. Шоу (1925), «Козлиная песнь» Ф. Верфеля (1926), «Дочь Неда Маккоба» С. Ховарда (1926), «Второй человек» С.Н. Бермана (1927). В Мёллере обычно самодостаточные Лант и Фонтанн обрели идеального режиссера, отталкивавшегося от их актерских индивидуальностей. Как правило, после недельной читки пьесы Мёллер просил актеров самим придумывать мизансцены, мягко их корректируя. Лишь убедившись в том, что импровизируя, актеры «примерили» образы и чувствуют себя в них свободно, Мёллер начинал давать им</p> <p>советы попробовать ту или иную мизансцену. Не имея недостатка в высокооплачиваемых ролях, Лант и Фонтанн на протяжении нескольких лет сотрудничали с театром «Гилд», где актерские гонорары были минимальными. Очевидно, театр «Гилд» и, в частности, Мёллер сумели привить бродвейским актерам вкус к художественным поискам и к драматургии, требующей интеллектуальной энергии.</p> <p>Тем не менее, характер, который ей предстояло сыграть в пьесе О'Нила, Линн Фонтанн поначалу посчитала нереальным: Нина Лидс показалась ей нимфоманкой, движимой исключительно сексуальными инстинктами. Привыкшая свободно обращаться с текстом (а огромный объем текста «Странной интерлюдии» действительно труден для запоминания), но получив от О'Нила отказ сделать сокращения, актриса сама взялась за текст, что О'Нил узнает об этом и заставит ее вернуть вымаранные куски. Ее опасения были не лишены оснований, поскольку О'Нил напряженно следил за ходом репетиций.</p> <p>Как только пьеса была принята к постановке, драматург заявил в письме к руководству «Гилд»: «Легенда о том, что я не посещаю репетиции, – это вздор. <...> Кроме тех случаев, когда я видел, что у моей пьесы нет шансов, и было неважно, участвовал я или нет, я всегда был в работе. ...Я, бесспорно, буду здесь от первого дня до последнего, потому что я в этом неподдельно заинтересован»¹⁷. Между Мёллером и О'Нилом установился контакт, хотя по большей части драматург хранил на репетициях молчание. Мёллер говорил</p>	<p>¹⁷ O'Neill E. [To Lawrence Langner] // O'Neill E. Selected letters of E. O'Neill. P. 244.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>Эм</i>
<p>о нем: это «молчаливый человек, который высказывается в драматургической форме. Он почти никогда не дает указаний, как ставить или как играть его пьесы»¹⁸. Иногда драматург и режиссер спорили по поводу фраз, которые казались Мёллеру комическими, и он стремился подчеркнуть их комизм, считая, что это разнообразит спектакль. Но О'Нил желал добиться в спектакле абсолютного стилистического единства и настаивал на исключении комических эффектов, чтобы ничто не разрушало эмоционального единства той или иной сцены. И дело здесь не в отсутствии у драматурга чувства юмора, на которое намекал в то время Мёллер. Нет, позиция О'Нила принципиальна. В статьях и письмах разных лет О'Нил писал о том, что «греческая мечта о трагедии – самая высокая мечта на свете!»¹⁹. Драматургу было важно, чтобы зрители его пьес ощутили катарсис, чтобы единый ритм спектакля, которого он всегда добивался, заставил их окунуться в ту роковую стихию, которая скрыта за словами и поступками его героев. Благодаря контролю над постановкой, О'Нилу удалось добиться своей цели. Критики увидели в «Странной интерлюдии» трагедию, заставлявшую затаить дыхание, «настоящую трагедию без имитации греческой или елизаветинской формы»²⁰.</p> <p>Но для этого нужно было пробиться через обывательскую привычку искать в театре развлечение, через привычку актеров подменять смысл пьесы демонстрацией своих возможностей. О'Нил мечтал о том, чтобы при произнесении написанных им строк со сцены, в них отчетливо проявлялась их внутренняя поэтичность. Чтобы</p> <p>благодаря актерам у зрителей появлялось ощущение иной, скрытой реальности, вступающей в борьбу с рациональным сознанием героев. Лишь очень немногие режиссеры в современном О'Нилу американском театре (например, Артур Хопкинс) были способны создать подобное второе пространство на традиционном драматургическом материале. О'Нил стремился к тому, чтобы ситуация, когда «только актер представлен, а характер – потерян»²¹, ушла в прошлое, и американский театр смог выйти на новый уровень. Термин «реалистический театр» являлся для драматурга синонимом театра актерского произвола, режиссерского бессилия и зрительской лени. Поэтому драматург стремился к созданию экспериментальных, сложных по форме пьес, которые бы заставили режиссеров и актеров отказаться от жизненного неподобия. Таким образом, О'Нил брал на себя сразу две роли – и драматурга, и театрального реформатора, в каком-то смысле педагога по режиссуре (работа над постановками пьес О'Нила, безусловно, стала школой мастерства и для Дж. Лайта, и для Р.-Э. Джонса, и для Ф. Мёллера). Исследователь, Л. Триллинг обоснованно указывал, что стилистическое новаторство О'Нила (введение в театральный обиход сниженного языка в пьесе «Анна Кристи», ударов тамтамов и фантасмагоричности действия в пьесе «Император Джонс», механических звуков, масок и движений манекенов в пьесе «Косматая обезьяна») имело для театра 1910–1920-х годов гораздо больше значения, чем идейное содержание его творчества²².</p> <p>На «Странной интерлюдии» драматургу и режиссеру удалось,</p>	<p>¹⁸ Cum. no: Waincott R.H. Op. cit. P. 232.</p> <p>¹⁹ О'Нил Ю. [1922] // О'Нил Ю., Уильямс Т. Указ. соч. С. 457.</p> <p>²⁰ Krutch J.W. A Modern Heroic Drama // New York Herald Tribune, 1928, March 11.</p> <p>²¹ O'Neill E. Selected letters. P. 150.</p> <p>²² См.: Chothia J. Forging a language: A study of the plays of Eugene O'Neill. Cambridge, 1979. P. 37.</p>

Pro memoria

казалось бы, невозможное. Премьера состоялась 30 января 1928 года. (По случайному совпадению, в этом же году состоялась премьера постановки А. Арто «Сновидения, или Игра снов» по пьесе Стриндберга в Театре Альфреда Жарри.) Обычный бродвейский спектакль шел два – два с половиной часа. Спектакль «Странная интерлюдия» шел почти шесть часов с часовым перерывом на ужин. Все это время актеры совершали минимум движений: поскольку во время внутренних монологов остальные персонажи всякий раз замирали, каждое движение на сцене казалось значительным. Оформивший спектакль молодой сценограф Джо Мильцинер создал для всех интерьеров обрамление из пилястр: таким образом, все сцены, кроме сцены на яхте, были помещены в подобие рамы. Судя по фотографиям и отзывам критиков, можно предположить, что созданные Мильцинером декорации в целом соответствовали ремаркам драматурга. Лишенные ярких красок, вполне реалистичные, не перегруженные деталями, они были адекватны стилю постановки. Именно в таких декорациях погружение героев в собственное бессознательное становилось для зрителей захватывающим процессом. Во всех актах мебель была расставлена симметрично, что подчеркивало свойственное сновидению ощущение дурной бесконечности, замкнутого круга. И даже когда менялся социальный статус Сэма и Нины, безвкусная мебель сменялась более дорогой, но расставлялась так же. Единственным экстерьером в спектакле была треугольная палуба яхты (акт 8-й). В этом акте персонажи следили

за гонкой с участием сына Нины, здесь окончательно рвались отношения Нины и Даррелла, Нина пыталась разлучить сына с его невестой, и падал, сраженный сердечным ударом, Сэм. Это был единственный акт пьесы с участием сразу пяти персонажей (как правило, на сцене было не больше трех). Одновременно велось сразу несколько перекрещивающихся диалогов, на которые накладывалась какофония звуков гонки – сирены, свистки, звонки, плеск воды (позднее О'Нил сетовал, что звуковая партитура этой сцены создавалась в последний момент и была сделана не вполне тщательно²³). По контрасту с тусклыми домашними интерьерами, палуба яхты была ярко освещена, создавался эффект дневного света, кроме того, белыми были стены и вся отделка яхты. Светлый экстерьер соответствовал внешней динамике (в этой сцене все актеры обменивались короткими репликами, как «внутренними», так и «внешними»), полутемные интерьеры – сценам внешне статичным, сфокусированным на внутреннем действии.

Кульминацией спектакля стала завершавшая пятый акт сцена, в которой Нина оказывалась окружена тремя мужчинами. В этой сцене каждый из актеров по очереди, без пауз, произносил свой внутренний монолог, в то время как остальные не двигались. Вопреки указанию О'Нила, Линн Фонтанн–Нина не стояла среди сидящих мужчин, а сидела на более высоком стуле и потому все равно зрительно доминировала. По указанию Мёллера, актриса оказывалась в желтом пятне света в тот момент, когда ударяла рукой по столу, ставя этим точку в потоке

²³ См. *Waldau R.S. Vintage years of the Theatre Guild. Cleveland; L., 1972. P. 46*

Истоки, традиции, рифмы

внутренних монологов персонажей и возвращая зрителей из путешествия в бессознательное в обыденную реальность. Во время ключевых монологов актеры ярко освещались светом рамп, а потому отбрасывали причудливые тени.

Критики, принявшие пьесу О'Нила по-разному (хотя, в основном, с большим энтузиазмом), поперебой хвалили спектакль, длиннее которого никто никогда в жизни не видел. Критики единодушно оценили достоверность актерской игры, заметив, что этот спектакль мог бы идти и на голых подмостках. Мёллер с особым вниманием отнесся к интонационному рисунку ролей: режиссерский экземпляр пьесы изобилует множеством пометок, касающихся звуковых нюансов. Благодаря пронизательной режиссуре Мёллера и великолепным актерским работам, критики признали спектакль не только самым провокационным и интересным событием текущего театрального сезона, но и весомым вкладом в развитие американского театра в целом. Критики отмечали и окружавших Нину Лидс–Линн Фонтанн мужчин (в особенности, Неда Даррелла–Гленна Андерса и Сэма Эванса–Эрла Ларимора), но все-таки центром спектакля, безусловно, считали актрису. Героиня О'Нила в исполнении Фонтанн была беззащитной, ранимой и в то же время вызывающе аморальной, нежной и яростной. Сорокалетняя, но казавшаяся гораздо моложе, актриса в роли Нины была «холодной, обособленной, зловещей femme fatale (американским дьявольским цветком)»²⁴.

Спектакль сыграли рекордное за всю историю театра «Гилд» число раз – 426 (для сравнения – пьеса «Миллионы Марко» О'Нила в постановке Рубена Мамуляна в том же сезоне прошла всего 92 раза). Он игрался полтора года по шесть дней в неделю, и в зале ни разу не было ни одного пустого места.

Этот успех не был случаен. Линн Фонтанн всегда чрезвычайно тщательно готовила свои роли, продолжая репетировать их не только в театре, но и дома, и даже после премьеры: стремилась исправить фальшивые ноты и сделать модуляции голоса более выразительными. Актриса рассказывала: «Когда я на сцене, я нахожусь в фокусе тысячи глаз, и это дает мне силу. Я чувствую, как что-то, какая-то энергия идет ко мне от зрителей. Я чувствую себя сильнее от этих волн. Но после окончания пьесы глаза исчезают, и я ощущаю... пустоту внутри себя»²⁵. Роль Нины требовала от Линн Фонтанн максимальной отдачи: через полгода она не смогла ее исполнять из-за полной физической и душевной опустошенности. Место Линн Фонтанн в спектаклях театра «Гилд» заняла Джудит Андерсон, а затем – ранее отвергнувшая эту роль Паулин Лорд. Аншлаги продолжались, но Андерсон и Лорд были далеки от царственности Линн Фонтанн в роли Нины. Спектакль вошел в историю театра именно как триумф Юджина О'Нила, Филипа Мёллера и Линн Фонтанн.

Увлеченный творчеством О'Нила режиссер не отказался и от драматургически слабой и нуждавшейся в больших купюрах (по причине отъезда драматурга они не были сделаны) следующей его пьесы «Динамо» (1929). Напротив, он

²⁴ *Cum. no Waincott R.H. Op. cit. P. 242.*

²⁵ *Zolotow M. Stageruck: The romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne. N.Y., Brace and World, Inc., 1961. P. 157.*



нашел в ней, совместно с художником Ли Симонсоном, источник вдохновения и простор для эксперимента, создав яркий спектакль, получивший у критиков гораздо более высокую оценку, чем легшая в его основу пьеса. Режиссер и драматург работали рука об руку (как и на «Странной интерлюдии») и над постановкой трагедии «Траур – участь Электры» (1931). Явившись кульминацией сотрудничества двух единомышленников, спектакль, однако, выявил и ряд противоречий, обусловленных незрелостью американской театральной традиции, неготовностью театра к постановке такого сложного, насыщенного философской проблематикой жанра, как трагедия, воссоздание которой на американской сцене было принципиальной задачей драматурга.

Зато несомненной удачей стала постановка Мёллером единственной в творчестве О'Нила комедии. «Ах, пустыня!» (1933) не только

продемонстрировала комедийное дарование драматурга, но, будучи не менее интеллектуальной, чем «серьезные» о'ниловские пьесы, явилась реформаторской по отношению к исконно американскому жанру. Кроме того, полная юмора комедия характеров дала актерам прекрасный материал для игры. Так, лучшую роль в своей звездной карьере Джордж М. Коэн исполнил именно в этом спектакле.

Несмотря на взаимопонимание, царившее между драматургом и режиссером, их работа над пьесой «Дни без конца» (1934) стала финальным аккордом длившегося шесть лет сотрудничества, в результате которого Мёллер поставил спектакли по пьесам, написанным в совершенно разных жанрах. Гармоничность постановки не спасла спектакль от провала, в этом было виновато несовершенство пьесы, так и не осознанное драматургом.

Резкая критика много значившей для драматурга пьесы со стороны рецензентов послужила причиной разрыва О'Нила с театром, по ряду причин затянувшегося на многие годы. Одной из причин были экономические трудности, которые привели к распаду «Гилд». Другой – желание драматурга преобразовать накопленный после сотрудничества с театрами опыт в новые для него драматургические принципы, не нуждавшиеся в немедленном апробировании на сцене. Сотрудничество с театрами стало для не получившего систематического образования О'Нила настоящим университетом. Драматург продолжал писать: впереди были его лучшие, автобиографические пьесы. Но далее при его жизни сцену увидели только

«Странная интерлюдия». Сцена из спектакля



поставленные в театре «Гилд» пьесы «Продавец льда грядет» и «Луна для пасынков судьбы» (обе – 1946), примечательные лишь отдельными актерскими работами и не сравнимые по значимости со спектаклями Мёллера.

Грандиозный успех, выпавший на долю «Странной интерлюдии», продемонстрировал, что Мёллер мыслил широкими режиссерскими обобщениями в той же мере, что и драматург. Именно участие в «Странной интерлюдии» в полной мере раскрыло дарование Линн Фонтанн, впервые работавшей над столь сложным материалом. Спектакль стал результатом множества прекрасных совпадений: новаторской, созвучной эпохе

пьесы и готовности автора принимать участие в работе над постановкой, мастерства режиссера, открытого к диалогу с драматургом, и возможности театра привлечь к постановке крепкий актерский ансамбль во главе с одной из лучших актрис своего времени. Первая пробная совместная работа Мёллера и О'Нила привела не только к наиболее гармоничному и успешному результату их творческого союза, но и ознаменовала выход американского театрального искусства на совершенно новый уровень развития.

«Странная интерлюдия». Сцена из спектакля