

Карпова Татьяна Николаевна

ЖЕНСКАЯ ДРАМА: ТЕАТРАЛЬНАЯ СРЕДА КАК СТИМУЛ ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается феномен восприятия психологического климата театральной среды женщинами-драматургами второй половины XX века как определяющего их творческие интенции фактора. Посредством привлечения обширного биографического материала реконструируются жизненные ситуации и психологические состояния, вызванные фактами взаимодействия женщин-драматургов с театральной средой. Сочетание биографического, психологического и культурно-исторического методов исследования позволяет доказать исключительную роль пребывания писательниц в театральной среде для их творческого самоопределения, развития и укоренения в статусе драматурга.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/20.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 76-79. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Берталани Л. фон. Общая теория систем – обзор проблем и результатов // Системные исследования: ежегодник. М.: Наука, 1969. С. 30-54.
2. Блауберг И. В., Садовский В. Н., Юдин Э. Г. Системный подход в современной науке // Проблемы методологии системных исследований. М.: Мысль, 1970. С. 7-48.
3. Садовский В. Н. Основания общей теории систем. М.: Наука, 1974. 279 с.
4. Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М.: Мысль, 1978. 272 с.
5. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М., 1995. 800 с.
6. Юдин Э. Г. Методология науки. Системность. Деятельность. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 444 с.

SYSTEM RESEARCH METHODOLOGY PRINCIPLES

Karavaev Nikita Leonidovich, Ph. D. in Philology
Vyatka State Classical University
nikita.lk@gmail.com

The author describes the main provisions of system research methodology, reveals the key characteristics of the notion “system”, shows that this notion should be applied not only to the nature of the phenomena under consideration (the ontological aspect of system approach), but, what is more important, to the process of scientific research (gnoseological aspect); and from the point of view of each of these aspects reveals the features of system approach and system research.

Key words and phrases: methodology; science; system; system approach; system research.

УДК 7.07

Искусствоведение

В статье рассматривается феномен восприятия психологического климата театральной среды женщинами-драматургами второй половины XX века как определяющего их творческие интенции фактора. Посредством привлечения обширного биографического материала реконструируются жизненные ситуации и психологические состояния, вызванные фактами взаимодействия женщин-драматургов с театральной средой. Сочетание биографического, психологического и культурно-исторического методов исследования позволяет доказать исключительную роль пребывания писательниц в театральной среде для их творческого самоопределения, развития и укоренения в статусе драматурга.

Ключевые слова и фразы: самореализация; театральная среда; творческая ревность; «узнавание» собственных страстей.

Карпова Татьяна Николаевна, к. искусствоведения
Ярославский государственный театральный институт
tatiana-n-karpova@rambler.ru

ЖЕНСКАЯ ДРАМА: ТЕАТРАЛЬНАЯ СРЕДА КАК СТИМУЛ ТВОРЧЕСТВА[©]

Советская идеологическая цензура, создававшая множество препон для истинной, незацензурированной творческой самореализации, способна была задушить в зародыше само желание творить, ввергнув творца в состояние апатии, депрессии.

Женщины-драматурги эпох застоя и первых лет перестройки (Л. Петрушевская, Л. Разумовская, Н. Садур, Н. Птушкина, Л. Улицкая, К. Драгунская, Е. Нарши), пережив профессионально-творческий крах, спровоцированный невозможностью преодолеть цензурные рамки и шаблоны советского мышления в сферах журналистики, режиссуры, прозаического и сценарного творчества, неожиданно для себя обрели возможность самореализации в драматургии – несмотря на то, что театр в советское время подвергался не менее, если не более, жесткому цензурному диктату.

Объяснить обозначенный феномен позволяет рассмотрение особенностей восприятия женщинами-драматургами театральной среды и ее роли в их творческом самоопределении и развитии.

В театре, в силу коллективной, интерпретационной и в высшей степени эфемерной природы театрального искусства, множество творческих индивидуальностей и волей, часто экстравагантных, эксцентричных, непредсказуемых, не просто собраны воедино, но активно взаимодействуют, рождая не только удачу, но и огромное количество драм – несыгранных ролей, непоставленных спектаклей, невоплощенных замыслов, разбитых судеб. Вся эта специфическая театральная атмосфера формирует особое биополе постоянной внутренней нестабильности, благотворно влияющей на творческий процесс, поддерживаемый провокационными желаниями самих его участников оказаться в новой, нетрадиционной жизненной ситуации, испытать, пережить неведомые эмоции, пополнить копилку жизненного опыта впечатлениями, могущими стать источником и материалом творчества.

Биографические факты и высказывания писательниц свидетельствуют о действительной творческой продуктивности их взаимодействия именно с театральной средой.

Л. Улицкая, будучи по образованию биологом, первую половину своей трудовой жизни занимавшаяся наукой, баловавшаяся стихами «для себя» [12], не помышлявшая о серьезной литературной карьере, начала сочинять с претензией выхода в профессиональную творческую среду после своего трехлетнего опыта работы завлитом в еврейском театре. Вот как вспоминает писательница начало своей творческой карьеры: «Через две недели главный режиссер, пригласивший меня на работу не то по ошибке, не то по наитию, меня возненавидел... Но я не уходила, потому что было страшно интересно. Я, как теперь говорят, “подсела”... В восьмидесятые годы, после того, как я ушла из театра, я написала больше десятка пьес для кукольных и детских театров, с десятком сценариев для мультипликационных фильмов, и кое-что было поставлено... Постепенно я приближалась к прозе» [13, с. 26]. Для Л. Улицкой пребывание именно в театральной, заинтриговавшей, творчески всколыхнувшей ее среде способствовало началу большого писательского пути, спровоцировало осознание своих скрытых творческих желаний. «Я ушла сама (*из театра* – Т. К.), когда поняла, что хочу быть исключительно холодным сапожником, который тачает свой сапог в благородном одиночестве», – утверждает писательница [Там же].

Если в судьбе Улицкой пребывание в театральной среде сыграло роль индикатора ее истинных творческих интенций и временного (после развода с мужем и увольнения с работы) психотерапевтического средства, то другими дамами-драматургами эта среда долгое время воспринималась как единственная, где возможны понимание и поддержка.

Именно этим объясняет Л. Петрушевская свое стремление попасть в арбузовскую студию: «Там умные, красивые, талантливые люди читают свои пьесы, туда ходят режиссеры и критики, там жизнь, там свет, все свои (так оно и оказалось)» [6, с. 50].

К. Драгунская, киносценарист по образованию, обжегшаяся на киномире, о театральной среде говорит с благодарностью: «Самое главное – меня приняли в компанию» [3, с. 180]. Пьесы Драгунской начали ставить в экспериментальном Театре *doc*, творческую позицию которого комментирует один из инициаторов и руководителей этого проекта драматург Елена Гремина: «Мы... в Театре *doc* занимаемся нестандартной драматургией. Нас, например, не испугаешь пьесой в одиннадцать или сто восемьдесят страниц, за которые нигде больше не возьмется. Главное, чтобы она была талантлива» [2]. Атмосфера Театра *doc*, где предоставляется возможность реализации самых невероятных, неожиданных творческих замыслов, исходной точкой которых служит личная заинтересованность автора в их воплощении, а не желание режиссера или худсовета, воспринимается Драгунской как наиболее благоприятная для творческой самореализации [3, с. 181].

Театральная среда «спасала» женщин-драматургов и от гонений со стороны государства. Несмотря на факты слежки, установленной КГБ за Л. Петрушевской, заведения политического дела на Н. Садур, резко негативного отношения Секретариата КПСС к пьесе Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна», произведения женщин-драматургов прорывались на сцены театров, будоража общество нестандартным материалом, нетрадиционным художественным решением, остротой проблематики, давая авторам долгожданное ощущение творческой востребованности.

Так, Театр Ленинского комсомола, то прерывая, то возобновляя репетиции, готовил к постановке пьесу Л. Петрушевской «Три девушки в голубом», которую потом в течение трех лет, с 1982 по 1985 гг., периодически смотрела комиссия и без единого слова уходила, не давая разрешения на включение спектакля в репертуар. Т. Пельтцер, исполнительница роли Федоровны, «настолько скучала по пьесе, что шлялась по грибному в образе Федоровны и лепетала текст роли: “Кеды вьетнамские купила, на учебники дала, а пенсия полста рублей, ну?”» [6, с. 60]. И. Чурикова звонила Петрушевской и говорила: «Я должна играть, иначе я не знаю, что будет» [Там же]. Такое желание актеров играть, существовать, жить в этом спектакле, конечно, являлось несомненной моральной поддержкой драматургу, наградой за усилия, вложенные в пьесу, компенсацией за непонимание и отторжение (поначалу Петрушевская слышала от Т. Пельтцер лишь издевки, насмешки и выражение нежелания «играть в чернуху») [Там же, с. 52]. Сам факт того, что твое «крамольное» произведение поставлено в театре, в условиях коллективного искусства, и оно дорого не тебе одной, а многим людям, и эти люди готовы за него бороться, давало ощущение хоть зыбкой, но почвы под ногами.

Формировать стимул к самореализации именно в театральной сфере могли и закономерно возникающие ситуации творческой обиды, ревности, зависти, провоцирующие сильнейшее желание доказать и утвердить свою творческую состоятельность и исключительность.

Творческая ревность женщины-драматурга могла вырастать из «соперничества» с драматургом или режиссером.

В первом случае момент соревновательности принимал форму диалога в рамках культурной традиции или конкретной социокультурной ситуации. Так, Петрушевская вспоминает, как после спектакля МХАТа по пьесе А. Вампилова «Утиная охота» она шла с подружкой, «вся тряслась и только повторяла: “Почему не я написала эту пьесу! Я так много знаю об этих людях!”» [Там же, с. 50]. Пьеса Петрушевской «Чинзано», как известно, – отклик на взволновавшее ее произведение Вампилова. «Одна канарейка спела и погибла, другая подхватила – в условиях клетки, одиночества, в память о том человеке, которого я никогда не видела», – комментирует факт написания «Чинзано» Петрушевская [Там же]. Такой диалог драматургов – скорее поиск опоры и одновременно желание самой поддержать родную душу, чем соперничество. В данном случае желание откликнуться выросло из вдруг открывшегося осознания родственности найденного другим образом, проблемы, идеи, которые воспринимаются волнующими, «своими». Такой диалог «соперничеством» можно

назвать лишь условно – как правило, он не предполагал болезненного стремления «откликающегося», «резонирующего» убедить «соперника» или кого бы то ни было еще в своей творческой исключительности, чувство собственной одаренности не было ущемлено, она ощущалась как безусловная. Поэтому и ситуация возникновения творческого импульса в соревновательном отношении носила нейтральный характер, момент соревновательности отходил на второй план. Диалог драматургов чаще разворачивался исключительно в сфере творчества, не затрагивая сферу обычного житейского существования.

«Соперничество» драматурга с режиссером, тем более драматурга-женщины с режиссером-мужчиной, каковых, как известно, большинство, могло обретать эмоционально яркий характер, чему, несомненно, способствовали ситуации буквального общения драматурга и режиссера. В данном случае творческие интенции женщины-драматурга, ощущавшей не только режиссерский, но еще и мужской монополизм в театральной среде, натывались подчас на недоверчиво-снисходительное отношение к своим произведениям со стороны представителей сильного пола.

«Отголоски» именно такого отношения мы слышим в пьесе Л. Разумовской «Биография», главная героиня которой, актриса, пишущая пьесы, слышит от своего мужа-режиссера: «Чернуха... Бедняга Вильям от ваших опусов перевернулся уже в гробу... И пьесы вы все пишете дерьмовые. Читать противно, не то что играть. И правильно вас не ставят» [9, с. 367-368].

В очерке «Мой театральный роман» Л. Петрушевская приводит не вымышленный, а реальный свой диалог с О. Ефремовым, подтверждающий иронично-снисходительную позицию мужчины-режиссера по отношению к женщине-драматургу: «Ну вот у вас “Чинзано”. – Да. – Ну что это за пьеса, простите, двадцать страниц. Это пьеса? – Да. – Какая же это пьеса, если ее нельзя сыграть в театре! – Играют же (скромно я). – Кто? (со знаменитым придыханием). – Ваш же. Игорь Васильев. Олег Даль репетировал. – Это не в театре, это не то» [7, с. 9].

Ситуация, отображенная в процитированных отрывках, усиливала желание женщин-драматургов доказать всем и, прежде всего, «всемогущим» режиссерам, от которых в известной степени зависел факт принятия их пьес к постановке, свою творческую состоятельность и исключительность. Именно это стремление психологически точно отображено Петрушевской: «Я напишу такой второй акт, что ты (О. Ефремов – Т. К.) точно не сможешь поставить» [Там же, с. 10].

Н. Сакур, передавая свои впечатления от постановки ее пьесы «Панночка» в Омске режиссером Стукаловым, говорит: «А финал какой там изумительный!.. Я аж призадивовала» [11, с. 5]. В данном случае драматург ощутила чувство творческой ревности от того, что режиссер сумел увидеть в ее пьесе то, что сама она пропустила, что не было ею осознано и акцентировано драматургическими средствами.

Желание творческого самоутверждения способствовало поиску женщиной-драматургом возможных точек соприкосновения с режиссером, на основе которых можно было строить творческий союз. «Я с ним (с О. Ефремовым – Т. К.) мысленно разговаривала, ходила на его спектакли, даже написала ему несколько неотправленных писем», – подтверждает наше предположение Л. Петрушевская [7, с. 8]. «В тот момент все мои думы были о будущем Театре. Меня не устраивал театр существующий», – поясняет эти свои поступки писательница [Там же]. Ефремова не устраивали социальные обстоятельства, в условиях которых он вынужден был творить. На вопрос Петрушевской о том, какой его спектакль он хотел бы, чтобы она посмотрела, Ефремов «задушевно ответил: – Ну, “Заседание парткома”, что ли» [Там же, с. 8-9].

Неудовлетворенность драматурга Петрушевской и режиссера Ефремова современными им социальными условиями творчества, осознание родственности своих творческих интенций способствовали сближению этих людей. «Я была одним из его драматургов больше десяти лет», – пишет Петрушевская [8].

Подчас творческие устремления обеих сторон могли особо эмоционально окрашиваться и за счет присутствия скрытого (или явного) взаимного (или одностороннего) личного интереса. О том, что такое могло быть и, действительно, было, свидетельствует история взаимоотношений Л. Петрушевской и О. Ефремова.

О. Ефремов долгое время не принимал к постановке пьесы Петрушевской – не принимал, когда была полуподпольно поставлена не только «Чинзано», но и открыто шли постановки «Уроков музыки» (театр МГУ, режиссер Р. Виктюк), «Трех девушек в голубом» (театр Ленинского комсомола, режиссеры Ю. Махаев и М. Захаров), «Квартиры Коломбины» (театр «Современник», режиссер Р. Виктюк) [7, с. 10]. Пьес Петрушевской Ефремов не ставил, но тем не менее не отпускал ее от себя, возил с собой на гастроли. Она, «обидев» многих режиссеров, Виктюка, Арцибашева, Гинкаса, Фокина, Захарова, поклявшись не разговаривать с Ефросом и Любимовым, запретившая ставить себя товстоноговскому театру, к Ефремову относилась иначе [8]. «Представляю, что в кулуарах говорили обо мне... Недавно один режиссер с театральной прямоотой спросил: “А правда, что он (Ефремов – Т. К.) тебя любил?”, – комментирует ситуацию Петрушевская, завершая размышления о своих взаимоотношениях с Ефремовым мудро-ироничным заключением: “Любовь мужчины к женщине – не такая уж великая и не такая уж бессмертная вещь. Есть штуки и побессмертней”» [Там же].

Личный интерес, тем более не явный, не озвученный, не ясный, составляющий своеобразную загадку, создавал особую ауру внутренней зыбкости, тайны, психологического эксперимента над самим собой, формирующих ту самую, благотворную для творчества, психологическую атмосферу, ощущаемую и ценимую творческими людьми.

Желание пребывания и общения в театральной среде могло вызываться и особенностями драматургического творчества.

Британский психолог Г. Вильсон, рассуждая о специфике драматургического творчества, указывает, в частности, на то, что «драматург, который пишет реплики для Наполеона, вынужден примерять на себя образ мыслей своего персонажа» [1, с. 40], что закономерно может привести и подчас приводит к определенной

степени самоидентификации автора с персонажем. Таким образом, драматург оказывается в ситуации, близкой к той, в которой находятся актер и режиссер, с одной стороны, насыщающие творимые ими образы своим личным опытом, а с другой – «растворяющиеся», «умирающие» в своих персонажах, испытывая давление образа на собственную личность.

О том, что женщинам-драматургам известно это состояние, свидетельствует рассуждение Л. Разумовской, считающей определяющим в собственном драматургическом творчестве именно актерское начало: «В театре личность актера подвергается множеству ударов... только в театре актер, создавая в себе паразитические образы, рискует изменить свою личность... и в конечном счете потерять ее» [10, с. 26]. Это состояние Разумовская связывает с вопросом, касающимся искусства вообще, «его демонической природы» [Там же], что еще раз подтверждает осознание общности внутренних процессов, происходящих с личностью художника в разных сферах творчества, и в частности в сфере драматургии.

Яркий пример такой трансформации личности драматурга в процессе и результате творчества – шокирующее заявление Е. Нарши, написавшей пьесу о М. Цветаевой: «Я сама по себе Цветаева от рождения» [4, с. 195]. В данном случае налицо факт «заражения» драматурга качествами характера героини пьесы – откровенностью, не знающей границ, страстной эмоциональностью, «неумением» творить в полсилы, только с максимальной отдачей. Давление творимого материала на личность его создателя и провоцирует эпатажные заявления и эксцентричные поступки художника.

Именно такой шлейф – репутация эксцентричной женщины – тянется за Н. Садур [5, с. 13]. И эта репутация, по признанию драматурга, ее гнетет. «На самом деле я человек застенчивый. Все мои выпады – это результат моих страстей», – утверждает писательница [Там же].

Театр, коллективное искусство, объединяющее массу людей, в той или иной степени испытывающих на себе давление интерпретируемого материала, позволяет этим людям существовать в разомкнутом пространстве, находя адекватное восприятие и понимание тем страстям, «издержкам», что выплескиваются наружу в процессе и результате творческого процесса. Вакуум непонимания, репутация «белой вороны», тяготящие творческую личность в среде нетворческой, усугубляющиеся в ситуации одиночества, в театре получают возможность быть преодоленными. «Узнавание» в личностях и судьбах других своих собственных страстей и проблем роднит, обеспечивает взаимопонимание и психологическое стремление находиться именно в этой среде.

Таким образом, специфический психологический климат театральной среды, ощущавшийся женщинами-драматургами, с одной стороны, как спасение, творческая отдушина в условиях советской доктрины культуры, а с другой – как вечно будоражащее, волнующее, провокационное начало, и выступил мощным стимулом не только их первых драматургических опытов, но и дальнейшего творческого развития и укоренения в статусе драматурга.

Список литературы

1. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: таланты и поклонники. М.: Когито-Центр, 2001. 384 с.
2. Гремина Е. Маленький большой театр [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article13> (дата обращения: 17.03.2013).
3. Драгунская К. Драматургом быть веселее, чем прозаиком: интервью И. Болотян // Современная драматургия. 2008. № 4. С. 180-184.
4. Нарши Е. Драматург имеет дело с идеалом: интервью С. Новиковой // Современная драматургия. 2008. № 1. С. 192-198.
5. Перевалова А. Нина Садур // Неделя. 1994. 3 августа.
6. Петрушевская Л. Краткая история «Трех девушек» // Петрушевская Л. Девятый том. М.: ЭКСМО, 2003. С. 45-69.
7. Петрушевская Л. Мой театральный роман // Петрушевская Л. Девятый том. М.: ЭКСМО, 2003. С. 5-12.
8. Петрушевская Л. Ушел [Электронный ресурс]. URL: http://www.velib.com/read_book/petrushevskaya_ljudmila/devjatyj_tom/ushel/ (дата обращения: 08.03.2013).
9. Разумовская Л. Биография // Разумовская Л. Ваша сестра и пленница: пьесы 1990-х годов. СПб., 2004. С. 339-378.
10. Разумовская Л. «Надо все-таки стесняться, господа...»: заметки драматурга // Театральная жизнь. 1995. № 10. С. 26-27.
11. Садур Н. «Каждая сама есть мистик»: беседа с драматургом // Независимая газета. 1994. 16 февраля.
12. Улицкая Л. Автобиография [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litwomen.ru/autogr23.html> (дата обращения: 27.02.2010).
13. Улицкая Л. Прикосновение: предисловие к пьесе «Семеро святых» // Современная драматургия. 2004. № 2.

WOMAN'S DRAMA: THEATRICAL ENVIRONMENT AS STIMULUS FOR CREATIVE WORK

Karpova Tat'yana Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Yaroslavl' State Theatre Institute
tatiana-n-karpova@rambler.ru

The author considers the phenomenon of theatrical environment psychological climate perception by the women-playwrights of the second half of the XXth century as the factor determining their creative intentions, by using extensive biographical material reconstructs life situations and psychological states, caused by the facts of the interaction between women-playwrights and theatrical environment, and concludes that the combination of biographical, psychological and cultural-historical research methods allows proving the exceptional role of women-writers' stay in theatrical environment for their creative self-determination, development and inculcation in the playwright's status.

Key words and phrases: self-realization; theatrical environment; creative jealousy; "recognition" of one's own passions.