

## МОНОЛОГЪТ В СЪВРЕМЕННАТА АМЕРИКАНСКА ДРАМА КСЕНИЯ КИСЕЛИНЧЕВА

Обикновено участието на монолога остава в сянката на живото сценично действие и невинаги се осъзнава като същностно необходим за драматичния род. Но фактически монологът има свое законно място и специфични функции в изобразителния арсенал на театъра. Неслучайно монологичната условност присъства в основните етапи от разволя на сценичното изкуство, придобивайки особено респектиращ статут в епохата на ренесансовия, просветителския и романтичния театър. Разгърнатото експериментаторство с експресивните възможности на монологичната форма в модерната западна драма безспорно има връзка със засиления интерес към вътрешния, психологически драматизъм като дълбинен източник на конфликтно напрежение. Едва ли има друго изразно средство за по-директно и интимно проникване в невидимата душевна драма. Монологът осветява като с лазерен лъч вътрешния свят на драматичните характери, следвайки в ретроспективен или интроспективен ракурс извивките на индивидуалната психограма. Монологът създава възможност да се направи пробив в социално ритуализираните рамки на диалога и действието, като открива подстъп към дълбоко съкровеното и дълго спотайвано в душевността на героя — цяла вселена от чувства, страсти, мисли, настроения.

Монологичната форма не накърнява периметъра на диалога — те само се допълват, противопоставят и преливат един в друг, като преходите се загатват с авторска ремарка или с нюанс в интонацията на изпълнителя. В момента, в който драматичният персонаж се стреми да постигне въздействие върху друг персонаж, диалогичното доминира, а в друг момент, когато той забравя за чуждото присъствие и започва да мисли на глас, да разговаря сам със себе си, т. е. монологичното взема превес.

Наред с филигранното и многообемно саморазкритие на характерите монологът има и други специфично драматични функции — разширява по време и пространство обсега на изображението, по-конкретно предава мисленото пътуване на героите в миналото и в бъдещето, както и представя индиректно извънсценичната реалност, която има отношение към действието. Също така чрез монолога се подсказва по-нататъшният ход на събитията, което провокира съпреживяването на реципиента и насочва естетическите му очаквания. Монологът често пъти дава синтезиран изказ на авторовото послание и позиция.

В привидно статичните пиеси на модерния театър, които не се опират в голяма степен на добре скроения сюжет, монологичните поанти оформят пиковите моменти на драматичната параболa.

И не на последно място монологичното измерение допринася съществено за създаване ефект на поетично наситена атмосфера, необходима за по-убедителното въздействие на стилизираните драматургични корелати на реалната действителност.

В развоя на драматичния жанр са се оформили няколко типологически разновидности на монолога в зависимост от неговата съдържателна насоченост — между тях особено изпъкват монолог-коментар, монолог-изповед и равносметка и монолог-проповед. Подобна типологическа характеристика може да има само условен характер, тъй като в дишащата драматична тъкан отделните видове монолог не съществуват в чист вид, те се кръстосват и наслагват, но един от тях придава определящия облик на монологичното отклонение от диалогичния поток.

Тук е направен опит да се хвърли светлина върху превъплъщенията на монологичната форма в съвременната американска драма, погледнати в сравнително-исторически и типологически план. За отправна точка на изследването естествено се налага късната драматургия на Юджийн О'Нийл, който залага началото на тази плодотворна и до днес традиция в североамериканския театър. Той успява да разгърне в пълна мяра изобразителната сила на монологичната условност, творчески преобразявайки и обогатявайки постигнатото от Ибсен, Стриндберг и Чехов. Монологичността преобладава в късните му пьеси, сътворени в навечерието на Втората световна война, но поставени на сцената десетилетие след войната. О'Нийловите монолози са вариации на мотива за трагичното несъответствие между реалност и мечта, водещ не само в неговото творчество, но и в западния театър след Ибсен.

В „Душата на поета“ (1936 г.) това несъответствие се проектира в поредица душевни откровения, които приемат формата на изповед и равносметка. Амбивалентното виждане на сложното съотношение между реалност и илюзии се акцентира в ироничните обрати, парадокси и гротески, породили се в сблъсъка между монологичната и диалогичната изява на характерите. Заключителният монолог на главния герой К. Мелъди бележи върхната точка на душевния му конфликт — той прави откровена и безпристрастна равносметка на живота си и осъзнава илюзорните си претенции, за да се възвърне към истинската реална обич. В „Душата на поета“ илюзиите са представени като пагубни за личността и само болезненото им осъзнаване дава шанс за нейното прераждане и спасение — тази трактовка на О'Нийл е в приемствена връзка с Ибсеновия „Куклен дом“.

Обратно, в „Явява се разносвачът на лед“ илюзиите получават противоположна трактовка — те са необходимата защита срещу непоносимата реалност в съзвучие на „Дивата патица“ на Ибсен. И двамата майстори на модерната драма предпочитат многостранното осветляване на човешката съдба пред еднозначните решения.

„Дългият път на деня към нощта“ (1939 г.) с право се смята за изящната корона на О'Нийловото майсторство. Тази статична пиеса съдържа авторовата изповед за семейната участ на О'Нийлови — пътуването е от настоящето към миналото, от привидното към същностното, от илюзиите към неподправената реалност. Душевното раздвоение и движение намира адекватен израз в сонатно композирания преход между диалог и монолог, на места контрапунктово противопоставени, на места — преливащи един в друг. В действие трето Мери Тайроун прави изповед пред слушания Кетлинг — ситуация, традиционна за викторианската драма<sup>1</sup> — по този начин се подготвя публиката за кулминационните саморазкрития на четиримата Тайроун.

Паралелното разработване на тематичните линии придава трагична обобщеност на внушението, което се подсилва и от органичното съчетаване на монологичните партии с други изразни средства — аудиовизуалните ефекти, символичната сценична конфигурация, пантомимата и диалогичните реплики. Монолозите преграждат от изповед в равносметка на извървения житейски път, което разкрива нови аспекти на авторовата гледна точка, на неговото послание.

В „Разносвачът на лед идва“ (1940 г.) е впрегната експресивната сила на различни варианти на монолога, като чеховският психологизъм в интерпретацията

<sup>1</sup> Three Plays, Moscow, 1972, 73-83.

<sup>2</sup> T. T i u s a n e n. The Scenic Images of O'Neill. Princeton, 1968, p. 293.

на драматичната ситуация предопределя преобладаването на изповедната монологичност. Още в първо действие<sup>3</sup> коментарът на Лери Слейд ни въвежда в драматичните обстоятелства и дава една от версиите на темата за житейските илюзии — nihilистичното им отричане като необходими. Тази версия се опровергава от развитието на действието и финалната развръзка. Същата интерпретация на водещата тема се поднася под формата на проповед от търговския пътник Хикмън, очакван с голямо уловение и надежда от аутсайдерите в кръчмата на Хоуп. Ескалиращото „подводно“ напрежение стига своя връх в монологичните самопризнания на Хикмън и Перит, които шоково преобръщат досегашната представа на публиката за драматичната ситуация, за което тя е подсъзнателно подготвяна от диалогичния подтекст, наситен с вариации на темата за смъртта<sup>4</sup>.

Устремът на драматичната логика води до трагичното самоосъзнаване на неизбежното изкупление за прикриваните тежки престъпления. Монолозите — равностметка на Хикмън и Перит, сигнализират за близката развръзка на индивидуалната им драма.

„Луна за несретници“ (1943 г.) е продължение на О'Нийловата семейна сага, в което се проследява съдбата на по-големия син Джеймс Тайроун — историята на неосъществената му любов с фермерската дъщеря Джоузи. Вътрешният конфликт у двамата герои се проектира контрапунктово в защитната маска на диалогичните им реплики и себеразкритието на монологичните им речи. Мелодраматичната трактовка тънко се балансира от гротескните шрихи и иронични двусмислици — това придава трагикомична окраска на ситуацията. В своята идейна и емоционална тоналност тази О'Нийлова творба е твърде сродна с първите пиеси на Тенеси Уилямс. Неведнъж критиката е изтъкнала в един или друг аспект силното влияние на О'Нийл върху формирането на творческата индивидуалност на Уилямс<sup>5</sup>. Наистина сред драматурзите от следвоенното поколение Т. Уилямс е най-близък по натурел до О'Нийл, затова приемствената нишка между тях е така осезаема, без да клони към епигонско обезличаване. Множество са паралелите, които могат да се проследят между „Дългият път на деня към нощта“ и „Стъклената менажерия“. Преди всичко и двете пиеси са семейни драми с автобиографичен дух, в които миналото и настоящето осцилират едно към друго, и се пресъздава полифонично темата за човешките надежди и неудачи. Също така в тях е силно застъпена монологичната условност, което е обусловено от съзерцателния, изповеден тон на творбите. Главен герой в „Стъклената менажерия“ е Том Уингфийлд, който е едновременно коментатор и участник в събитията.

В епично-лиричните си монологични обръщения към публиката Том коментира, споделя, анализира. В тях се съдържа цял спектър от изобразителни функции — разкрива се съкровената същност и душевната нагласа на героя, разширява се обсегът на драматичното изображение, подсказва се бъдещият ход на драматичното действие.

Най-въздуващата изповед принадлежи на Аманда Уингфийлд в картина шеста, която изплаква пред децата си своята носталгия по безвъзвратно отминалата ѝ младост. „Нарцисите“, които са лейтмотив на нейната ария, олицетворяват красивите и крехки илюзии, погребани в миналото. В романтичната идеализация на Юга прозира и отношението на самия Тенеси Уилямс, който питае също носталгия по изтънената аристократична култура на родния му Юг, сриваща се пред настъплението на наглия и парвенюшки бизнес.

Финалът на пиесата е увенчан с монологично обръщение, в което бъдещият поет Том Уингфийлд дава израз на романтичния си бунт срещу прословутата американска мечта, натрапвана като социална психоза, неосъществима за хилядите обикновени американци, изправени срещу заплахата на голямата икономическа

<sup>3</sup> The Iceman Cometh, New York, 1968, p. 36-37.

<sup>4</sup> Ibid., p. 182, p. 212.

<sup>5</sup> J. Gassner, Theatre At The Crossroads, New York, 1960, p. 221.

криза от 30-те години и приближаващата се световна катастрофа. Тук мотивът за тираничната власт на миналото над настоящето се доразвива и обобщава. Основният източник на конфликтно напрежение при Уилямс, както и при О'Нийл, е сблъсъкът между желаниа и страховете, необходимостта от вяра и неизбежното непостоянство, любовта към живота и влечението към саморазрушение. Тази борба и раздвоеност могат да се проследят и в монологичните партии на характерите от „Трамвай Желание“ (1947 г.), в които известна двойственост в гледната точка на автора накарва ефекта на трагичното проникновение. Ретроспективните излияния на Бланш Дюбоа превръщат към използването на този похват за изграждане на многомерност на конфликтната ситуация у О'Нийл и Ибсен. Монологичното признание на Бланш пред Мич в деветата картина съвпада с кулминационната поанта на вътрешния конфликт и предшества катастрофалната развръзка. Шокиращите признания за нейното минало отблъскват необратимо Мич и с това рухва и последната ѝ надежда за малко, обикновено човешко щастие.

В „Котка върху нагорещ ламаринен покрив“ (1955 г.) монологичното измерение се преплита с диалогичното и придобива характер ту на коментар, ту на изповед или на проповед. Котката Меги и Биг Деди са двата основни фокуса на действието, които го определят главно в плоскостта на обладамата ги напълно американска мечта, опърлила ги на огъня на алчността, омразата и отчуждението. В тази насока Тенеси Уилямс е приемник и продължител на социално критическия патос на О'Нийл. Котката Меги напомня за Абби от „Желание под брястовите“ в своята пресметлива целеустременост, но тя не се извисява до нейния трагичен ръст и остава мелодраматично патетична в своята действителност.

Пагубните мечти довеждат до житейско фиаско и Уили Лоуман от „Смъртта на търговския пътник“ от Артър Милър (1949 г.). Нежеланието му да осъзнае и признае фалша на житейските си ценности го тласка към отчаяние и дори самоубийство. Милър използва експресионистична условност, въвеждайки на сцената призрака на покойния брат на Уили — Бен. Неговите проповеди, примесени с лична изповедност, са адресирани към синовете на Уили и в тях той отстоява ценностната система на покорителите на Дивия Запад, в която авантюризмът и пионерският дух се преплитат. Но в неговите думи се загатва, че обратната страна на прехваления индивидуализъм и разчитане на собствените сили са безскрупулността и измамата. Подвертаната склонност у Милър към монологичност трябва да се разглежда в контекста на силната му приемственост към експресионистичната стилистика, самобитно преработвайки находките на О'Нийл и Райс от 30-те години. Най-красноречиво свидетелство за този уклон в търсенията на Милър е „След грехопадението“ (1964 г.) — автобиографична монодрама, в която неспирният вътрешен монолог се пресича от кратки диалогични оценки. Въображаемият диалог на главния герой Куентин с алегоричната фигура на Слушателя е експресионистично представяне на разговора му със самия себе си.

Арената на конфликтните стълкновения е човешката душа — нейните модуляции преминават от аналитичния коментар през изповедни прозрения и завършват с дълбоко изстрададена равностетка. В контрапунктовото преплитане на диалогично и монологично се акцентира амбивалентността и променливостта на различните гледни точки. Проблемите, които се вливат в „потока на съзнанието“ на Куентин, не са малко и не са прости за решение, те са интерпретирани не само от словесния план на драмата, а от визуализирани сценични средства — символичен декор, светлинни ефекти, пантомима и конфигурации. След мъчителните си лутания Куентин осъзнава личната си и родова вина и смирено се надява да постигне изкупление чрез пречистващата стихия на любовта.

Творческото изпробване на експресионистичните възможности на монологичния похват може да се проследи и в „Двама на люлката“ на У. Гибсън, в „Машиниписците“ на М. Шизгъл и „Влиянието на гама лъчите върху лунните невени“ на П. Зиндел. По този начин тази пластична тенденция се утвърждава като продуктивна през

60-те години, въпреки известния кризисен упадък в бродуейския театър през този пeриод<sup>6</sup>. Живителният фермент на формотворчеството се е пренесъл вече в оф-бродуейския театър, който все повече завладява различни слоеве от разнородната публика. Многообразни са експериментите, в които се впуска авангардният театър по време на масовите социални движения и подем на неофициалната култура<sup>7</sup>. Едновременно процъфтяват Ливинг тиътър, площадният театър и хепънингите, регионалните и студентските театри, откъдето се раждат и израстват новите драматични таланти. Така Ливинг тиътър дава път на Едуард Олби, в чийто драматургичен стил се срещат елементи на разнородни театрални традиции. Невъзможността да се постигне смислено общуване между хората обяснява надделяването на монологичното над диалогичното още в театралния му дебют „Случка в зоопарка“ (1959 г.), камерна пиеса за двама души. Знаменателно е, че първата ѝ постановка е в Провинстаун плейхаус, дала драматургичното кръщение на О'Нийл с едноактната пиеса „На изток към Кардиф“. Това случайно съвпадение подсеща за множество същности паралели между „На изток към Кардиф“ и „Случка в зоопарка“. И двете творби са поетични притчи на отчуждението, неизменно тласкащо към духовна безизходница и дори посегателство върху живота. В отчаяния си порив да намерят мястото си в хаоса на битието и двамата герои си правят душевно „харакири“. На фона на аналогите още повече изпъкват значещите разлики. Преди всичко различна е степента на отчужденост на Янк и Джери: Янк от „На изток към Кардиф“ прави предсмъртната си изповед пред своя другар, изпълнен с обич и съчувствие, докато Джери от „Случка в зоопарка“ се изповядва пред случаен непознат в парка, който не иска и не може да го разбере. Затова в пиесата на Олби желаният контакт се постига едва когато Джери и Питър се съотнасят един към друг като убиец към жертвата си. Монологичната тирада на Джери е неосъществен опит за диалог, преминаващ през различни превъплъщения — ретроспективното въведение в житейската история на героя прелива в изповедно настроение, което се трансформира в притчата за „случката в зоопарка“, в която е капсулирано авторовото послание. Поантата на мъчителното себеразкриване на Джери е неуспешният му опит да се „сприятели“ с кучето на хазайката си. В ремарката се отбелязва изрично, че тази история се разказва със съзнание и за публиката — с това Олби цели да въвлече емоционално публиката и да я подготви за неочакваната кървава развързка.

Гротескната хиперболизация на крайната степен на отчужденост определено напомня за „Косматата маймуна“ (1922 г.) на Ю. О'Нийл, където огнярът Янк, загубил контакт с другите и света, търси последно убежище в зоопарка. Изгубили и последната надежда за приобщаване към света, и двамата герои намират единствен изход в смъртта: Янк умира в смъртоносната прегръдка на горилата в зоопарка, а Джери се пробжда на ножа, който Питър държи в знак на самоотбрана. В „Случка в зоопарка“ диалогичният обмен започва формално, преминава в монологична некомуникативност и завършва със застрашителна конфронтация. Темата за кризата в човешките взаимоотношения е в центъра на следващата пиеса на Е. Олби „Кой се страхува от Вирджиния Уулф“ (1961 г.). Композиционно тя следва ритъма на карнавален ритуал — безгрижното веселие на игрите в първо действие прераства във Валпургиева разюзданост във второ действие и завършва в разкаяние и прогонване на злите духове в трето действие. Вътрешният драматизъм на тази камерна статична пиеса се запазва както от многозначния подтекст на диалогичната фехтовка, така и от ударната вълна на монологична експлозия. Джордж и Ник, преподаватели в малък нюингълндски колеж, въплъщават две различни интелектуално-нравствени позиции, поставени на изпитание в конфронтацията между тях. В монологичната си проповед Джордж заклемява познанието, лишено от нравствени принципи, което се намесва чисто рационално в тайните на природата. В тази вдъхно-

<sup>6</sup> J. Gassner. Theatre At The Crossroads. N. Y., 1960, p. 109.

<sup>7</sup> J. Lahr. Acting Out America. Middlesex, 1972, p. 12-14.

вена лекция се долавят пристрастията на самия Олби, чиито симпатии са безспорно на страната на старомодния моралист Джордж. Веднага се наслаждава ретроспективното отклонение на съпругата му Марта — разказът за живота ѝ разкрива нейната житейска философия, от която произтича дълбоката ѝ ненавист към съпруга ѝ Джордж. Този антагонизъм предопределя назряването на конфликта между тях, в основата на който е различното отношение към американската мечта, възприета от Марта като своя религия по наследство от баща си. Отношенията между двамата съпрузи се градят по Стриндбергов модел — битката между двата пола е битка за надмощие и подчиняване на партньора, затова любовта лесно преминава в ненавист и омраза. Валпургиевата нощ води до развихряне на страстите, до провокации и отклонения, които отменят светския тон на благоприличие в диалога. Паралелните монологични партии на Ник и Джордж придобиват ефект на поетично обобщение, изразяващо саркастичното отношение на Олби към поклонниците на американската мечта, чието отровно сияние заслепява поколение след поколение. Само мъчителното отърсване от нелепите илюзии може да помогне на героите да намерят отново път един към друг — тази интерпретация приобщава Олби към традицията на О'Нийл, Уилямс, Милър.

Във финалния монологичен дует Джордж и Марта за последен път се отдават на илюзията за въображаемия син, която единствено ги е свързала през годините на брачното им корабкрушение. Джордж срива тяхната илюзия и те си възвръщат взаимно доверие, така както К. Мелъди в „Душата на поета“ се отърсва от лагубните илюзии след убийството на кобилата, олицетворяваща нелепите му претенции. Емоционалната градация на монологичния дует напомня сугестивната сила на закланяне, след което следва стремглавият спад на развързката.

Монологичната условност запазва своето възлово място и в драматургията на Е. Олби през 70-те години, в която се долавя ароматът от наевите на европейския абсурдизъм (Бекет, Пинтер). Но трябва да се направи една уговорка — Олби, както и други американски драматурзи след него, не възприемат позата на отчаяние и безсилие пред абсурда на битието. Те утвърждават възможността да се конфронтира реалността и да се направи избор на ценностите, които могат да дадат смисъл на индивидуалното битие<sup>8</sup>.

„Всичко е свършено“ (1971 г.) пречува проблемите в тази плоскост, като отворената композиция не натрапва еднопосочни решения. Ситуацията е по класически гранична — съпругът е на смъртно легло, близките му го чакат да умре в гостната. Съпругата, Любовницата и Приятелят се докосват до темата за любовта и верността от различен ъгъл — ироничната многозначност напомня трактовката на тези мотиви в „След грехопадението“ на А. Милър, но е лишена от утвърждаващия тон на финала. Чрез монологичната форма в пиесата се акцентира изолiranостта на хората един от друг, неспособността им в обичта си да разберат суверенния свят на другия.

Алхимичните загадки в човешките взаимоотношения са представени в цялата им сложност, с което напомнят за недоразуменията и предразсъдъците на любовния триъгълник в „Краят на играта“ на Бекет, както и „Странна интерлюдия“ на О'Нийл. В духа на националната драматургична традиция Олби внушава, че единственото спасение срещу абсурда е антидотът на себеотдаването.

Паралелните молози на Съпругата и Любовницата маркират връхна точка на емоционалната напрегнатост в тяхната битка да докажат кой от двамата е дал повече от себе си за щастieto на умиращия, но битката остава докрай нерешена.

В „Бягство в морето“ (1975 г.) Олби прибегва до фантастична гротеска, за да придаде сугестивна релефност на своята присъда над западната цивилизация, отдалечила се застрашително от природната хармония и целесъобразност. Но тук монологичното отстъпва пред диалогичното, тъй като в пиесата се противопоставят

<sup>8</sup> C. W. E. Bigsby, *Confrontation And Commitment*. New York, 1978, p. 39.

коренно различни гледни точки — тази на напредналата западна цивилизация и на „странните гущери“, току-що изпъзели от морето. Чрез тази антитеза Олби поставя под въпрос прогреса, постигнат от човечеството на твърде висока цена. Монологичните отстъпления на двамата съпрузи хвърлят светлина върху съкровената им душевност и върху подводните камъни в иначе благополучния им брак. Монологичната изповед на Чарли го връща в детството му, когато той се е чувствал част от морето, част от света, когато им е принадлежал истински.

Това е прелюдия към предстоящата среща с „гущерите“, органично споени с природата. В пантеистичната носталгия на Чарли се долавят реминисценции с умонстроението на Едмънд от „Дългият път на деня към нощта“. Още повече, че и двата монолога — изповед са обвеяни от усещането за неизменна космична самота, завладени са от захлас пред тайната на битието и от порив да се избяга от несъвършената социална действителност. Сродна светонагласа може да се открие и в „Свързката“ (1959 г.), успешен дебют на Джек Гелбър в Ливинг тийтър. Заедно със „Случка в зоопарка“ тези драми са кръстопътни, симптоматични за оформящата се тенденция през 60-те години на все по-засилваща се възприемчивост към прийома на абсурдисткия театър в Западна Европа, като обаче се запазват известни светогледни разлики<sup>9</sup>, за които вече беше споменато. Националната специфика на тази тематично-стилистична тенденция се разгръща и обогатява в творческите постижения на С. Шепърд, Р. Тавъл, Симпсън и др. Неведнъж са посочвани допирните точки на „Свързката“ с двете програмни за театъра на абсурда пиеси — „В очакване на Годо“ от С. Бекет и „Шапка, пълна с дъжд“ от М. Пацо, което навежда на мисълта за евентуално влияние<sup>10</sup>. Също така заслужават внимание поразителните сходства в тематично и композиционно отношение с „Явява се разносвачът на лед“. Но за разлика от „Свързката“ и нейните европейски образци О'Нийловата пиеса надраства екзистенциалния хленч и нравствения релативизъм, извисявайки се до трагично утвърждаване на непреходните човешки стойности. Монологичността на Гелбъровите герои е симптом за тяхното отчуждение и същевременно разкрива как отричането от социалната им принадлежност ги обрича на духовна деградация и ги превръща в жертви на наркотика. От своята аутсайдерска гледна точка те безпогрешно виждат пороците на порядъчното общество, които според тях не са по-малко опасни от техните, но са социално толерирани.

Олби и Гелбър са откритие на Ливинг тийтър, а Шепърд е рожба на Оупън тийтър, който влива друга живителна струя в оф-бродуейския пейзаж през 60-те години. В творчеството на Шепърд се кръстосват две важни тенденции в следвоенната култура<sup>11</sup>. От една страна, границата между елитарно и популярно в изкуството започва да се заличава, от друга страна — масовото увлечение към себезиява разколебава убеждението, че драматургът задължително трябва да получи образование и да натрупа житейски опит. Сам Шепърд създава впечатлението, че не принадлежи на определени литературно-театрални традиции, или в най-добрия случай — в драматургията му прозират фрагменти от най-близкото минало. Затова в стила му проблясват като в калейдоскоп разнородни багри, където съжителстват поп-музиката и абстрактната живопис, хепънингът и родео турнирите, или, общо казано, различни пластове на масовата култура от 50-те години насам. Абсурдистката жилка в пиесите му дава основание на критиката да го приобщава към традицията на Гелбър, Тавъл, Пинтър и Бонд в новата англоезична драма<sup>12</sup>. Подчертаният му вкус към гротескова стилизация на характерите и ситуацията, черният хумор, обгарящ диалога, умението да превръща шутовските жестикулации в театрално сугестивна метафоричност са част от тайната на завладяващото му драматургично майсторство.

<sup>9</sup> C. W. E. Bigsby. *Confrontation And Commitment*. New York, 1978. p. 39-41.

<sup>10</sup> J. Gelber. *The Connection*. New York, 1960, p. 8.

<sup>11</sup> S. Shepard. *Seven Plays*. Toronto, 1981, p. 12-13.

<sup>12</sup> Ibid. p. 11, p. 25.

Монологичните партии у Шепърд са не само вик на душата, но и насъщна потребност да се самоизрази, за да бъде чул и разбран.

В този смисъл монологичното има известна диалогична насоченост — тенденция характерна и за други драматурзи от 70-те години — Д. Мамет, Дж. Чайкин и други.

„Заровеното дете“ (1979 г.) ни въвежда в ситуация, класическа за театъра на абсурда — семейството се разпада, разяждано от отчуждение, насилие, враждебност, граничеща с разрушителна агресивност. Това се подразбира от монолога — коментар на майка Хейли в действие първо, адресиран предимно към публиката.

Монологичните тиради на героите подчертават липсата на взаимно разбиране, пропастта между поколенията, задълбочена от липсата на родова памет и приемственост.

Монолозите са обикновено с накъсан ритъм, набиращи сугестивна ударност от повторения и недоизказаност. Езикът им напомня със своята ъгловатост и жаргонна предизвикателност рокпесните, в които се долавя войнстващ дух на недоволство и копнеж. Характерите и действието не се подчиняват от традиционната драматична концепция — характерите са фрагментарни, сменят рязко своите роли — превъплъщения, действието няма последователност, нито хронологична, нито логична, с накъсан ритъм и пространствена едновременност на изобразяването. Бащата е монологист поради своята духовна деградация, напълно откъснала го от света и от другите. Той изпълнява роля, близка до тази на Лери в „Разносвачът на лед“ на О'Нийл, коментира и проповядва, което е последният му шанс за личностна изява, самообрекъл се е на пълна изолация и бездействие. Но Лери само кокетира с равнодушие и nihilизъм, докато Додж е тяхно живо въплъщение. „Задният двор“ на американското общество е шрихиран — портретът на членовете на семейството пред прага на пълна житейска катастрофа. Бредли е агресивният консуматор, склонен към жестокост и насилие, Ансел е заплетен в мафията и бива зверски убит. Тилдън влиза в затвора поради спекулации и излиза оттам душевно разстроен, а най-малкият — Винсент — се връща вкъщи, за да разчисти сметките си със своите близки, с които нищо не го свързва. Тилдън се оказва двигател на действието, като разкрива в монолога присъда<sup>13</sup> ужасната тайна на семейството за заровеното в градината дете, убито от бащата. Символично това е проклятието, което е отгело плодородието на земята и само разкажието може да възстанови хармонията в отношенията между героите.

Във второ действие Шели, приятелката на завърналия се у дома Винсент, подхваща темата за търсенето на опорни точки от младото поколение — на своето аз, на своята роля, на своето предназначение. След кулминационната изповед на татко Додж за извършеното от него престъпление, Винсент принуждава баща си да му отстъпи мястото на глава на семейството, стремежи се да намери своята роля и своето чувство за принадлежност. Но нима собствеността на имуществото е залог за намиране на човешкото предназначение, нима инвентарният списък от вещи може да замести предаването на нравствени и духовни устои? Няма ли опасност Винсент да повтори трагичната грешка на Додж и Тилдън, запленени от гонитбата на материално благополучие? И все пак финалният монолог на майка Хейли е символично внушение за несломимостта на човешкия дух, за плодородие в градината, за възвръщане на реда и хармонията.

Кризата в семейните отношения като микромодел на обществото е на фокус и в „Проклятието на гладуващата класа“ (1978 г.). Масовите психози и стереотипи са завладели всички, манипулирани от масмедияте, от настъплението на едрите спекуланти с недвижими имоти. Само бащата остава незасегнат от истерията на социалните митове за богатство, известност, власт. Той единствен все още се бори и отстоява семейните ценности и начин на живот и не само срещу едрите спеку-

<sup>13</sup> S. Shepard. Seven Plays. Toronto, 1981, p. 104-105.

ланти, но и срещу сладникавите и пошли представи, натрапвани от масовата култура. Монологът при Мамет е не само начин за самоизразяване и преодоляване на стандартното обезличаване, но и начин за изповядване на личното верую. Музикалните елементи заедно с декора органично се наслагват върху монологичната изява на характерите, за да се постигне театрална поезия — традиция, която да се проследи от О'Нийл до Шепърд и Мамет. Гелбър използва джаз-импровизацията с нейната неподправена динамика и задушевност, Шепърд влита рок кьнтри и уестърн музика, станала част от колективното съзнание на американеца, Мамет въвежда микрофона като уловност, подчертаваща потребността от себеизява на малкия човек, от индивидуално присъствие и стремеж да сподели своите тежнения.

„Водният двигател“ (1977 г.) на Д. Мамет е пародия на класическа мелодрама, в която диалогът е стакатов, смяната на сцените напомня киномонтажна техника, радиомонологът на анонимния говорител създава ефект на втори пародиращ план, действието е схематично и алегорично. Тези елементи издават средство за експресионистичната стилистика на О'Нийл и Райс. Изобретателят на двигателя Чарлз Ланг бива зверски убит, защото отказва да продаде патента си на фирмата Гроус—Оубърман. Прокламираното чрез радиомонолога „писмо—верига“ се оказва само хитра пропагандна уловка, напълно безсилна да помогне на обикновените хора да решат проблемите си. Демагогската същност на словоизлиянията на радиомонолога се акцентира иронично, когато проектът на двигателя попада в ръцете на бъдещия изобретател, малкия Били, т. е. кръгът се затваря и той е обречен да стане следващата жертва на големия бизнес<sup>14</sup>.

В камерната пиеса „Лес“ (1977 г.) изповедният тон на монологите е мотивиран от романтичната ситуация на двамата влюбени Рут и Ник, които решават да прекарат уикенда си сред природата. Библейският мотив за Адам и Ева в рая получава иронична трактовка в хода на действието. Рут е екзалтирана от любовно вълнение и в нейния „поток на съзнанието“ тя преосмисля всички неща, които ги заобикалят, но Ник е подозрително мълчалив и затворен в себе си. Те се мъчат да се доближат един до друг чрез реминисценциите от детството, когато фантазията е превръщала желаното в реалността, и в този смисъл „Лес“ ни препраща към „Кой сестра хува от Вирджиния Уулф?“, където илюзорната близост между двамата съпрузи се постига чрез фикцията за желания, но нероден син. В монологичното саморазкритие на Рут се прокрадва мотивът за „изгубената гривна“, реликва от баба ѝ, с което се наемква за невъзможността на романтичната любов в съвременния свят, където любовта е поставена на изпитание от сексуалната революция, технологичната динамика и страха от ядрен апокалипсис. Притчата за пришълците от чужда планета въълтава невротичните страхове на съвременните хора от масово организирано насилие — мотив, застъпен и в „Морето“ на Е. Бонд<sup>15</sup>.

Има известно тематично — стилистично родство между „Лес“ и „Четирите годишни времена“ на А. Уескър, което е признак за взаимодействието между британската и американската литература, за общи процеси и тенденции. Лирическата тема тук също предразполага към монологичната форма. Отношенията между Той и Тя са пресъздадени с техните нюанси в иронично-пародияен план, симптом за кризата в любовта, кризата в ценностите на поколенията след войната.

Промените в идейно-художествената насоченост на монологичната форма в американския театър от 60-те и 70-те години отразяват процеса на отслабване от реалистично-натуралистичната традиция, заложена в творчеството на късния О'Нийл, Уилямс, Милър и сближаване с някои елементи от театъра на абсурда — Бекет, Пинтьр и други. Също така, забелязва се все по-голямото въвлечение на разнородни елементи от други жанрове — мюзикъла, рок-операта както и други изкуства — киното, джаз — балета, пантомимата, живописата. Така още веднъж драмата доказва, че въпреки извазията на киното, радиото и телевизията, тя не е изчерпала неповторимото въздействие на хилядолетната си магия.

<sup>14</sup> D. M a m e t. The Water Engine. New York, p. 70.

<sup>15</sup> D. M a m e t. Woods. New York, 1979, p. 46-48