

УДК 82(092)

**ЧЕЛОВЕК И СУДЬБА  
В ДРАМАТУРГИИ Ю. О'НИЛА***С.М. Пинаев***Аннотация**

В статье рассматривается концепция противостояния человека судьбе, выявляется природа трагического как важнейшей эстетической категории в лучших драмах Ю. О'Нила. Показана эволюция понятия *судьба*: если в ранних пьесах оно соотносится с непознаваемыми наджизненными силами, затем – с каким-то внутренним началом самого человека, связанным с его подсознанием, родовыми отношениями и генами, то в поздних пьесах – с враждебным человеку социальным механизмом. Однако судьба, как считает О'Нил, никогда не одержит победу над человеческим духом.

**Ключевые слова:** драма, конфликт, судьба, трагедия, поэтика, символ.

---

Творчество Юджина О'Нила – общепризнанная вершина в развитии американского театра XX века, следы его влияния находят ныне у всех видных драматургов США. При этом нельзя не отметить, что возникло оно и развивалось во многом благодаря тому воздействию, которое оказали на него европейские драматурги 2-й половины XIX в. – Г. Ибсен, А. Стриндберг, Г. Гауптман, У.Б. Йитс и др. Как известно, появление «новой драмы» было ознаменовано не только протестом против коммерческого искусства, но и изменениями в художественной структуре пьесы, природе конфликта. Внешняя событийность уступала место анализу душевных переживаний, действие, основанное на столкновении персонажей, – «внутреннему» сюжету, дающему повод к философско-психологическому осмыслению бытия. Наиболее проницательные критики начала XX в. заметили, пишет Б.И. Зингерман, что «если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом – о трагедии жизни» [1, с. 19].

Подлинную силу драмам Ю. О'Нила сообщает именно трагический ракурс его поэтического воображения, показ жизни американского общества как «трагедии, самой потрясающей из всех написанных и ненаписанных» [2, с. 32]. Большую часть произведений писателя, в которых отсутствует исключительный, сильный герой, Д. Гасснер предлагал назвать драмами «возвышенно трагического настроения» [3, р. 329]. Л. Триллинг в 1936 г.<sup>1</sup> писал, что художник решает проблему зла, выражая сущность трагического: «смелое утверждение жизни перед лицом индивидуального поражения» [3, р. 297].

---

<sup>1</sup> Год присуждения О'Нилу Нобелевской премии «за вклад в развитие трагедии» [2, с. 253].

В чём же источник «трагического видения» писателя? Известно, что сам О'Нил неоднократно заявлял о том значительном влиянии, какое оказали на его творчество древнегреческие драматурги. Своё предназначение художника он видел в восстановлении духа античной трагедии в современной жизни и воплощении его в своих пьесах. «Я думаю, что смысл трагедии в том, как понимали её греки, – говорил он в интервью 1922 г. – Трагедия возвышала их, побуждала жить всё более и более полной жизнью. Она давала им глубокое духовное восприятие вещей, освобождала от мелочной жадности повседневного существования» [2, с. 33]. Возможность «глубокого духовного восприятия вещей» даёт античная трагедия, в более широком смысле – искусство, мечта, заставляющая «бороться, желать жить» [2, с. 33], но сама действительность Америки не оставляет человеку никаких перспектив. Отобразив в своём творчестве острые общественные коллизии (точнее, их психологические последствия), драматург пытался «вскрыть корни сегодняшней болезни» [4, р. 119] (главным образом в религиозном аспекте), однако был не в состоянии осмыслить логику исторических процессов. Отсюда – ощущение некоей «скрытой Силы», Фатума, влияющего на жизнь людей и ход событий, «Рока, Бога, нашего биологического прошлого – как ни назови, во всяком случае – Тайны» [2, с. 34].

С античной трагедией пьесы О'Нила сближает удивительное сочетание фатализма и утверждение неукротимости человеческого духа. Его персонажи сознают, что ввергнуты в «непостижимую паутину обстоятельств» [5, р. 16], но вместе с тем никто из них не смиряется. По мнению писателя, «человек в борьбе с собственной судьбой навсегда останется единственной темой драмы» [2, с. 35]. Причём в этой борьбе всегда «побеждает смелый индивидуум», поскольку «судьба никогда не сможет сломить его... духа» [5, р. 16]. В этом противостоянии, в словосочетании *безнадёжная надежда (hopeless hope)*, которое художник употреблял применительно к греческой трагедии, – один из ключей к пониманию драматургии О'Нила, природы конфликта в его произведениях.

Острая критическая тенденция в творчестве О'Нила уживалась с отсутствием положительных социальных идеалов, а также ощущением фатальной зависимости человека от того, на что он сам не имеет никакого влияния. Основное различие между собой и большинством драматургов О'Нил видел в том, что его якобы «не интересуют отношения между людьми, а занимают только отношения между человеком и Богом» [6, р. XVII]. Под «сегодняшней болезнью» он понимал «смерть старого Бога и неспособность науки и материализма выдвинуть нового, удовлетворяющего первобытный религиозный инстинкт поисков смысла жизни и избавления от страха перед смертью» [4, р. 119]. Большинство о'ниловских персонажей ощущают себя «запертыми» в клетку враждебного миропорядка, но, если можно так выразиться, не отдают себе отчёт в том, как туда попали и есть ли оттуда выход. По выражению драматурга, «человек вовлечён в паутину обстоятельств, в паутину, сотканную не им» [7, р. 100].

В 1922 г. в разговоре с О. Сэйлером Ю. О'Нил заметил, что «равнодушен к политическим и социальным движениям всех видов» [3, р. 11]. Едва ли стоит упрекать писателя в неискренности, но всё же не вызывает сомнения тот факт, что в данном случае он невольно погрешил против истины: социальные проблемы, часто преломлённые сквозь призму душевной жизни персонажа, никогда

не были О'Нилу чуждыми. В 1946 г. он прямо осудил бесчисленные преступления, «совершённые и санкционированные нашим правительством с начала нашей истории и до сих пор» [8, р. 315]. О'Нилу не откажешь в прямоте и категоричности: «Трудно найти хотя бы один поступок в деятельности нашего правительства, чтобы это не было предательством против индейцев, против народа северо-запада, против мелких фермеров» [8, р. 315].

Однако социально-исторический аспект отнюдь не превалирует в произведениях писателя-«богоискателя». В таких пьесах, как «Жажда», «Фонтан», «Лазарь смеялся», «Дни без конца», акцентируется отношение человека к некоему независимому от него абстрактному, даже мистическому началу. «Я – убеждённый мистик, – писал О'Нил в 1925 г., – ибо всегда пытался и пытаюсь показать Жизнь через жизнь людей, а не просто жизнь людей через характеры» [2, с. 34]. Но, с другой стороны, «Желание под вязами», «Крылья даны всем божьим детям», «Долгий дневной путь в ночь» основываются на конкретных человеческих взаимоотношениях, отражающих важные общественные процессы. Намереваясь показать в своих пьесах «мистический пример» того, что стоит «за и над словами и поступками действующих лиц» [9, р. 104], «коренные импульсы» и «внутренние силы, мотивирующие действия и противодействия мужчин и женщин» [3, р. 116], американский драматург как истинный художник не мог в то же время не отразить подлинную реальность современной жизни.

В ряде произведений («Волосатая обезьяна», «Великий Бог Браун», «Динамо») конкретная ситуация, в которой ощущает себя тот или иной персонаж, воспринимается в глобальном философском масштабе относительно радужной «древности» и мрачной, безысходной «современности». О'Нил воплощает здесь античную идею времени, тесно переплетённую с идеей судьбы, когда «судьба, рок не что иное, как абсолютность событийного, неотделимого от действия времени» [10, с. 12], как правило, враждебного человеку. Стремление найти в природе, в общественной жизни, в теоретических построениях некий эквивалент «старому Богу» объясняет тот факт, что в творчестве писателя, начиная с пьесы «Туман» (1914) и кончая запланированным, но оставшимся лишь в наметках циклом «Путём смерти», социальные мотивы тесно переплетены с мистическими, религиозными. «В жизни каждого человека, – говорит отец Бэйрд в пьесе «Дни без конца» (1934), – наступает время, когда он должен иметь своего Бога в качестве друга, иначе он не будет иметь друга даже в себе самом» (I, р. 508).

В ранних одноактных пьесах О'Нила враждебное человеку «состояние мира» ещё лишено конкретных очертаний. Конфликт здесь носит абстрактно-философский характер. Неблагодарная к человеку судьба приобретает характер *непостижимых жизненных сил* (*inscrutable living forces*). Герой О'Нила противопоставит Универсуму, враждебной зловещей Природе. Невезение в охоте на китов, преследующее капитана Кини («Китовый жир», 1917), воспринимается как «разумное» сопротивление Природы, Океана, столь же неумолимое и безжалостное, как воля древнегреческих богов. Чувствуется в пьесе влияние не только античной трагедии, но и творчества соотечественника О'Нила, известного романтика Г. Мелвилла (в частности, его романа «Моби Дик»). Критик Э. Паркс усматривал в этом произведении два характерных для драматургии О'Нила конфликта: внутренний и внешний – «внутреннюю борьбу в душе капитана Кини между

гордостью и состраданием; внешнюю борьбу между капитаном и его командой, мужем и... женой, человеком и Вселенной» [7, р. 98].

Но природа не всегда выступает у американского писателя в роли Бога, изначально враждебного человеку, как, например, в пьесах «Жажда», «Китовый жир» или «Анна Кристи». В ряде случаев она выражает «скрытую силу» Жизни, карающую того, кто нарушил её неписанные законы, изменил своему предназначению. Именно в таком плане воспринимается море в пьесах «Там, где помечено крестом» и «Золото». В «Луне над Карибским морем», как и в других одноактных миниатюрах из цикла о матросах «Гленкэйрна», главным героем сам автор назвал *дух моря*. «Вечная истина» моря является здесь своеобразной точкой отсчёта, помогающей установить факт «выпадения» человека из жизни, мира природы, их трагическую дисгармонию. В этом же контексте упоминается море и в пьесах «За горизонтом», «Крылья даны всем божьим детям», «Граур – участь Электры». В последней из них (драматической трилогии) судьба ассоциируется уже не с внешними (*behind-life*) наджизненными силами, а с родовыми наследственными связями, она как бы перемещается извне «внутри» человека, «наслаивая» прошлое на настоящее. В своих поздних драмах писатель переводит категорию судьбы в социальный план. С. Финкелстайн, несколько огрубляя и вульгаризируя суть проблемы, по большому счёту прав. Вот что он пишет по поводу пьесы «Долгий дневной путь в ночь» (1941): «Трагедия развивается подобно классической греческой драме, только вместо “рока” и “богов” выступает живой общественный строй, при котором, как говорит Маркс, “деньги играют роль всемогущего существа”» [11, с. 168].

В ранних пьесах О'Нила преследующее героев зло, как уже говорилось, лишено социальной конкретности. Герой, подобно древнему греку, ощущает себя игрушкой в руках немилостивой судьбы. *Туман, туман, туман, хоть глаз выколи – один туман... и не знаешь, куда тебя несёт?.. Один только старый бес знает. Море* (II, с. 333) – эти слова завершают пьесу «Анна Кристи». Человек ничего не может знать о своей судьбе, о собственном будущем. Об этом знают Море, Природа, сама Жизнь. Но уже тогда, в конце второго десятилетия XX в., писателю в отдельных случаях удавалось связать понятие судьбы с конкретными фактами истории.

События пьесы «В зоне» (1917) происходят во время Первой мировой войны, показано её губительное воздействие на сердца и души людей. Антивоенный заряд пьесы «Снайпер» (1915) сводится к выразительной драматургической детали: *Задняя стена имеет две громадные пробоины... можно увидеть тёмно-зелёные дали расстилающихся полей. На пересечении с горизонтом они вспыхивают в золотой дымке заката* (II, р. 52). Неизбывная красота природы, воспринимаемая через брешь, оставленную артиллерийским снарядами, – предельно сжатый драматургический образ. Разрушение, смерть «очуждаются» вечной истиной природы, естества. Преступление, зло, война не могут убить надежду на возрождение.

Сложные проблемы социального бытия сопрягаются в драмах О'Нила с его оригинальной философией трагического. Типичный пример того, как конфликт между человеком и обществом становится предпосылкой для более общих философских выводов, мы находим в пьесе «За горизонтом» (1918), в которой рассматривается судьба двух братьев Мэйо – Эндрю и Роберта. Жизнь обоих

складывается неблагоприятно, и в этом виновны они сами. Для О'Нила трагичен сам факт измены своему прошлому, своему предназначению, естеству, мечте. *Идя против себя* («*Вы идёте наперекор собственной природе*», – говорит им отец), человек изменяет Жизни, Природе, той *скрытой силе*, через которую он *проявляет себя*, а потом оказывается *вне её*. И неважно, каковы степень и «качество» этой измены (поэт в душе превратился в фермера-неудачника; прирождённый фермер стал бизнесменом, спекулирующим зерном).

Драматург делает упор не на столкновении своих персонажей из-за женщины (этого нет и быть не может), а на параллельности их судеб. «*Жизнь хороша, если оставить её в покое*» (“*Life is all right if you let it alone*”), – говорит Сайбель в пьесе «Великий Бог Браун» (1925). Поэт Роберт и фермер Эндрю до того, как принимают роковые для себя решения, вызывают равное уважение к себе со стороны окружающих, их жизненные позиции выглядят одинаково прочными. Но как только они изменяют своему предназначению, на них словно бы обрушивается кара свыше, они попадают в земной ад. Вырваться из него, обрести духовную гармонию с самим собой возможно лишь через жертву и страдание. Таким образом, важные социальные мотивы, звучащие в этой пьесе, вливаются в общий конфликт человека и судьбы, человека и его предназначения.

Центральным в философии О'Нила становится глагол *belong*, выражающий в отрицательной форме «непринадлежность», отчуждение человека от общества и самого себя, осознание им внутренней дисгармонии, его тщетные поиски смысла жизни. Персонаж О'Нила встаёт перед проблемой обретения изначальных связей с жизнью, *нового Бога*, способного помочь «заблудившемуся» человеку решить те вопросы, на которые сам он не в состоянии найти ответа. Но отвлечённые теологические доктрины не оправдывали себя в глазах писателя: в них не было *секрета истины*. А истина виделась в отчуждении от природы, общества, Универсума, наконец, от самого себя, любого человека современной формации, независимо от занимаемого в обществе положения.

Пьеса «Волосатая обезьяна» (1921), по словам драматурга, «показывала человека, который утратил ту гармонию с природой, которая существовала, когда он пребывал в животном состоянии и ещё не достиг гармонии духовного плана» [2, с. 35]. Главные герои пьесы – кочегар Янк Смит и дочка миллионера Милдред Дуглас. Автор акцентирует внимание на некоторых перекличках в развитии их судеб. Параллельны даже ситуации, в которых раскрываются персонажи, и в этой параллельности заключён основной пафос драмы. «*Смешно, наверно, когда леопард жалуется на свои пятна*, – говорит во 2-й сцене Милдред. – *Мурлыкай, царапайся, убивай, терзай добычу, утвивайся свежей кровью и будь счастлив, но оставайся в джунглях, где твои пятна помогают тебе оставаться незаметным. В клетке они обращают на себя внимание*» (IV, с. 24–25).

В этой пьесе возникает образ клетки, звучит тема трагического порабощения человека жизнью. Пролетарий-кочегар и дочь миллионера утратили связь со своим прошлым, оба они – жертвы современной цивилизации. В Янке нивелировано духовное начало, в Милдред – физическое. Она – тот самый «леопард», который оставил свои «джунгли» – насыщенное, естественное бытие, органичное для её деда и отца. Героиня пьесы заключена в клетку современного паразитического бытия. Она ещё сохраняет *родимые пятна* капиталистических

джунглей, но уже не имеет *ни капли... энергии, ни капли... силы* (IV, с. 25), свойственной её *породе*.

На протяжении первых трёх сцен Янк считает себя *принадлежащим* жизни, органично с ней слитым – и в этом смысле напоминает отца Милдред. Ему хорошо в «аду» кочегарки, ведь именно он *заставляет двигаться эту старую посуду* (IV, с. 13), за его счёт существуют «презренные» буржуа и аристократы, занимающие каюты первого класса. Однако в дальнейшем он низвергается с воображаемого пьедестала. Символом «науки и материализма», выражением «нового Бога» служит в этой пьесе *сталь*. На протяжении всего действия герою произведения приходится вести борьбу с ненавистным О'Нилу обществом достатка и потребления, которая, по сути дела, оказывается борьбой Янка с самим собой, столкновением человека со своей судьбой.

Конфликт в этой пьесе проявляется на разных содержательных уровнях. Казалось бы, писатель выявляет трагедию рабочего человека, низведённого до положения «волосатой обезьяны», вскрывает противоречия, характерные для рабочего движения в США, показывает несостоятельность индивидуального, анархического бунта. Однако не этот конкретно-социальный аспект произведения является для О'Нила наиболее важным. Не столкновение представителей разных общественных сословий создаёт трагическую ситуацию, а противопоставление в сознании *древности*, когда человек был *на месте*, и *современности*, когда он ощущает себя *в клетке*. Символическим действием в разрешении конфликта становится акт отчаяния, когда Янк, желая *вернуться назад*, выпускает из клетки гориллу и находит смерть в её объятиях.

Стремление О'Нила возродить дух трагедии было связано с его интересом к мифу как особому вневременному ракурсу восприятия действительности. Не случайно «Желание под вязами» (1924) в ситуативном плане переключается с «Федрой», в пьесе «Лазарь смеялся» (1926) драматург отталкивается от библейской легенды, а трилогия «Траур – участь Электры» (1929–1931) восходит непосредственно к эсхиловской «Орестее». Это произведение во многом стало для писателя программным, даже итоговым, поскольку именно здесь ему в наибольшей мере удалось осуществить свою давнюю мечту: выразить греческое чувство судьбы в современном понимании. Драматург, постоянно раздумывая над тем, что является ныне эквивалентом античному року, находит его в биологических, родовых связях. «Раньше борьба велась с богами, – утверждал О'Нил, – теперь это борьба с самим собой, своим прошлым, попытка найти своё место» [12, р. 490].

Трилогия О'Нила явилась также своеобразной, хоть и несколько запоздалой, реакцией автора на события Первой мировой войны. В основу трагедии был положен мифологический сюжет о родовом проклятии дома Атридов. Драматургический конфликт сводится к столкновению стихии любви, стремления к жизни с миром пуританской нетерпимости к чувству, с миром, в котором убийства считаются нормой. Действие в трилогии происходит в период окончания Гражданской войны в США (аналогия с Троянской войной в античном варианте), однако персонажи как бы выхвачены из истории, и лишь изредка сквозь «вечные категории» проступают конкретные и очень важные приметы американской жизни.

Внимание читателя привлекают детали внешнего соответствия о'ниловской «Электры» эсхиловской «Орестее». Это и созвучие имён (Эзра Мэннон – Агамемнон, Кристина – Клитемнестра, Орин – Орест, Лавиния – Лаодика (так звали Электру в ранних вариантах мифа)), и структурное сходство, причём сама композиция, форма трилогии позволяет воплотить эсхиловскую идею наследственного проклятия. Трагический клубок событий начинает разматываться с того момента, когда предок действующих лиц Эйб Мэннон впервые совершил преступление против любви и воздвигнул свой *храм ненависти*. С тех пор каждый из персонажей пытается так или иначе освободиться от тяготеющего над ним проклятия, но не может этого сделать именно потому, что он – Мэннон.

«У О'Нила “фатум возникает из фамилии”, семья Мэннонов... строго держится правил приобретательства и пуританизма. Приобретательство выхолостило душу Мэннонов, отвратило их от земных радостей, сосредоточило на мыслях о смерти... А когда один из клана женился на француженке-служанке, основы семьи зашатались: наследственное зло вырвалось наружу и повлекло за собой цепь обманов, ревности, ненависти, сумасшествий, убийств» [13, с. 251]. Современные боги гораздо более строги к человеку, чем были в своё время античные. Если греческий драматург не расставался с надеждой, что справедливый порядок вещей будет восстановлен, а поступки людей – согласованы с мудрой волей богов, то американский писатель не видит для своего современника возможности достижения гармонии с жизнью.

Действие пьес только однажды (в сцене на корабле) выходит за пределы дома Мэннонов. Всё остальное время особняк (изнутри или снаружи), как и ферма Кэботов («Желание под вязами»), заполняет собой сцену, ассоциируясь с неотвратимой судьбой. Казалось бы, Кристина со своим любовником Адамом Брантом окажутся сильнее её – не случайно драматург «устраивает» их свидание вдалеке от дома, в тот момент, когда море обещает *побег и спасение*. Но они борются с «мэнноновщиной» её же оружием и потому обрекают себя на поражение.

Трагическая вина Орина и Лавинии весомее, чем у Бранта и Кристины. Поэтому их существование погружается в тёмную беспросветную ночь (2-й и 3-й акты 3-й части): «*Сплошная тьма и ни одной звезды, чтобы указать нам путь!*» – говорит Орин (V, с. 180). Лавиния поначалу выступает как ярая блюстительница «мужских» пуританских законов жизни. Однако в последней части трилогии она преобразуется, становится (даже внешне) похожей на мать. Выражаясь словами Абби из пьесы «Желание под вязами», природа *победила* и её. Лавиния просит у своего давнего поклонника Питера *хоть кратко мгновения радости... любви* (V, с. 210), но вскоре убеждается, что *мертвецы* сильнее её. Уходя в дом, она просит заколотить ставни так, *чтобы даже солнечный луч никогда не проник туда* (V, с. 212). Мрак души и мрак помещения, в котором «замуровывает» себя героиня, вскоре сольются с наступающей темнотой ночи. И всё же действие трилогии заканчивается при дневном свете. Это, по О'Нилу, символизирует путь человека от рождения (свет) сквозь мрак жизни (ночь) к возрождению за её пределами (свет), от гармонии через дисгармонию и самоотчуждение к гармонии высшего порядка.

Стремление уйти из настоящего в прошлое, борьба маски прошлого с неприглядным ликом настоящего характерны для большей части героев последних

о'ниловских драм. Однако художник в конечном итоге остаётся верен себе: от правды, сколь бы горька она ни была, не удастся спрятаться никому. В своей дилогии о Тайронах писатель продолжает художественное исследование темы «иллюзии и реальность», начатое в драме «Разносчик льда грядёт» (1939). Личные, автобиографические мотивы пьесы «Долгий дневной путь в ночь» (1941) не исчерпывают содержания этого произведения, проникнутого грустными мыслями о судьбах многих семей, слишком хорошо усвоивших уроки американской жизни.

«В своём порабощении мы сами, / Не звёзды виноваты, милый Брут», – цитирует один из персонажей шекспировского «Юлия Цезаря». Не внешние, наджизненные силы, не внутренняя, биологическая судьба коверкает жизнь людей. Да, виновато общество, но общество – это люди, поэтому О'Нил говорит о личной ответственности каждого друг перед другом, раскрывает субъективную и объективную вину бывшего актёра Джеймса Тайрона. С десяти лет ему пришлось гнуть спину в механической мастерской, потом – театр, неожиданный успех в пьесе, которую он *приобрёл за бесценок* и которая покончила с ним как с актёром. Все эти обстоятельства, способствовавшие духовному опустошению Тайрона, приучившие его ценить доллары, обернулись против него самого и его семьи.

Таким образом, можно говорить об эволюции понятия *судьба* в драматургии О'Нила: в ранних пьесах это понятие соотносится с непознаваемыми наджизненными силами, затем оно начинает ассоциироваться с каким-то подсудным началом внутри человека, связанным с его подсознанием, родовыми отношениями и генами, а в поздних пьесах оно выражает враждебный человеку социальный механизм. Однако судьба, в какой бы форме она ни проявлялась, никогда, по мнению О'Нила, не одержит победу над человеческим духом.

Жизнь, по О'Нилу, – долгий день, *странная интерлюдия*, заключённая между двумя полосами тумана (а не света, как в «Электре»), инобытия. Если в пьесе «За горизонтом» действие заканчивается на рассвете, в «Электре» – перед закатом, то в этой, одной из последних о'ниловских пьес – глубокой непроглядной ночью. Драматург уже не верит в то, что потерявшихся, отягощённых страданиями людей после смерти непременно осенит «благосклонный свет Бога». Но, так или иначе, лучшие пьесы писателя проникнуты оптимизмом борьбы человека с судьбой, на которую его обрекают история, общество, биологическое прошлое, и важнейшим фактором здесь является не поражение в этой борьбе, а сама борьба, стойкость человеческого духа, наконец, та поэтическая мощь, которая «возвышает» даже самые мрачные произведения драматурга. Недаром Джон Гасснер назвал О'Нила «одарённым поэтом», чья поэзия выражается не в словах, а в том «созидающем духе», который знаменует все виды подлинного искусства [14, p. 241].

### Summary

*S.M. Pinaev. Man and Fate in Eugene O'Neill's Dramas.*

The article considers the idea of the conflict between man and fate, and describes the nature of the tragic as the most important aesthetic category in O'Neill's main dramas. The work is focused on the problem of fate and the evolution of this concept. In O'Neill's early plays, it transforms from inscrutable behind-life forces to an internal entity associated with subcon-



sciousness, family connections and genes. In his late plays, fate is represented by society hostile to man. However, O'Neill believes that fate can never defeat human spirit.

**Keywords:** drama, conflict, fate, tragedy, poetics, symbol.

#### Источники

- I – *O'Neill E.* The Plays of Eugene O'Neill: in 3 v. – N. Y.: Random House, 1928–1934. – V. III. – 567 p.  
II – *О'Нил Ю.* Пьесы: в 2 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 1. – 462 с.  
III – *O'Neill E.* Lost Plays. – N. Y.: Citadel Press, 1958. – 156 p.  
IV – *О'Ниль Ю.* Волосатая обезьяна. – Л.: Госиздат, 1925. – 84 с.  
V – *О'Нил Ю.* Траур – участь Электры. – М.: Искусство, 1975. – 230 с.

#### Литература

1. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. – М.: Наука, 1979. – 390 с.
2. Писатели США о литературе: в 2 т. – М.: Прогресс, 1982. – Т. 2. – 455 с.
3. *O'Neill and His Plays.* Four Decades of Criticism. – N. Y.: Univ. Press, 1961. – XI, 528 p.
4. *Nathan G.J.* The Theatre // *American Mercury.* – 1929. – V. 16. – P. 116–121.
5. *Törnqvist E.* A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Supernaturalistic Technique. – New Haven; London: Yale Univ. Press, 1969. – 283 p.
6. *Krutch J.W.* Introduction // *Nine Plays of E. O'Neill.* – N. Y.: Liveright, 1932. – P. I–XXII.
7. *Discussions of Modern American Drama.* – Boston: Heath, 1966. – 150 p.
8. *Bowen C.* The Curse of the Misbegotten: A Tale of the House of O'Neill. – N. Y.: McGraw-Hill, 1959. – XVIII, 384 p.
9. *Clark B.* Eugene O'Neill. The Man and His Plays. – N. Y.: McBride, 1933. – XIV, 218 p.
10. *Любимова Т.Б.* Трагическое как эстетическая категория. – М.: Наука, 1985. – 128 с.
11. *Финкелстайн С.* Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. – М.: Прогресс, 1967. – 319 с.
12. *Sheaffer L.* O'Neill: Son and Artist. – Boston: Little, Brown, 1973. – XVIII, 750 p.
13. История американской литературы: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1971. – Ч. 2. – 319 с.
14. *Gassner J.* Theatre at the Crossroads: Plays and Playwrights of the Mid-Century American Stage. – N. Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1960. – 316 p.

Поступила в редакцию  
10.09.13

---

**Пинаев Сергей Михайлович** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Российский университет дружбы народов, г. Москва, Россия.

E-mail: [Serpinaev@mail.ru](mailto:Serpinaev@mail.ru)