

«Бабы с пьесами...» в русской драматургии

Вынесенная в заголовок фраза Чехова, а особенно ее продолжение о том, что хорошо бы всех их («баб с пьесами») собрать вместе да поджечь, даже понимая, что сказано это было в шутку, должна нас насторожить: видимо массовый приход в драматургию женщин в начале XX века был столь нагляден, что это вызывало опасения. Чеховым она была произнесена где-то на рубеже веков, а спустя 15 лет критик Ал. Ожигов уже прямо говорит о небывалом «урожае» женских пьес в театрах, называя имена О.Миртова (О.Копыловой-Негрескул), Н. Бахаревой, Н. Жуковской, О.Гуриелли, Ю.Безродной, а один из журналов даже поместил заметку «Женские пьесы».

Нечто подобное наблюдается и сейчас. Драматургия последнего десятилетия поражает небывалым количеством женских имен. Не говоря уже о мэтрах (Л.Петрушевская, Н.Птушкина), чьи пьесы заняли прочное место в репертуаре театров, не меньший резонанс имеют драматурги следующего поколения (И.Оболдина, О.Мухина, К.Драгунская) и идущие вслед за ними Е. Исаева, Е.Нестерина и др. И такое положение не вызывает сегодня изумления, кажется само собой разумеющимся. И все же следует напомнить, что драматургия в начале XX века была той творческой областью, которую в России женщина стала «осваивать» позднее других, хотя именно в Серебряном веке художественное сознание оказалось наиболее восприимчиво к идеям феминизма и все более отчетливо начала звучать мысль, что «двадцатый век, вероятно, будет назван в истории «женским веком», веком пробуждения творческого самосознания женщины».

«Переворот в женском сознании» рельефнее всего выразился в литературе, о чем свидетельствует взлет женской поэзии, очевидные успехи в прозаическом роде (их удачно обобщила критик Е.Колтоновская в сборнике «Женские силуэты»). И только много позже стали появляться пьесы, в которых было заявлено право женщины давать “женские определения жизни”, напрямую говорить “от лица женщины” (О.Шапир). Мы поразительно мало знаем о женщинах-драматургах первой трети XX века. Возможно, это было связано с тем, что, как писали свидетельницы происходящего, «женщина-драматург для того, чтобы была поставлена ее пьеса, должна заpastись или мужем с весом, или театральным другом, или всякими добрыми приятелями, прикосновенными к театру». Только в этом случае есть гарантия, что «ее пьеса пойдет». Женщина-драматург без вышеназванного «багажа», пусть она будет «архиталантом»,

никогда ничего не добьется». Автор этих строк приводила в пример пьесу Л.Рыжовой «Источник правды», премированную на конкурсе им. А.Н.Островского, которая была принята Александринским театром, но так и не увидела света рамп, дебаты вокруг пьесы О.Миртова «Маленькая женщина», в которых «прокурорские обвинения» чередовались с «адвокатской защитой», что только подтверждает подозрение: «напиши эту пьесу мужчина, о ней бы кричали на перекрестках, но эту пьесу написала женщина, следовательно – это «женское изделие».

Действительно, просматривая прессу этих лет, убеждаешься, что на разные лады варьировались фразы: «Автор пьесы – прежде всего женщина, и ее писательские достоинства и недостатки – преимущественно женские. Она прекрасно знает женскую душу, чутко и мягко понимает женские переживания, тонко умеет изображать интимные женские драмы», но на большее она не способна.

Имея все это в виду, интересно проследить, что происходило в женской драматургии этого времени, какие попытки были предприняты писательницами для расшатывания мужского литературного канона и противостояния мужскому засилью в драматургии, какой отзвук получили в женской драматургии идеи феминизма, каковы были героини пьес. Поэтому отбор пьес производился по линии, говоря современным языком, гендерной ориентированности. Были выбраны авторы, в чьих драматургических опытах затрагивались проблемы социокультурного осуществления роли женщины, которые размышляли о возможностях женской идентификации, создавали автомиф, или те, кто сознательно, как Гиппиус, отказался от выявления своего женского «я».

Им, как мы убедимся, приходилось преодолевать завещанные от века правила игры, разубеждать критиков и публику, что «когда женщина-писательница берется за перо, она не может не писать о женском горе и не искать “ключей от счастья женского, заброшенных, потерянных у Бога самого”», хотя, следует признать, именно женщинами оказались прочувствованы «с великой простотой и остротой» «женское тело, женская душа, женская доля».

При разговоре о писательницах Серебряного века обычно в памяти возникают имена великих русских поэтесс - А.Ахматовой, М.Цветаевой. Реже вспоминают тех, чей след, может быть, менее заметен, но не менее значителен, - З.Гиппиус, Е.Гуро, М.Лохвицкая. Однако мало кто вспомнит драматические произведения тех же писательниц (хотя и Гуро, и Гиппиус, и Цветаева писали пьесы). Казалось бы, этот факт не дает права говорить о существовании отдельного пласта женской драматургии Серебряного века. Однако внимательное рассмотрение драматургического наследия многих писательниц позволяет обнаружить особую сферу женских переживаний, запечатленную в них.

Начало XX века, как известно, ознаменовалось энергичным «вторжением» женщин в русскую культуру. На смену идеям эмансипации, владевшим русским передовым общественным сознанием в шестидесятые годы XIX в., пришли идеи феминизма, которые получили различное преломление в умах писательниц, пришло осознание, что настала необходимость изучить и воссоздать женское мироощущение и миропонимание, что пора раскрыть отличительные черты женской душевной жизни. И лучше всего это может сделать сама женщина. Однако женщина-художник еще не решалась открыто заявить о своем праве давать «женские определения жизни» и нередко прибегала к маске. Но эта маска была призвана не скрыть, а обнажить ее сущность - не принимаемую обществом, окружением, даже близкими, сущность, которую она не осмеливались явить миру. Писательницы вынуждены были использовать маски, потому что чувства, мысли, ими высказываемые, признавались социально (или психологически) табуированными, если произносились женщинами.

«Новые маски» стали особенно заметны в условиях возникновения символистского театра, который в первую очередь хотел восстановления синтетического действия, утраченного в процессе исторической дифференциации искусства. И здесь первое место по праву принадлежит З.Н.Гиппиус (1869-1945), наверное, менее всего увлекавшейся театром, но каждая пьеса которой явилась прорывом в драматургической области, хотя в плане театральном и не составила эпохи. Театр – не был основной точкой приложения ее творческих сил, обращалась она к нему только «по мере необходимости», написано ею всего четыре пьесы, причем одна из них – «Маков цвет» - в соавторстве. У нее не очень много теоретических построений, касающихся драматургии. В основном они выражены в виде рецензий, отзывов на спектакли, размышлений по поводу прочитанных пьес. Однако в таких статьях, как «Две драмы А.Толстого» (1899), «Слово о театре» (1903), «Что и как» (1904), «Быт и события» (1904), «Книги, читатели и писатели» (1911), вырисовываются контуры театральной концепции Гиппиус, которая однозначно отвергла бытописательскую драматургию В.Протопопова, С. Найденова и иже с ними, не приняла «декадентских» ухищрений О. Дымова, отторгла «новую драму» чеховского и горьковского типа, ибо сочла ее началом конца театрального искусства, демонстративно «умирающего» на сцене Московского Художественного театра. Отсутствие действия, вымысла, фантазии ставила она в вину Чехову, копирование жизни – Горькому. Сама же уже в первой пьесе – «Святая кровь» - стремилась насытить действие фантастическими элементами, уйти от «бытовизма», заявить о праве человека на мечту, надежду, «возвышающий обман». Конечно, это была неоромантическая драматургия с «символистским уклоном», потому что Гиппиус воспела не просто романтическую мечту, а жажду преображения, воспользовавшись для проповеди идей «неохристианства» драматической формой.