

ПРОБЛЕМИ В ДРАМАТУРГИЯТА НА ЮДЖИЙН О'НИЙЛ И ШОН О'КЕЙСИ

КСЕНИЯ КИСЕЛИНЧЕВА

В драматургията на О'Нийл и О'Кейси — двама водещи представители на модерния англоезичен театър — могат да се открият редица общи и характерни тематично-стилистични особености. И двамата са приемници и продължители на критико-реалистичната традиция в европейската драма от XIX и XX в. (Х. Ибсен, А. Стриндберг, А. П. Чехов, М. Горки, Г. Хауптман, Дж. Б. Шоу, Дж. М. Синг и Ем. Зола). Тяхната творческа индивидуалност се оформя под въздействието на върхови постижения на хилядолетната традиция на английската изящна словесност (У. Шекспир, Кр. Марлоу, Т. Харди, Дж. Конрад, Д. Бусико, Дж. Суифт, Д. Х. Лоурънс и др.). Ирландци по произход, те черпят мотиви, образност, типаж на характерите от ирландската история, фолклор и митология¹.

От сравнително-историческа гледна точка представлява интерес аналогичното място, което заемат двамата драматурзи по отношение прехода традиция—новаторство². От една страна, те възприемат и творчески преработват определени тематично-стилистични тенденции от предходната европейска литературна традиция. От друга страна, те създават нови образци на художественост, които се налагат в националния им театър и дават нови насоки в неговото съвременно развитие.

О'Нийл и О'Кейси се открояват като новатори и реформатори на модерната драма. В стремежа си да разширят изобразителните възможности на драматичния род те експериментират неуморно с широк диапазон от стилистични и жанрови форми, присъщи на различни художествени системи, трансформирайки ги в органична част на индивидуалния им драматургичен стил³.

Друга обща типологическа характеристика е приоритетът на вътрешния драматизъм, който доминира над сюжетно-събитийната динамика. Водеща тема в тяхната драматургия е основната за модерната драма конфликтна анти-теза „реалност — мечта“. Традиционната композиция на „добре направената“ реалистична пиеса умело се съчетава с лайтмотивната композиционна техника и епична мащабност на изображението.

На фона на многото сходства и паралели в поетиката на двамата автори изпъква друга обща типологична особеност, която в голяма степен определя спецификата на техния художествен почерк. Става дума за използването на т. нар.

¹ А. Саруханян. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965, с. 113, 120.

² J. Gassner. Masters of the Drama. New York, 1954, p. 238, *ibid.*, p. 346.

³ А. Ромм. Американская драматургия первой половины XX в. М. с. 101; А. Саруханян. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965, с. 51.

„ключови компоненти“ („key word“⁴, „key image“⁵, „leitmotif“⁶, „key character“⁷, които могат да бъдат символи, аудио-визуални ефекти, характери, модели и сцени. Най-общо под ключови компоненти⁸ се подразбират структурно-стилистични елементи, които задължително разкриват идейно-художествения замисъл на произведението и обикновено значещо се повтарят, като придобиват многозначна семантика в зависимост от контекста. Тези стилистични похвати имат многопосочни функции: идейно-тематична, композиционна, характероградивна, предсказваща, изобразяваща извънсценичната реалност, създаване ефект на драматична ирония и театрална поезия⁹.

В периода на тяхната творческа зрелост (1933—1956) се оформя в завършен вид неподражаемият им индивидуален стил, съдържащ оригинален жанрово-стилистичен синтез. Във фактурата на реалистичното изображение се вплитат органично различни структурно-стилистични нива, елементи и похвати, присъщи на романтизма, натурализма, експресионизма, символизма и др. В жанровата палитра О'Нийл варира от модерната трагедия към трагикомедията, примесена с черен хумор, докато О'Кейси разнообразява предпочитания от него жанр на трагикомедията с фантастичния фарс, мелодрамата и музикалната комедия.

В пиесите от този етап на художествената им еволюция най-пълно се изяснява идейно-изобразителният потенциал на ключовите компоненти с техните многопосочни функции. Най-представителни в това отношение за О'Нийл са: „Траурът подхожда на Електра“ (1931), „Продавачът на лед идва“ (1940), „Дългият път на деня към нощта“ (1939); за О'Кейси: „Червени рози за мен“ (1943), „Пурпурен прах“ (1939), „Кукуригу Петлю“ (1949), „Кладата на епископа“ (1955). Ще направим опит да проследим спецификата на ключовите компоненти в този кръг пиеси.

Доминиращ мотив в съдържателно отношение е конфликтът „реалност—мечта“, в чиято трактовка се долавя различието в светогледната позиция и светоусещането на двамата творци. Според О'Нийл житейските илюзии са необходими щит срещу абсурдната и непоносима реалност, заобикаляща неговите герои. Тази идея е зашифрована в семантичната нюансировка на следните ключови образи: „сапунените мечти“, „мъглата“, „кобилата“, „блажените острови“. Той вниква задълбочено в сложните и парадоксални аспекти на този проблем, който се поставя на дискусия и проверка и в драматургията на Ибсен, Стриндберг, Пирандело.

От своя страна О'Кейси е претърпял определена идейна еволюция в противоположна посока — неясната романтична мечта за светло бъдеще е добила ясни очертания на осъществим обществен идеал — разковниче към претворяването на мечтата в реалност. Това се отразява в подтекста на „червената роза“, „реката“, „танца“ и цветовата символика на костюмите и декора.

Една от основните вариации на антитезата „реалност—мечта“ е противоречието между пуританското и езическото начало. В американската култура тези противоборстващи начала се изясняват в сблъсъка между калвинисткия пуританизъм и просветителския радикализъм¹⁰. Този конфликт ангажира

⁴ W. H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., 1951, Harvard Un. Press, 221—224.

⁵ U. E. Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945, p. 84.

⁶ L. Lemon, *Motif as Motivation and Structure in Twentieth Century Interpretations of „A Portrait of the Artist as a Young Man“*, Ed. Schutte, W. M., New York, J., 1968, Prentice-Hall, p. 41, 42.

⁷ M. Mincoff, *Repetition in the Elizabethan Tragedies*, S., 1944, p. 32.

⁸ W. Tindall, *The Literary Symbol*, London, 1966, p. 9—11.

⁹ U. E. Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945, p. 77—78.

¹⁰ Литературная история Соединенных штатов Америки. Т. I, М., 1977, 45—49.

твърде много вниманието на американските романтици Мелвил, Хоторн, По и др.¹¹ В духа на тази традиция О'Нийл осъжда противосъществените фарисейски пуритански норми и противопоставя на тях природната естественост и нравствената непокареност на предхристиянските култури.

Възпитан, както и О'Кейси, от най-ранна възраст в строго религиозен дух, О'Нийл преживява драматичен разрыв с ирландския католицизъм по време на престоя си в католическия пансион Маунт Сент Винсент¹². Но вътрешното неспокойствие и съмнения продължават да го измъчват през целия му живот. Той не престава да търси духовен заместител на изгубената вяра и намира най-естествения за него отдушник в спецификата на драматургичната форма. Особено показателно е родството с позицията на Мелвил в ранните пътеписни романи „Ому“ и „Тайпи“, който също противопоставя двете гледни точки на пуританската и езическата светонагласа¹³. Под влияние на пророческата екзалтираност на Ницше в „Раждането на трагедията“ О'Нийл в почти всяка пиеса се възторгва от дионисиевския дух, който извисява чрез опиянението на творчеството и любовта човешкото битие.

В монументалната трилогия „Траурът подхожда на Електра“ пуританщината е представена като източник на отчуждение, омраза, престъпления чрез семантичните отсенки на ключовите образи на „кърщата“, „семеините портрети“, менъновската маска, „стената“, „корабостроенето“ и др. Обратно, синоним на любовта, свободата и красотата в живота са „блажените острови на Южните морета“, „цветята“, „Шенъндоу“ и „корабът“. Тази вариация на конфликта „реалност—мечта“ се очертава като тематичен акцент и в късната драматургия на О'Кейси от 40-те и 50-те години.

Като ирландци и двамата творци са закърмени в дух на стриктна религиозна принадлежност, но в процеса на своето нравствено и духовно съзряване те превъзможват и отхвърлят наслоенията на религиозното възпитание на семейната и социалната среда (О'Нийл — на ирландския католицизъм, О'Кейси — на лютеранското протестантство). О'Кейси расте с тълкуванията и поуките на Библията, знае наизуст цели пасажии от нея, проявява се с познанията и усърдието си в неделното училище. Любопитно е, че един от авторитетите в периода на неговото духовно израстване е протестантският пастор Хари Флечър, когото обвиняват в папски уклон, тъй като въвежда церемонии и обреди в църковното богослужение¹⁴. По това време младият Шон споделя възгледите на високоцърковниците: „... Той имаше склонност да изучава католическите ритуали и даже наричаше себе си католик, а не протестант, но не римски католик...“¹⁵. По-късно О'Кейси подкрепя друг свой ментор в лицето на преподобния Грифин, когато ортодоксалните оранжисти го обвиняват в католически увлечения¹⁶. Накрая той намира алтернативата на християнската догма в комунистическия идеал, който според него е единственият път за реалното осъществяване на християнските принципи и норми.

Отправяйки безпощадни нападки към религиозния фанатизъм и фарисейство, както и към религиозните суеверия и предразсъдъци, насаждани от църквата и нейните крепители, и двамата автори се прекланят пред непреходните християнски добродетели.

¹¹ L. Howard. Literature and the American Tradition. New York, 1960. Doubleday and Co., pp. 162.

¹² A. and B. Gelb, O'Neill. New York., 1965, Dell Publ. Co., Inc., p. 12.

¹³ L. Mumford. Herman Melville. New York, 1962, Harcourt, Brace and World, Inc., p. 34, 44.

¹⁴ S. Cowasjee. The Man Behind the Plays. London, 1963, p. 8.

¹⁵ D. Krause. The Man and His Work. London, 1960, p. 21.

¹⁶ E. Blythe. Crossing the Boyne. Dublin, 1937, p. 105.

Разликата в осветляването на тези сродни мотиви особено отчетливо проследява в зрелия им период — докато О'Нийл се вглъбява в камерния фокус на семейните взаимоотношения, О'Кейси транспонира междуличностните конфликти върху епичните мащаби на социалните, политическите и религиозните противоречия. О'Нийл все повече дълбае и опипва бездната на индивидуалния микрокосмос, а О'Кейси обгръща с титаничен обхват социалния макрокосмос.

Отчуждението е друг водещ мотив в късната им драматургия. Чрез него се разкриват в нравствено-психологически план последиците от сблъсъка на личността с буржоазното обкръжение, чиито закони действуват с природна неумолимост. В трилогията на О'Нийл, както и в силно автобиографичната му семейна трагедия „Дългият път на деня към нощта“, процесът на отчуждение добива конкретна социалнопсихологическа подплата — американската мечта, класовите предразсъдъци, социалната несправедливост, потъпкването на законите на човечността, пренебрегването на безкомпромисността на истинското изкуство. В „Траурът подхожда на Електра“ тези семантични пластове се съдържат в ключовите символи („къщата“, „портретите“, „лунната светлина“), монолозите и разположението на персонажите. В „Дългият път на деня към нощта“ ключовите компоненти също предават различните аспекти на отчуждението, което на финала обгръща като „стена от мъгла“ членовете на семейство Тайроун, изричащи един след друг мъчителни монолози на разкаяние.

О'Кейси осветлява предимно в социален ракурс процеса на отчуждение, акцентира главно върху факторите, които го обуславят като закономерен за буржоазното общество атрибут: несправедливия и обезличаващ наемен труд („блатото“, „тухлите“), класовите предразсъдъци на замогалата се парвенюшка буржоазия („цилиндъра“, „оградата“, „тюдоринската къща“), духовното мракобесие на католическата църква („камбанарията“, „кладата“).

За разлика от трагичното осмисляне на отчуждението в „Траурът подхожда на Електра“ и „Дългият път на деня към нощта“ в „Продавачът на лед идва“ се преплита двойствено интерпретиране на проблема — екзистенциалистично и трагично. От една страна, степента на отчужденост на героите от „дупката“ е крайна, техните връзки помежду им се крепят на взаимното толериране на жалките им житейски илюзии („сапунените мечти“). От друга страна, чрез драматичното развитие на ключовите характери на Химкън и Перит се дава трагична версия на мотива за престъплението и наказанието. Интерес представлява генетичната връзка между „Продавачът на лед идва“ и „На дъното“¹⁷. Горкиевата притча за необходимостта от илюзии не само е дала първоначалния импулс за създаването на „Продавачът на лед идва“ — между двете пиеси има редица типологични сходства и паралели¹⁸. Но докато Горкиевите неудачници са сгрени от неговото неизтошимо човеколюбие и социален оптимизъм, О'Нийловите несретници са потопени в социален песимизъм, в нищешанско безверие. Предусещането на Горкиевите мечтатели за един по-добър и по-справедлив свят се превръща в страстна идейна убеденост на О'Кейсиите революционери — Червения Джим и Айъмън. Те са отчуждени от буржоазните митове, но са дълбоко свързани с коренните интереси и въжделения на народа („аленеещата вилеемска звезда“ и „червените рози“).

Любовта е тематична доминанта в късната драматургия и на двамата автори, но се осмисля по различен начин в зависимост от известни контрастни моменти в творческата им индивидуалност.

¹⁷ S. Cowasjee, *The Man Behind the Plays*, London, 1963, pp. 7-8.

¹⁸ H. Muchnic, *The Irrelevancy of Belief*. — In: *Twentieth Interpretations of The Ice-man Cometh*, New York, 1968, p. 103.

За мрачния романтик О'Нийл любовта е сложно, противоречиво чувство, превъплъщение на неконтролируемите сили в самите нас. От една страна, тя е всеобемаща страст, която извисява до себеотрицание, от друга — тя може да се превърне в борба за обсебване и за надмощие между мъжа и жената. Американският драматург се интригува от парадоксите и загадките на тази разрушителна, демонична сила, която лесно се обръща в своята противоположност. Това амбивалентно виждане се проектира в драматичните линии на редица ключови характери — Лавиния, Кристин, Орин, Брант, Хикмън, Перит и др. Романтични и натуралистични веяния се наслагват върху съвременното схващане за човешката природа, оформило се в резултат на епохални открития в науката.

По-различно отношение към проблема за любовта показва ирландският драматург — то е съзвучие на революционната романтика в световната литературна традиция, особено на английския романтизъм, и ирландския фолклор. За Айъмън, Джим, Мини личното щастие е неделимо от общественото, романтичната страст е стимул за извършване на подвиг и саможертва в името на общественния идеал. О'Кейси насочва вниманието си преди всичко към сложната зависимост на любовта от религиозните и класовите предразсъдъци в условията на буржоазната цивилизация. Бездната на класовите и религиозните различия разделя младите влюбени в „Кладата на епископа“, споделената ненавист към английския неоколониализъм сближава Ейврил и О'Килигън, Шийла осъзнава твърде късно своята дребнобуржоазна ограниченост и проумява героичната саможертва на своя любим.

Ключовите характери въпреки своята пълнокръвна реалистична обрисовка се превръщат в символи-обобщения на авторовата идея и позиция¹⁹. Най-често това е главният герой или няколко герои, които се извисяват над останалите персонажи с мащабността на своите амбиции и страсти, поставящи на върховно изпитание цялостния им жизнен статут. Системата на ключовите компоненти дава възможност да се подсказват скритите мотиви, влечения и цели на героите, сложната емоционално-волева гама на незримата душевна драма²⁰. Условно казано, драматичният характер се разкрива във времето от настоящето към бъдещето за разлика от прозата, където посоката на повествованието е от миналото към настоящето. Сценичните ключови елементи обогатяват и пространственото изменение на драматичния образ. Неговата обрисовка се допълва и уплътнява от съотношението му със сценичната среда — местоположението му спрямо детайли от сценичната обстановка, спрямо другите персонажи, аудио-визуалните ефекти и светлинните акценти²¹.

Силно автобиографичният дух в творчеството на двамата представители на „театъра на бунта“ е фокусиран преди всичко в даден ключов характер, който представлява „alter ego“ на самия автор. В късния период понякога това може да бъде епичен наблюдател и коментатор на действието в стила на Брехтовата поезика²².

В „Траурът подхожда на Електра“ такъв ключов характер е градинарят Сет, който коментира и информира публиката относно поведението на Меньнови. Той заостря вниманието към предстоящи събития и разкрития, изразявайки отношението на О'Нийл.

Такъв епичен коментатор е и Лери Слейд от „Продавачът на лед идва“ — сеизмограф на душевните трусове под повърхността, който предусеща трагичната развръзка на вътрешната драма на Перит и Хикмън, въпреки че те упо-

¹⁹ W. H. Clement, *The Development of Shakespeare's Imagery*. Cambridge, Mass., Harvard Un. Press, 1951, p. 227.

²⁰ Ibid., p. 226.

²¹ T. Tiusanen, *The Scenic Images of O'Neill*. Princeton, 1968, p. 106—109.

²² Сн. Панова. Теория на драмата, С., 1973, с. 9.

рпю прикриват тайните си престъпления с удобни „сапунени мечти“. Едмънд Тайроун в „Дългият път на деня към нощта“ е драматично превъплъщение на самия автор, който също е боледувал от туберкулоза и е преживял мистични откровения по време на морските си странствувания. В хода на действието той следи като пасивен страничен наблюдател скритата драма на своите близки, а в четвъртото действие се наемса директно, отправя обвинения и осъжда участниците в тяхната семейна трагедия.

Има известна аналогия между Едмънд Тайроун и Айъмън Брейдън, който е идеализирана проекция на младия социалист и начеващ творец Шон О'Кейси. Коджър от „кладата“ е представител на отмиращата патриархална епоха и изразител на О'Кейсиевата присъда над бързо установилите се буржоазни порядки, които заменят многовековното колониално робство с нови форми на потисничество. Петелът в „Кукуригу Петлю“ е трубадур на авторовата доктрина за освобождаването на духа от религиозните и социалните предразсъдъци, сковаващи съвременна Ирландия.

Интерес представлява сравнението между някои автобиографични характеристики в зрелата драматургия на О'Нийл и О'Кейси. Монолитната праволинейна същност на О'Кейсиевите мечтатели (Джим, Айъмън, О'Килигън) контрастира с вътрешното раздвоение на О'Нийловите романтици (Брант, Орин, Едмънд). Тези съществени различия безспорно ни отвеждат към контрастните моменти в техния светоглед, творчески темперамент и житейска съдба.

По отношение на композиционната функция на ключовите похвати се налага все повече разликата в подхода на двамата драматурзи.

Ключовите сцени, символи и ефекти са важен гравивен елемент на О'Нийловата драма от 30-те и 40-те години. Тези значещи повторения компенсират нестрогото придържане към класическото триединство. Митологичните паралели и библейските алузии играят ролята на стройна композиционна рамка, освен че допринасят за трагичното звучене на конкретното действие. Типичното за Чеховата драматургия „подводно течение“²³ е доведено до съвършенство — в рамките на привидното бездействие и тривиалната сюжетна линия се впитат вътрешните драми на ключовите характери. Инфраструктурата на тази драма се изгражда от изящната оркестрация на текстуалните и сценичните внушения.

По отношение на композиционната функция на ключовите компоненти О'Кейси се доближава до О'Нийл най-много в третото действие на „Червени рози за мен“ и в „Кукуригу Петлю“, където хоровите речитативи преливат в светлинните контрасти, в колоритната символика на костюмите и сценичния декор. Тази трайна обща особеност в поетиката им разкрива влиянието на немския експресионизъм (Толер, Кайзер, Хазенклевер)²⁴, както и на протекспресионистите Ведекинд и Стриндберг²⁵. Лайтмотивната композиционна техника е застъпена в по-голяма степен в пиесите от натуралистичния и експресионистичния период. Композиционният модел на ирландския драматург се различава от този на О'Нийл²⁶ по това, че се придържа към характерната за социално-проблемната пиеса структура — три или четири действия с добре оформена сюжетна фабула, която се съчетава с илюстративната структура, присъща на средновековните жанрове²⁷.

Разликата в мирогледа и художественото виждане дава различна посока на колизията „личност—общество“. О'Нийл не вижда изход от социално-биоло-

²³ R. Hogan. The Experiments of O'Casey. London, 1978, p. 247.

²⁴ B. F. Mitchel. Expressionism in British Drama, London, 1968, p. 32.

²⁵ M. Valgemi. Expressionism in American Drama. — Modern Drama Quarterly, 1965, pp. 39-40.

²⁶ C. I. Leech. O'Neill, London, 1966, Oliver and Boyd, pp. 34-35.

²⁷ R. Hogan. The Experiments of O'Casey. London, 1968, p. 119.

гическата предопределеност и значещо повтарящите се ключови компоненти очертават кръговия модел в пиесите от възловите етапи на творческия му път — независимо дали героите ще се лутат в кръг в „джунглата“ на нечистата съвест и подсъзнанието, или ще ги приковава тъмната собственическа страст на „фермата“; дали ще търсят последно убежище в „клетката“ на маймуната, или ще блуждаят сред „признаците“ на миналото.

Обратно, историческият оптимизъм на О'Кейси обуславя отворената и жизнеутвърждаваща перспектива на неговите финали — независимо дали героите загиват, те завешават своята еяра на живите след тях — финалният акорд обикновено е увенчан с танц, песен или символичен преход в колорита на декора и костюмите. Комунистическият мироглед на ирландския драматург му помага да види в борбата за социална свобода пътя за разрешаването на гордиевия възел „личност—общество“, дава му увереност, че мечтата на милионите днес ще се превърне утре в реалност.

Мрачна и потискаща е атмосферата в късните камерни пиеси на О'Нийл, на места лирично приповдигната, на места носталгично вгълбена, но най-вече белязана с барокова контрастност между светлината и мрака, вътрешна интензивност и напрегнатост, която се излъчва от сценичната пластика на персонажите, от тяхното взаимодействие в обема на сценичното пространство.

Особено значение има предсказващата функция на ключовите похвати при трагичната трактовка на „реалност—мечта“ в О'Нийловите късни драми. Песента на Шенъйдоу сигнализира кулминацията на всяка част от трилогията. Предчувствието за неизбежното надделяване на силите на злото се съдържа в ключовата реплика на Мери Тайроун, че „мъглата“ от предишната нощ отново ще падне. Същото предусещане на обреченост има и в думите на Айъмън, когато заявява, че „ще поеме пътя на алените рози, макар и да се издрасква от дългите им бодли“. Обаче при О'Кейси тази обреченост не е фаталистична, тя е озарена от увереността, че „вазата може да се счупи, но ароматът на розите ще остане“.

В „Пурпурен прах“ и „Кукуригу Петлю“ се използват експресионистични похвати, които предсказват бъдещия ход на действието. В монолога на Речния дух в навечерието на „наводнението“ се предрича неизбежното рухване на „къщата“, символ на отминалата епоха на английското владичество в Ирландия. „Вихрушката“, която внезапно връхлита в „Кукуригу Петлю“ и „Кладата на спископа“, подготвя зрителя за надделяването на тъмните сили.

Драматичната ирония се постига в резултат на насладването, противопоставянето на семантичните пластове на ключовите компоненти в контекста на отделната пиеса²⁸. В някои случаи иронията получава трагично звучене: „Траурът подхожда на Електра“, „Дългият път на деня към нощта“, „Рало и звезди“, „Червени рози за мен“. Трагикомичната ирония просмуква фактурата на камерните драми от 40-те години — „Продавачът на лед идва“, „Душата на поета“, „Луна за несретници“ и др. Гротескно-фарсовата комедийност у О'Кейси измества трагикомичния контрапункт, така характерен за дъблинската трилогия от 20-те години.

Монологът изпълнява много важна роля в модерната драма за лирическото саморазкритие на героите във възлови моменти на драматичната парабол²⁹. Ключов е монологът, който предсказва и показва по-значителна промяна или обрат в чувствата и намеренията на героите. Също така се уплътняват шрихите на характерите, като се разкриват моменти от тяхната житейска или духовна биография и по този начин се хвърля светлина върху настоящите или

²⁸ U. E. Fermor *The Frontiers of Drama*. London, 1945, p. 77—78.

²⁹ T. Tiusanen. *The Scenic Images of O'Neill*. Princeton, 1872, p. 125.

бъдещите мотиви и постъпки. Докато О'Нийловите монологични изповеди раздиплят най-съкровени тайници на човешката душа, О'Кейсевите монолози в по-ранните периоди на творчеството му са по-скоро апел-обръщение на автора, с което дава израз на собствената си оценка за изобразяваните събития. В късната му драматургия монологът е почти изместен от динамичното външно действие и повишената сценична условност.

Ключовите сцени са драматични сегменти, които се обособяват като относително завършена част от действието, в която се пречупват преломни моменти от развитието на драматичната ситуация³⁰. В ключовата сцена се дава съгъстен символичен изказ на основната идея, на авторската позиция.

Ключовите сцени в пиесите на О'Нийл и О'Кейси се отличават с подчертано пространствено-визуален характер и затова често пъти върховите моменти от развитието на драматичната ситуация се фиксират в запомнящи се неми сцени — картини. Такава е финалната сцена в „Траурът подхожда на Електра“³¹. В меланхоличните плавни трели на Шенъндоу се връзват злоещите удари на чука, с който по нареждане на Лавиния градинарят Сет заковава веднъж завинали капаци на прозорците. На фона на „обитаваната от призрци къща“ се изразява силуетът на героинята, която, както и в началото, е облечена в черно и стойката ѝ наподобява каменна статуя. Тя изрича монолог, който съдържа „в смет вид“ трагичния замисъл на трилогията.

Друга обща особеност на поетиката им, която се разгръща в най-пълна степен в късната им драматургия, е използването на цитати от стихове, песни, библейски алузии и перифрази. В конкретния контекст тези цитати добиват драматургична функция и допълват художественото внушение на диалога и монолога.

Театралната поезия е трайна и особено съществена типологическа характеристика на двамата майстори на поетичната драма и в това отношение късните им творби не правят изключение. Взаимодействието на словесните и сценичните ключови елементи създава магията на театралната поезия. Тя струи не от стихотворната форма и митологичните архетипове, а от виртуозната оркестрация на словесния подтекст, паузите, светлинните и звуково-музикалните ефекти, сценичната пластика и конфигурациите. Такава поетична поанта се съдържа в четвъртото действие на „Дългия път на деня към нощта“³²: „мглата“ обгръща като стена къщата; чува се „сирената“, последвана от „тревожния звън на камбаните“, четиримата Тайроун се лутат самотно в сценичното пространство и произнасят монолози или тънат в алкохолна и наркоманска самозабрава; ироничните забележки на Джейми изпълняват ролята на хоров коментар. В третото действие на „Червени рози за мен“³³ О'Кейси постига запомняща се поетична сцена, в която се предава всеобщото въодушевление в навечерието на стачката. Колоритното преображение от сиво-черно към сребристоалено и светлинните преходи от тъмно към светло са подсилващ фон на кръшния народен танц под аккомпанимента на акордеона; народният водач Айъмън символично е обгърнат от лъчезарен ореол и неговата поза подсказва, че в очите на простолудиято той се слива с образа на националния герой Дън Бо и че му е отредена съдбата на народните мъченици.

В плана на творческата им еволюция се забелязва, че докато О'Нийл постига поетичен ефект чрез средствата на реалистичната символика, О'Кейси постига този ефект главно чрез сценичните похвати с повишена условност.

³⁰ B. Beckerman. Dynamics of Drama. London, 1972. pp. 36—37.

³¹ E. O'Neill. Mourning Becomes Electra. London, 1975, Jonathan Cape Ltd, pp. 287—288.

³² Three American Plays. Moscow, 1972, p. 122—127, Progress Publ.

³³ O'Casey Collected Plays, V. III, London, 1958, McMillan and Co., pp. 199—204.

Двамата драматурзи изхождат от сродни естетически възгледи, които дават и общата насока на техните търсения, предпочитания и постижения. И двамата се изграждат като ненадминати майстори на поетичната драма под влиянието на Стриндберг, Синг, Ибсен. Най-общо те са ревностни привърженици на ритуалния театър, чиито образци откриват преди всичко в античния и елизабетинския театър. В „Записки за използването на маската“ (1932) О'Нийл излага своето виждане за идейно-художествените възможности на тази класическа театрална условност: „... с помощта на маската може да се даде пестелив и точен израз на невидимите съкровени конфликти на душата, които мотивират действията и реакциите на мъжа и жената, усилията на техните свободни воли. ...“³⁴ Американският драматург споделя убеждението на Г. Крейг, че „... маската е най-адекватното средство, което може да предаде движенията на душата“³⁵. По-нататък О'Нийл изтъква митичните и мистичните функции на маската³⁶, което обяснява универсалното ѝ приложение в религията и драмата на всички времена и народи. По самобитен начин О'Нийл използва богатия пластичен потенциал на маската в редица свои пиеси³⁷: „Траурът подхожда на Електра“, „Дългият път на деня към нощта“, „Великият бог Браун“, „Императорът Джоунс“ и др. Чрез дългогодишното си плодотворно сътрудничество с режисьора и автора на „Театъра на бъдещето“ (1922) Кенет Макгаун О'Нийл влиза в допир и осмисля на практика новаторските идеи на Крейг, Райнхард, Аппа³⁸. Тяхна творческа лаборатория са сцените на „Плейратс тиъٹر“ и „Гринидж Вилидж тиъٹر“, където работи и талантливият им съмишленик, сценографът Р. Е. Джоунс³⁹.

От своя страна О'Кейси осъществява по неповторимо индивидуален начин в неуморните си експерименти естетическите възгледи на Синг, изложени в предисловието към пиесата му „Немирникът на западния край“ (1907): „... Трябва да се съчетава ароматът на определен диалект или жаргон с хомогенна социална среда, свързана с общи традиции, нрави и житейски опит.“⁴⁰ За разлика обаче от Синг и някои представители на Ирландския ренесанс (Йейте, Грегъри, Робинсън)⁴¹ О'Кейси открива поетичен заряд в жаргона на бедняците от дъблинските бордеи. В техните говори той долавя смайващо богатство от ритми, интонации и словесни фигури, а също открива един начин на живот със своеобразна романтика. В този театрално преобразен език звучи мелодиката на елизабетинския английски, искри образността на келтската митология и фолклор, отекват библейски интонации и алюзии.

Сравнително-типологичната съпоставка на някои общи тематично-стилистични особености в творчеството на О'Нийл и О'Кейси очертава в бегли шрихи мястото, което им е отредено като авангардни съзидатели на модерната западна драма.

³⁴ E. Engel. The Haunted Heroes of O'Neill. Cambridge, Mass, 1953, p. 93.

³⁵ Ibid., p. 93.

³⁶ Ibid., p. 94.

³⁷ Ibid., p. 68.

³⁸ Ibid., p. 86—89.

³⁹ Ibid., p. 73.

⁴⁰ D. Krause. The Man and His Work. Zondon, 1960, pp. 230—232.

⁴¹ Ibidem.