

Карпова Татьяна Николаевна

ЖЕНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается проблема классификации творчества драматургов второй половины XX века. Исследование ведется через установление характера влияния на их произведения профессионального образования, опыта работы по специальности и комплекса личностной нереализованности. На основании выявления общих и отличительных характеристик творческих интенций драматургов осуществляется их дифференциация по типу творческой личности и по характеру творческого процесса. Сочетание биографического и психологического методов исследования позволяют вскрыть природу творчества каждой выделенной категории драматургов; привлечение историко-культурного подхода объясняет наметившуюся тенденцию синтеза различных типов творчества.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/30.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. I. С. 98-103. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/

© 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

С момента возвращения на оперную сцену Большого театра в 1939 году постановка «Ивана Сусанина» пережила целый ряд существенных изменений, и это были не просто новые режиссерские редакции, а новые «идейные» редакции, направленные на разработку в музыкальных спектаклях патриотических тем, воспевających чувства любви к Родине и национальной культуре.

Список литературы

1. **Алексеев И.** Иван Сусанин в Большом театре // Советский артист. 1939. 10 марта.
2. **Бачелис С.** Народный героический спектакль // Известия. 1939. 22 февраля.
3. **Вильямс П.** Оформление оперы «Иван Сусанин» // Известия. 1938. 24 сентября.
4. **Вильямс П.** Художественное оформление оперы «Иван Сусанин» // Советская музыка. 1939. № 2. С. 42-43.
5. **Гозенпуд А. А.** Русский советский оперный театр (1917-1941). Л., 1963. 440 с.
6. **Городинский В.** Гениальная опера // Известия. 1939. 15 февраля.
7. **Гринберг М.** Иван Сусанин // Литературная газета. 1939. 1 марта.
8. **Гроссман В.** Иван Сусанин // Рабочая Москва. 1939. 24 февраля.
9. **Дзержинский И.** Замечательный спектакль // Советское искусство. 1939. 22 февраля.
10. **Лосский В. А.** Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М.: Госмузиздат, 1959. 367 с.
11. **Мордвинов Б.** Иван Сусанин в Большом театре // Литературная Россия. 1939. 15 февраля.
12. **Мордвинов Б.** Иван Сусанин на сцене Большого театра // Правда. 1939. 7 февраля.
13. **Мордвинов Б.** Как мы работали над постановкой «Ивана Сусанина» // Советская музыка. 1939. № 2.
14. **Мордвинов Б.** Как создавался Сусанин // Советская музыка. 1939. С. 40-45.
15. **Мордвинов Б.** Перед премьерой // Декада московских зрелищ. 1939. 11 февраля.
16. **Пирогов А.** Заметки певца // Советский артист. 1939. № 49.
17. **Рейзен М. О.** Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1980. 303 с.
18. **Рейзен М. О.** Образ великого патриота // Советский артист. 1939. 27 февраля.
19. **Самосуд С. А.** Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Советский композитор, 1984. 230 с.

**OPERA “IVAN SUSANIN” BY M. GLINKA:
PROBLEM OF STAGE INTERPRETATION UNDER SOCIALIST REALISM**

Izotov Dmitrii Vladimirovich
Russian Institute of Art History (Saint-Petersburg)
izotov.spb@gmail.com

The article is devoted to the history of the return of M. I. Glinka's opera “A Life for the Tsar” to the soviet opera stage in 1939. Banned after the revolution for the propaganda of monarchism the opera underwent substantial changes and got a new name – “Ivan Susanin”. The author considers the issues of the new text adaptation in the context of the state ideology, analyzes the director's stage method and touches upon the problems of interrelations between the artist and the authority in the article.

Key words and phrases: opera; dramatic art; direction; Ivan Susanin; B. A. Mordvinov; Stalin.

УДК 7.07

Искусствоведение

В статье рассматривается проблема классификации творчества драматургов второй половины XX века. Исследование ведется через установление характера влияния на их произведения профессионального образования, опыта работы по специальности и комплекса личностной нереализованности. На основании выявления общих и отличительных характеристик творческих интенций драматургов осуществляется их дифференциация по типу творческой личности и по характеру творческого процесса. Сочетание биографического и психологического методов исследования позволяют вскрыть природу творчества каждой выделенной категории драматургов; привлечение историко-культурного подхода объясняет наметившуюся тенденцию синтеза различных типов творчества.

Ключевые слова и фразы: журналистки; театральные деятели; прозаики; собственно драматурги; фиксация; интерпретация; рефлексия; эксперимент.

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

ЖЕНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ТВОРЧЕСТВА[©]

Женская драматургия II половины XX века, представленная произведениями Л. Петрушевской, Л. Разумовской, А. Соколовой, Н. Птушкиной, Н. Садур, Л. Улицкой, Е. Греминой, К. Драгунской, Е. Нарши и др., являет собой определенное идейно-художественное и гендерное целое.

Тем не менее различие творческих индивидуальностей драматургесс и разнообразие созданных ими пьес актуализирует проблему классификации женского драматургического творчества.

Особую значимость данная проблема обретает в связи с тем, что попытка ее разрешения позволяет не только «навести порядок» в сфере женской драматургии, но и вскрыть природу тех или иных художественных особенностей, явленных в пьесах конкретных писательниц, что в известной мере углубляет, конкретизирует, детализирует представление о них как о творческих личностях.

Наиболее целесообразной представляется классификация женской драматургии по типу творческой личности драматурга и обусловленного ее спецификой характеру творческого процесса.

Определяющими в предлагаемой классификации факторами будут являться наличие у женщин-драматургов определенного образования, принадлежность к конкретной профессии, а также осознание в собственной личности комплекса нереализованности тех или иных творческих интенций.

Согласно биографическим сведениям, лишь некоторые из писательниц-соотечественниц II половины XX века (Н. Садур, Е. Гремина) имели образование драматурга, большинство из них до момента обращения к драматургической деятельности имели другую профессию: Л. Петрушевская и Е. Нарши – журналиста, Л. Разумовская – театроведа, Н. Птушкина – театрального режиссера, А. Соколова – актрисы, Л. Улицкая – биолога, К. Драгунская – киносценариста.

При этом почти все они ощущали комплекс личностной нереализованности, рождавший желание довести не полностью востребованные (либо не востребованные вообще) профессиональные или не имеющие отношения к профессии творческие качества. Так, драматург Н. Садур и киносценарист К. Драгунская видели себя в статусе прозаика [6, с. 181; 12, с. 32]; Л. Улицкая, будучи биологом, сочиняла стихи, а став прозаиком, осознала этот вид деятельности как наиболее творчески органичный для себя [21, с. 26]; журналист Л. Петрушевская, работавшая в условиях официозных, казенных, выхолащивающих истинное творчество советских СМИ, ощущала полную профессиональную нереализованность [14]; режиссер Н. Птушкина, растившая детей, ухаживающая за больными матерью и братом, по специальности не работала и реализовать себя в профессии не имела возможности [18, с. 16]; театровед Л. Разумовская расценивала свое образование как компромисс, вынужденный несостоявшейся актерской карьерой [22]; драматург Е. Гремина, пережив в 80-е годы запрещение советской цензурой представления своей первой пьесы «Миф о Светлане», в 90-е, дабы преодолеть ощущение творческого вакуума, встала во главе движения новой драмы, прибегнув к эксперименту в рамках собственного драматургического творчества [4].

Вышеприведенные факты профессиональной принадлежности и ощущения нереализованности творческих интенций драматургесс позволяют говорить о наличии у них определенного набора как общих, сходных, так и различных качеств профессионально-творческого характера. Одни из них были сформированы в результате освоения той или иной профессии и работы по полученной специальности, другие – обусловлены индивидуально-творческими интенциями, возникшими под влиянием самых разных, биографических, психологических, социокультурных, факторов. Эти качества в совокупности как раз и сформировали различные типы творческих личностей женщин-драматургов со свойственным каждому из них тяготением к конкретной разновидности творческого процесса. Возможно выделить следующие типы: 1) драматургессы-журналистки, тяготеющие к творчеству-«фиксации»; 2) драматургессы – театральные деятели, тяготеющие к творчеству-«интерпретации»; 3) драматургессы-прозаики, тяготеющие к творчеству-«рефлексии»; 4) драматургессы – собственно драматурги, тяготеющие к творчеству-«эксперименту».

Разумеется, художественная деятельность каждой из писательниц не может быть сведена к какой-либо одной из обозначенных нами категорий – процесс создания пьесы вырастает в результате их пересечения и взаимодействия, порождая ситуацию невозможности отделить одно от другого. В каждом конкретном случае, однако, преобладает некий исходный импульс, склоняющий драматурга в сторону той или иной разновидности творчества. Именно этот импульс задает общий тон произведению, в известной мере обуславливает специфичность его художественных особенностей, позволяя развести писательниц по различию и объединить по сходству.

Поясним, что именно мы понимаем под каждым из типов творческой личности драматургесс и характерных для них разновидностей творческого процесса.

Драматурги-журналистки (Л. Петрушевская, Е. Нарши) в своем творчестве шли от профессионально привычных журналистских жанров репортажа и интервью. Элементы репортажа, описание обстановки событий, знакомство с их участниками в определенной степени схожи с традиционными составляющими драматических произведений – афишей пьесы, часто содержащей краткую характеристику действующих лиц, и начальными ремарками (описанием места и времени действия). Диалог, организующий интервью, согласно культурной традиции, считается одним из значимых элементов, образующих драму как литературный род. «Журналистский» подход к созданию пьесы наиболее объективный из всех нами обозначенных. Позиция автора в данном случае близка к позиции стороннего наблюдателя, собирателя материала – «журналиста». В силу этого тип творчества, характерный для драматургесс-журналисток, может быть обозначен как «фиксация».

К такого рода творчеству тяготеют драматурги, использующие в процессе создания произведения технику вербатим (написание пьесы, состоящей из реальных монологов или диалогов обычных людей), работающие в жанре документального театра.

Важно отметить, что эта разновидность творчества отнюдь не ощущается драматургессами как что-то внешнее по отношению к себе и своему внутреннему миру. Е. Нарши утверждает: «Я никогда не работала в системе документального театра. Это система документального театра работала внутри меня» [11, с. 196]. Творчество-«фиксация», действительно, ощущается женщинами-драматургами как художественный процесс, несмотря на несколько «сухой» оттенок предлагаемого термина. По замечанию Е. Нарши, простое копирование перетекает

в творческий акт. «Даже если вы, тупо списав с диктофона, перескажете... диалог, то ваша подача материала, ваш способ монтажа все равно будут определяться волей художника», – поясняет свое мнение писательница [Там же].

Несмотря на то, что техника верbatim была «узаконена» в российском драматургическом творчестве в связи с приездом в Россию в конце XX столетия британских театральных деятелей, которые рассказали о ее использовании при создании драматических текстов на Западе, элементами этой техники российские драматурги, в том числе и драматурги-женщины, пользовались давно.

В частности, элементы документального театра в виде цитирования фраз, диалогов близких поэтессе людей, прототипов героев ее пьес, присутствуют в драматургии М. Цветаевой. При этом по своему социальному статусу, по данному в произведении хронологу персонажи весьма далеки от реальных людей, преобразованных Цветаевой в драматургических героев [7, с. 86-161]. Аналогичным же приемом, в еще менее завуалированном, прямом его варианте, пользуется в своих пьесах Л. Петрушевская. Сделать такой вывод позволяет сопоставление драматургических («Московский хор» (1984)) и мемуарных («Ход событий» (2005-06)) текстов писательницы – в пьесах она не только прибегает к цитированию речей своих знакомых и близких, но буквально, «документально», изображает эпизоды их жизни.

Для драматургесс-журналисток (фиксаторов) определяющим оказывается стремление запечатлеть свое знание о людях, о жизненных ситуациях. Уместно вспомнить эмоциональный выплеск Л. Петрушевской после просмотра ею спектакля по пьесе А. Вампилова «Утиная охота»: «Почему не я написала эту пьесу! Я столько знаю об этих людях!» [15, с. 50]. Сюжеты произведений и их герои, как правило, драматургессами-журналистками не придумываются, а берутся из жизни. «У каждого хорошего персонажа есть прототип», – утверждает Л. Петрушевская [17], поясняя и разворачивая свою мысль: «Я привозила из командировок магнитофонные записи, как мне казалось, потрясающей силы. Так сказать, исповеди простых людей. Эти люди не догадывались о волшебных свойствах магнитофона и рассказывали мне *все*. Мне казалось, что я привозила сокровища. Там были и необыкновенные слова, и любовь, и потерянная любовь, и воспоминание о немецкой каторге как былина, и почти пение о прошлом, и жалкий сегодняшний день – все. Я просто стонала, когда прослушивала свои записи, от восторга» [14, с. 26]. Этот «стон восторга», который вызывали у Петрушевской записи монологов героев ее репортажей (отвергаемые начальством журналистки как безыдейные – непригодные для эфира), свидетельствует о том, что именно этот, не востребованный советскими СМИ, жизненный материал станет источником художественного, в том числе драматургического, творчества писательницы.

В авторской позиции драматургесс-журналисток ощущается специфическое, журналистское, стремление запечатлеть и жизненную ситуацию, и услышанную речь, превратив непосредственно увиденное и услышанное в живую ткань драматического произведения. Эту писательскую «страсть» Е. Нарши передала в пьесе «Автор в зале»: «Животный интерес к жизни привел тебя в одну квартиру... Обжигающая тайна угадывалась несомненно, и у тебя не было сил противиться, когда тебя пригласили продолжить вечер в их квартире. Тебе нужно было расшифровать эту тайну и присвоить ее с бесстыдной авторской корыстью... Ты – автор... У тебя свои обязательства... И жизнь похожа на занятный спектакль, который нужно только записать в репликах и ремарках...» [10, с. 53].

Для драматургесс – «театральных деятелей» (Л. Разумовская, Н. Птушкина, А. Соколова), безусловно, органично создавать пьесу, оставаясь в рамках обретенного театрального образования, опираясь, как свидетельствуют их высказывания и факты творчества, на два аспекта: потребность играть роли, ощущать себя в статусе актера – интерпретировать образ – и стремление к интерпретации произведения в целом. В силу превалирования в их творческих интенциях интерпретационного компонента возможно обозначить тип творчества этих писательниц как «интерпретацию».

Драматургессы – театральные деятели в процессе создания пьесы «проигрывают» ее как актрисы. Данный творческий феномен имеет место быть и в том случае, когда автор не является профессиональным актером. «...У меня никогда не было –ретензии» быть драматургом. А вот –ретензия» или страсть к актерству была совершенно невероятной...» [20, с. 26], «думаю, актерское начало гораздо более помогло мне в драматургии, нежели театроведческая образованность» [19, с. 173], – утверждает Л. Разумовская. Посвященность в «тайны» системы К. С. Станиславского с ее идеей поиска страстей персонажа в себе самом, горькое, подчас гипертрофированное, переживание личных обид провоцировало драматургесс – театральные деятели на выплеск в творчестве собственных болей и комплексов. «Уж этой-то –обращенности на себя» сколько себя помню... Пожалуй, только и есть, что эта –обращенность». –Мои» мысли, –мой» ощущения, –мое» восприятие, –мой» взгляд, –мои» чувства... Да, и в пьесах, через героев (а более – героинь) все я, я, я! (Если бы только –ми» торчали, а то и нос, и глаза, и все прочее...», – признается Л. Разумовская [19, с. 26].

Драматургессы – деятели театра, следуя устоявшейся театральной традиции, чаще других прибегают к созданию пьес-интерпретаций именно драматургических произведений (драмы А. Островского, А. Чехова, А. Арбузова, А. Володина, В. Арро), как наиболее профессионально родственных, и классики, воспринимая этот материал как не вызывающий ни малейших сомнений в его художественных достоинствах в качестве объекта интерпретации (произведения Ф. Шиллера, Г. Грильпарцера, И. Гончарова, И. Тургенева, А. Островского, А. Чехова).

Для драматургесс – театральные деятели, в непосредственной профессиональной практике ощутивших возможности театра как «трибуны» и «кафедры», характерно иметь свою, часто остро полемичную, как правило, расходящуюся с конформистскими умонастроениями позицию относительно злободневной, актуальной проблемы. Их пьесы, в силу наличия у авторов опыта не только творчества, но сотворчества, обусловленного коллективной природой театрального искусства, чаще, чем произведения других драматургов, являются откликом на произведения коллег по драматургическому «цеху». Это наиболее открытые диалогу, спору, дискуссии драматурги.

Для этого типа драматургесс в высшей степени характерно стремление акцентировать свое, не схожее ни с чьим другим, видение как доказательство творческой уникальности и состоятельности, что усиливалось многократно в ситуации ощущения профессиональной невостребованности и личностной нереализованности, переживавшихся писательницами-деятелями театра. Они, как никакой другой тип драматургов, в силу имевшегося опыта существования в театральной, как известно, не чуждой зависти и творческой ревности среде, ощущали себя в ситуации конкуренции.

Произведения драматургесс – театральных деятелей всегда сценичны, часто ярко театральны, эффектны по форме; в них, как правило, присутствует динамичное действие, острый конфликт, демонстрирующие противоборство мнений диалоги. Драматургессы – деятели театра, как профессионалы, уже в процессе создания пьесы видят ее воплощение на сцене.

Писательницы Н. Садур, Е. Садур, К. Драгунская, как свидетельствуют их высказывания и факты биографии, испытывают большую тягу отнюдь не к драматическому литературному роду. «На самом деле я всю жизнь мечтала писать прозу... Я вообще не театральная человек, даже равнодушна к театру», – говорит К. Драгунская [6, с. 180-181]. Н. Садур с самого начала творчества пыталась заявить о себе в литературе как о прозаике – писала рассказы. Факт ее драматургического образования (училась в литературном институте на отделении драматургии в семинаре В. Розова), по сути, случаен и вынужден – это была единственная для Н. Садур возможность вырваться из Новосибирска, где ее «странную» прозу не принимали и видеть в ней писательницу отказывались [12, с. 32].

В творчестве драматургесс-прозаиков автор, создающий пьесу, оказывается поглощен творческими импульсами, испытываемыми прозаиком. Он становится повествователем – события в его драме даются не столько через изображаемое действие, как того требует драма (действие может быть сведено к минимуму – как в «Трепетных историях» (1998), «Единственном с корабля» (2008) К. Драгунской, «Носе» Н. Садур), сколько вводятся в монологах персонажей в виде пересказа происшедшего, воспоминаний. Эти рассказы часто снабжаются комментариями лирико-философского характера, причем подаются они не только в речи персонажей, но и в авторских ремарках, в силу чего драма обретает ярко выраженную лиро-эпическую окраску. Этот синтез повествовательности и философичности, порождаемый потребностью автора-прозаика рассказать некую историю и порассуждать о ее событиях, позволяет обозначить тип творчества драматургесс-прозаиков как «рефлексия».

Этот тип драматургов как никакой другой способен сотворить собственную пьесу в результате погружения в ткань произведения (как правило, прозаического) любимого, родственного по духу писателя. Главным творческим импульсом становится стремление постичь его художественную тайну, «слиться» с персонажами и самим автором. Таким образом, драматургесса-прозаик рефлексировал по поводу художественного опыта заинтересовавшего ее писателя.

Ярчайший пример проявления такой рефлексии – пьеса Н. Садур «Панночка». Вот как вспоминает сама драматург о периоде работы над ней: «Лет в 20 сама по себе прочитала «Вия», и мне стало плохо – я полгода боялась, болела животным страхом. Потом однажды пришел какой-то человек огромного роста – «черный человек» – и стал настаивать, чтобы я написала по «Вию» пьесу. Я говорила: «Бог с тобой, этот текст вообще не поддается инсценировке». Но он меня мучил-мучил, и я начала писать. Так долго погружалась в этот материал, что мне открылась какая-то тайна Гоголя... От меня стало током всех бить. Когда же я читала текст, я физически ощущала, как печатное слово «Вия» углубляется, словно бездонный колодец. Столько смысла в каждом слове, что я могла просто утонуть. Гоголь – самый главный для меня писатель» [13, с. 13].

Драматургессы-прозаики менее других драматургов оказываются озабочены собственно драматургическими достоинствами своих пьес – в их произведениях под натиском лиро-эпички «размывается» конфликт, диалоги теряют остроту, динамика действия заменяется статикой существования персонажей. Это самый «пассивный», внешне «спокойный», «погруженный в себя» тип драматургов.

Кризис, в котором оказалась отечественная драматургия в 90-е гг. XX века, вкупе с предшествовавшими ему советскими годами запрета на художественный поиск спровоцировали возведение в главный принцип драматургического творчества эксперимент. Драматургессы – собственно драматурги, имеющие соответствующее образование (Е. Гремина, О. Мухина, Н. Ворожбит), делают ставку в творчестве на создание новой драмы. Этот, заданный переходным характером эпохи, импульс позволяет характеризовать их как тяготеющих к творчеству-«эксперименту».

Новизна в пьесах каждой драматургессы явлена по-разному.

Достаточно традиционные по форме произведения Е. Греминой («Дело корнета О-ва» (1992), «Глаза дня» (1996), «Сон на конце Свету» (1998)), стремившейся в ситуации смутного времени рухнувшей советской страны актуализировать жанр исторической пьесы, вдохнув в него новый, без идеологического налета и постмодернистского эпатажа, общечеловеческий, дух, заинтересовывали непривычной подачей именно содержательной стороны и уже потому выглядели как эксперимент.

О. Мухину больше привлек поиск формы: она писала пьесы с картинками, фотографиями, без ремарок, без описаний и характеристик персонажей, в них невероятное количество раз меняется место действия («Таня-Таня» (1995), «Ю» (1996)).

Н. Ворожбит – активная противница традиционной формы драмы. «Когда я слушаю хорошо сделанную пьесу, то очень раздражаюсь. Я этого очень не люблю. Сейчас время другой драматургии. Мне нравится, когда меньше сюжета, но больше загадочных смыслов, когда какое-то чудо происходит – не за счет сюжета, а за счет чего-то другого», – утверждает писательница [1] и воплощает эту свою позицию в текстах собственных произведений («Девочка со спичками» (1995), «Галка Моталко» (2002)).

Содержательная сторона пьес драматургесс-экспериментаторов весьма разнообразна: от политически злободневных, социально заостренных, написанных с использованием техники верbatim текстов («Зернохранилище» (2005) Н. Ворожбит, «Час восемнадцать» (2010) Е. Греминой) до глубоко лирических – о любви («Таня-Таня» (19995), «Ю» (1996)).

Позиции относительно современного театра драматургесс – собственно драматургов также разнятся: Е. Гремина, одна из руководителей и вдохновителей экспериментального объединения Театр.doc., говорит, что новодрамовцы просто пытаются честно, по мере сил и возможностей писать о сегодняшнем дне [3]; Н. Ворожбит «хотела бы видеть в театре хулиганские, провокационные, злые спектакли по современным пьесам с реакцией на нашу действительность», что в то же время не исключало бы глубину и философию [2]; О. Мухина, наоборот, не любит театр, «после которого хочется помыться», – театр, по ее мнению, должен быть «сказкой», где «люди не должны лезть на сцену в грязных ботинках» [8].

Бросающаяся в глаза содержательная и формальная пестрота пьес драматургесс-экспериментаторов закономерна, но вызвана далеко не только ситуацией эксперимента, а причинами, связанными со степенью заинтересованности писательниц в современном театральном процессе и мерой органичности для каждой из них создания именно драматургических произведений.

Так, Е. Гремина, по ее словам, удовлетворенная сценической судьбой своих произведений в постсоветское время, переставшая испытывать ощущение творческой нереализованности, оказалась в большей степени озабочена вопросом о социальной роли театра в современном обществе [5], что привело ее от создания исторических пьес к написанию политически злободневных произведений на материале современности.

О. Мухина, рассуждая о собственном творчестве, признается, что всегда мечтала писать сценарии, кино ей интереснее, чем театр [9]. Высказанные драматургессой творческие предпочтения объясняют специфический, сценарный по своей организации, характер ее драм.

Н. Ворожбит, вспоминая годы юности, говорит, что, даже будучи студенткой Литературного института, все пять лет ученичества не воспринимала драматургию как свое призвание – ситуация изменилась, когда она услышала свою пьесу во время читки на фестивале экспериментальной пьесы «Любимовка» [1]. Таким образом, атмосфера эксперимента, подтолкнувшая драматургессу к осознанию своего призвания, стала восприниматься ею как наиболее творчески продуктивная, провоцирующая автора на создание эпатажных пьес-вызовов.

Ситуация предельного содержательного и формального разнообразия, прослеживающаяся в женской драматургии рубежа XX-XXI столетий – прежде всего, у представительниц молодого поколения драматургесс, – позволяет говорить о размывании границ между разными категориями женщин-писательниц и свойственных им типам творчества, что в целом есть не что иное как частное проявление общекультурной тенденции движения от дифференциации к синтезу.

Список литературы

1. **Ворожбит Н.** Зритель не должен уйти из театра умиротворенным и счастливым [Электронный ресурс]. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/natalya-vorozhbit-zritel-ne-dolzhen-vvyti-iz-teatra-umirotvorennyim-i-schastlivym> (дата обращения: 29.01.2014).
2. **Ворожбит Н.** Зрителю нужно делать больно [Электронный ресурс]. URL: <http://life.pravda.com.ua/interview/2011/05/13/78523/> (дата обращения: 29.01.2014).
3. **Гремина Елена Анатольевна** [Электронный ресурс]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Гремина,_Елена_Анатольевна (дата обращения: 27.01.2014).
4. **Гремина Е.** Маленький большой театр [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article13> (дата обращения: 10.12.2010).
5. **Гремина Е.** Никогда не собиралась заниматься режиссурой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10447/> (дата обращения: 25.01.2014).
6. **Драгунская К.** Драматургом быть веселее, чем прозаиком: интервью И. Болотян // Современная драматургия. 2008. № 4.
7. **Карпова Т. Н.** Драма поэта: личность М. И. Цветаевой в контексте интерпретаторской деятельности: дисс. ... к. искусств. Ярославль, 2008. 258 с.
8. **Мухина О.** Все мои амбиции лежат в драматургии [Электронный ресурс]. URL: <http://newsib.net/index.php?newsid=809194> (дата обращения: 25.12.2013).
9. **Мухина О.** Я не вписываюсь в социум [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc-rss/416413> (дата обращения: 25.12.2013).
10. **Нарши Е.** Автор в зале // Любимовка 2000: пьесы, представленные на Фестивале молодой драматургии «Любимовка-2000». Тольятти: Майские чтения, 2000. С. 44-56.
11. **Нарши Е.** Драматург имеет дело с идеалом: интервью С. Новиковой // Современная драматургия. 2008. № 1. С. 192-198.
12. **Пашкина Н.** Писать – значит жить: о драматурге Н. Садур // Театральная жизнь. 1988. № 2.
13. **Перевалова А.** Нина Садур // Неделя. 1994. 3 августа.
14. **Петрушевская Л.** Как меня выгоняли с работы // Семья и школа. 2002. № 1/2. С. 26-32.
15. **Петрушевская Л.** Краткая история «Трех девушек» // Петрушевская Л. Девятый том. М.: ЭКСМО, 2003. С. 45-69.
16. **Петрушевская Л.** Находка // Октябрь. 2004. № 11. С. 132-148.
17. **Петрушевская Л.** Ответы на вопросы для диссертации [Электронный ресурс]. URL: http://www.belousenko.com/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_9_tom.htm (дата обращения: 10.04.2009).
18. **Птушкина Н.** Жизнь выше творчества: интервью В. Федоровой // Экран и сцена. 1999. № 17.
19. **Разумовская Л.** «Надо все-таки стесняться, господа...»: заметки драматурга // Театральная жизнь. 1995. № 10. С. 26-27.
20. **Соколинский Е.** «В центре Творец и его законы» (Беседа с Л. Разумовской) // Современная драматургия. 2002. № 1. С. 169-173.
21. **Улицкая Л.** Прикосновение: предисловие к пьесе «Семеро святых» // Современная драматургия. 2004. № 2.

FEMALE DRAMATURGY: PROBLEM OF CLASSIFYING CREATIVE WORK

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

The article considers the problem of classifying the creative work of the female playwrights of the second half of the XX century. The research is carried out through the determination of the nature of the influence of such factors as professional education, qualification experience and complex related to the lack of personal self-actualization on their works. On the basis of the identification of the common and distinctive characteristics of female playwrights' creative intentions the author differentiates them according to the type of creative personality and the nature of creative process. The combination of biographical and psychological research methods enables to reveal the nature of the creative work of each determined category of female playwrights; the use of historical and cultural approach explains the outlined tendency for the synthesis of various types of creative work.

Key words and phrases: female journalists; theatrical figures; prose writers; playwrights proper; fixation; interpretation; reflection; experiment.

УДК 130.1:730

Культурология

В статье анализируется «скульптурная тема» в творческом сознании М. М. Бахтина как проявление тенденции к «систематическому определению эстетического в единстве человеческой культуры»; приводятся примеры использования М. М. Бахтиным термина «скульптура» – как в метафорическом смысле, так и в качестве обозначения конкретного вида искусства. Рассматривается отношение мыслителя к творчеству скульптора С. Д. Эрьзы.

Ключевые слова и фразы: культурология искусства; скульптура как феномен культуры; М. М. Бахтин; С. Д. Эрьза.

Клюева Ирина Васильевна, к. филос. н., доцент
Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева
klyueva_irina@mail.ru

«СКУЛЬПТУРНАЯ ТЕМА» В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ М. М. БАХТИНА[©]

М. М. Бахтин был одним из мыслителей XX в., заложивших основы культурологии искусства, обосновавших и применивших культурологический подход к анализу произведений художественной литературы и творчества отдельных писателей. Принципиальная установка Бахтина – рассмотрение произведения искусства в общехудожественном и общекультурном контекстах: как «по горизонтали» (в рамках одной эпохи), так и «по вертикали» (в контексте традиции). Ученый подчеркивал, что невозможно «построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры», эта претензия невыполнима «без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического, так и в его связи с ними в единстве культуры» [2, с. 28]. В его работах по литературному художественному творчеству часто встречаются термины, применение которых более привычно в отношении к другим видам искусства: («полифония», «полифонический», «живописный», «скульптурный» и т.д.), в них возникают образы из других областей художественного творчества: архитектуры, музыки, изобразительного искусства, упоминаются имена живописцев, графиков, скульпторов (И. Босх, П. Брейгель, М. А. Врубель, Джотто, А. Дюрер, Леонардо да Винчи, Микеланджело), музыкантов (Р. Вагнер). Это характерно не только для теоретических работ мыслителя, но и для его лекций, прочитанных в различных аудиториях. Так, в записях лекций по истории зарубежной литературы, прочитанных для студентов филологического факультета Мордовского государственного университета, упоминаются имена композиторов (Г. Берлиоз, Л. ван Бетховен, В. А. Моцарт, многократно – Р. Вагнер), живописцев (М. А. Врубель, Н. К. Рерих) [1].

В культурологии русского символизма (с этой традицией был связан Бахтин) стремление к выявлению структурных основ бытия, к осмыслению мира и места человека в нем, к пониманию сущности культуры получает отчетливо выраженную эстетическую акцентуацию. Универсальным языком культуры становятся термины искусства, с помощью которых создаются концептуальные модели мира. Среди распространенных метафоризаторов культурного сознания эпохи – концепты «зодчество» («храм»), «музыка», «хор», «танец» («пляска»), «театр», «живопись» («живописность») и др.

Немаловажное место в концептуальном каркасе культуры символизма и в творчестве молодого Бахтина занимает и концепт «скульптура» («скульптурность») (работы «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», «К философии поступка»). Метафора скульптуры активно работает затем в «Марксизме и философии языка», где Бахтин определяет стили взаимодействия чужой и авторской речи как «скульптурный» и «живописный». Исследователи