

Хотя женщины писали для театра и раньше, по общему мнению, феномен, получивший определение “феминистский театр”, окончательно оформился только в 1960 годах. Начиная с этого времени, женщины заявили о себе во всех сферах театра – драматургии, режиссуре, театральной теории и администрировании. Они разрабатывали новые формы спектакля, основанные на взаимодействии со зрителем и создавали свои театральные труппы. Каждая из таких трупп стремилась определить для себя значение самого термина “феминизм” и того, что должен в себя включать феминистский театр [8, 178]. В США 60-х он стал частью общего протеста против социальной несправедливости – антивоенного движения, студенческих волнений, негритянского протеста и сексуальной революции, провозгласившей сексуальную свободу обоих полов, независимо от ориентации, а также движения театрального авангарда, стремившегося порвать с мейнстримом и предложить зрителю новые темы и формы.

В этой связи хочется, прежде всего, остановиться на терминологии. Многие ведущие критик называют все пьесы, написанные женщинами, феминистскими. При таком подходе в один ряд попадают как пьесы, откровенно пропагандирующие идеологию феминизма, так и совершенно от нее далекие или даже кардинально противоположные ей по звучанию.

На наш взгляд, правы те, кто считает “феминистскими” только такие пьесы, где проблемы феминизма вынесены на первый план и определяют всю художественную структуру произведения. Так, видный теоретик феминистского театра Элизабет Наталь основывает свои определения на принципах риторики, которую понимает как процесс коммуникации и убеждения – “убеждающая идея, сформулированная так, чтобы повлиять на верования и убеждения” (persuasive message designed to influence the beliefs and convictions) [2,5]. Она справедливо отмечает, что драмы большинства феминистских театральных групп являются драмами идей (message oriented), имеющими своей целью моральное поучение аудитории “the emphasis is on moral instruction of an audience” [2,32]

. Главным же аргументом феминисткой критики, противопоставляющей “женскую” драму “мужской”, является то, что последняя изображает женщину с точки зрения мужчины (male identified woman), в противовес изображению женщины с точки зрения женщины (female identified woman) – в феминистской драме и, соответственно, “мужская” драма изображает женщину в положении “объекта”, а не “субъекта”. Таким образом, главный посыл феминистской драмы основан на разрушении патриархального взгляда на место женщины в социуме, и в этом женщинам-драматургам очень помогает обращение к документально-историческим фактам.

Обращаясь к прошлому, женщины-драматурги стремятся переписать историю с точки зрения женщины, познакомить аудиторию с фактами жизни великих женщин, их борьбой и испытаниями, которым они подверглись. Подобный пересмотр истории с феминистской точки зрения является частью общего подхода феминистских авторов к так называемому патриархальному культурному канону.

“Я всегда сомневалась, что Клеопатра или Жанна д’Арк вели себя в жизни так, как это представил Шекспир или Шоу... Они были людьми грандиозного воображения и пронизательности, но меня не покидало ощущение, что их героини это переодетые мальчишки...Только тогда, когда женщина сможет увидеть самое себя в восприятии другой женщины, мы поймем, кто мы такие...» - заявляет Руфь Вулф, фактически цитируя Вирджинию Вулф [13, 341]. Она сама стала одной из тех авторов, кто попытался изменить ситуацию, написав несколько исторических пьес о великих женщинах, – “Элеонора Аквитанская”, “Жорж и Фредерик” (о Жорж Санд и Шопене), “Императрица Китая” (Цу Хсы, фаворитка, которая стала правительницей). Наиболее интересной в этом ряду является ее пьеса “Отречение”, основанная на реальном историческом факте. Кристина, семнадцатилетняя королева Швеции, оставляет трон и едет через всю Европу в Рим, где она надеется быть принятой Папой в лоно католической церкви. Пьеса написана в жанре драмы идей и основана на

дискуссиях. Исповедь Кристины кардиналу Азолино превращается в спор между страстной, эмоциональной, мятежной женщиной и мужчиной, который выбрал участь священника. Ее монолог это мучительное путешествие в прошлое, позволяющее кардиналу понять ее проблему. Для того, чтобы передать внутренний конфликт героини, драматург прибегает к технике раздвоения личности, являющейся одной из характерных черт американской женской драмы – Кристину в прошлом играют две актрисы, представляющие две стороны ее “я”: одна – застенчивая и нежная Тина, другая – дерзкая, отчаянная, переодетая мальчиком Крис. Выясняется, что главная причина ее отречения это желание любить и быть любимой. Но когда она, наконец, встречает мужчину, которого искала, он вынужден пожертвовать ею ради церкви.

Сама Руфь Вулф так писала об этом образе: “Кристина, более всех других женщин, о которых я писала, озабочена своей женской участью” [13, 341]. В конечном счете, ее женская сущность является главным препятствием на ее пути к власти. Чтобы стать правительницей в патриархальном обществе, ей необходимо отказаться от своего женского “я”, что она попыталась сделать в детстве, но безуспешно. Она сама формулирует эту мысль в споре с премьер-министром Оксенсьерной, который взывает к ее разуму и чувству долга: “Я чувствую, что природа ставит мне ловушки, из которых мне не вырваться! Иногда я молилась о том, чтобы стать мужчиной...и тогда на мгновение я чувствовала себя сильной...Посмотри на меня! Я смешна! Нелепа! Посмотри на мое сердце женщины-мужчины, тело женщины-мужчины! Посмотри на меня! Посмотри на меня! Я двуполая! Два пола вместе и ни одного! Я разрываюсь между ними! Я должна отказаться от короны...” [13,437].

Кристина стремится обрести цельность и в то же время понимает, что ее цельность как женщины не желанна. Чтобы стать королевой, ей необходимо отречься от своей природы, но она предпочитает отречься от короны. Как пишет Гонора Мур в предисловии, “Величественная и очень современная героиня Руфи Вулф безоговорочно принимает патриархальное общество, но не

может ему подчиниться: ее горькое “Почему?!” в конце пьесы – это тот вопрос, которым задавались многие из нас” [13, xxxi].

В целом пьеса представляет собой прекрасный образец современной интеллектуальной драмы, напоминающей в то же время знаменитую драму Шиллера “Мария Стюарт”, где аналогичный конфликт был представлен двумя героинями – Елизаветой, отрекшейся от своей женской сущности, когда она стала помехой ее правлению, и Марией, которая до конца остается прежде всего женщиной. На наш взгляд, характер героини Вулф более интересен и сложен, прежде всего, именно потому, что в отличие от Шиллера, драматург показывает внутренние противоречия героини, используя технику раздвоения личности.

Сходная проблема показана в пьесе Розалин Дрекслер “Она, которая была им”, где историческая героиня королева Хатшепсут вступает в борьбу с патриархальной системой власти и с искушениями, которым она ее подвергает.

Среди пьес на исторические сюжеты немало таких, которые обращаются к теме войны как неотъемлемой составляющей мужского мира. Характерным примером является пьеса “Конец войны” Карен Малпид (1977). Пьеса основана на событиях Гражданской войны в России. Не будучи исторически достоверной, эта пьеса, однако, демонстрирует общую тенденцию феминистских пьес на военную тему. Как замечает Элизабет Наталь, “в целом эту пьесу можно рассматривать как спор между мужчинами и женщинами о правомерности войн. Пьеса представляет собой развернутую аргументацию, направленную на то, чтобы убедить мужчин – инициаторов войн – отказаться от разрушения” [2,41]. Основным аргументом в этом споре, который вызывает справедливое негодование аудитории, это демонстрация насилия над женщиной как отвратительного неизбежного следствия войны. Тема насилия, проходящая через всю пьесу, служит метафорой непосредственного подавления женщин мужчинами.

Часто в исторических пьесах можно встретить образы женщин, участвовавших в политических движениях. Так, внимание женщин-драматургов неоднократно привлекала знаменитая анархистка Эмма Goldman. Пьеса Рокель Оуэнз “Одержимая” (1975) написана в манере Пиранделло, где Эмма ведет дискуссию с автором о том, какой должна быть пьеса о ней, что помогает раскрыть внутреннюю сущность героини. “Оуэнз создала противоречивый портрет женщины, поглощенной собой, способной, однако, испытывать сострадание к другим; догматичной женщины, которая, тем не менее, борется за свободу; нимфоманки по натуре, и в то же время страстной феминистки” - комментирует Руби Кон. [5,51].

Эмма Goldman также становится протагонистом монопьесы Джессики Литвак “Эмма Goldman: любовь, анархия и другие дела”. Действие происходит в Чикаго в 1901 году. Пьеса представляет собой монолог Эммы, когда она прячется от преследования в квартире друга. Она размышляет о своей жизни, борьбе, преданности своему делу. Она – воплощение страсти и целеустремленности. Для нее анархизм это символ свободы и раскрепощения: ”Я верю в анархию”, - заявляет она. “Философия нового социального порядка основывается на свободе, не связанной законами, изобретенными мужчинами. Я верю в радость жизни. Бегать, визжать, танцевать, скакать, смеяться, желать <...> Я верю в любовь. Снова и снова...! Я верю в сегодняшний день. Сильный. Светлый. Веселый.”(11, 55)

Другая политическая активистка становится героиней пьесы Меган Терри “Бродячий цирк Молли Бейли представляет сцены из жизни мамы Джоунз”(1983). Терри переплетает биографические факты из жизни активистки лейбористского движения мамы Джоунз с историей ее вымышленной современницы Молли Бейли. Переменяя сцены из жизни семейного цирка Бейли с эпизодами политической деятельности мамы Джоунз, драматург утверждает значимость обеих сфер в жизни женщины. В другой своей пьесе “Приближаясь к Симоне” (1970), получившей премию Обби, Терри создает выразительный образ Симоны Вейль, французской писательницы, мученицы,

участницы французского Сопротивления, погибшей в 1943 году в возрасте 34 лет. Драматург прослеживает ее жизнь с детства и до самой смерти, показывая ее профсоюзной активисткой на фабрике, добровольцем в армии испанских республиканцев, еврейской беженкой в Марселе, участницей службы в Гарлеме и, наконец, волонтером во Франции в годы Второй мировой войны. Терри говорила, что ее целью было показать другим женщинам героический дух Симоны, “тогда люди скажут, “Боже мой! Это возможно, и каждая женщина способна на это” [цит. по: 12,70]. Как пишет Руби Кон, “Мэган Терри пересматривает историю, прославляя женщину”[5, 77]. Также поступают и многие другие драматурги-феминисты.

Своеобразный способ показать борьбу женщин за равноправие находит Синтия Купер в своей пьесе “Как она играла свою игру”. Она рассказывает, что ее внимание привлек тот факт, что в книгах, посвященных выдающимся женщинам, нет упоминания о женщинах-спортсменках. [14,viii]. Пьеса основывается на реальных историях жизни 6 знаменитых женщин-спортсменок, чемпионов мира в различных видах спорта. Зрителям предлагается 6 страстных монологов, в которых героини обращаются непосредственно к зрительской аудитории и рассказывают о тех трудностях, которые им пришлось преодолеть в своей спортивной карьере из-за распространенных предрассудков относительно женщин-спортсменок. Они ссылаются на факты и документы, которые производят шокирующее впечатление.

Пьесу открывает Элеонора Рандолф Сеарс, которая начала свою спортивную карьеру в начале 20-го века. Она вспоминает, что когда она решила стать первой женщиной в команде, на нее ополчился *Клуб матерей*, который вынес ей официальное порицание за то, что она – правнучка Томаса Джефферсона, Красавица Бостона, избранная самой элегантной женщиной 1910 года – “разгуливает по городу в странных брюках и мужской одежде, оказывая дурное влияние на наших юношей и девушек...”. “Мы протестуем против этих мужских обносок и призываем мисс Сеарс носить нормальную женскую

одежду”[14,75]. В свою очередь Элеонора обращается к ним со страстным призывом, который звучит пророчески:

“Это будущее смотрит на вас, затянутых в корсет. Ваши дочери не позволят зашнуровать себя... И более того – женщины скоро покинут эти салонные сборища и выйдут играть на улицу! В поло! В теннис! Будут кататься на велосипедах, ходить в походы! В брюках! <...> Женщины добьются успехов, которые мужчинам и не снились. Не просто достигнут, но превзойдут! И я докажу это на собственном примере. Я предлагаю пари на 200\$, что я смогу пройти без остановки – быстрее и дальше, чем какой-либо мужчина до меня – 105 миль”[14,76]. И она это сделала. Правоту Элеоноры подтверждают истории других знаменитых спортсменок, которые также сталкивались с социальным шовинизмом, гендерными и расовыми и предрассудками.

Гертруда Эдерль – первая женщина, переплывшая в 1920-х Ла-Манш, побившая рекорд пятерых мужчин, делавших это до нее, вспоминает: “Она были так уверены, что я не смогу это сделать, что заранее напечатали передовицу: “В соревнованиях, требующих физической силы, скорости и выносливости, женщины навсегда останутся слабым полом” [14,81].

Ей вторит Бэйб Дидриксон, одна из наиболее разносторонних спортсменок, – она играла в гольф, теннис, бейсбол, баскетбол, участвовала в соревнованиях по легкой атлетике. Когда один журналист спросил ее, есть ли что-либо, во что она не играла, Бэйб ответила, что никогда не играла в куклы. [14,88]. Так, в этой пьесе спорт становится обобщающей метафорой, образом, символизирующим усилия героинь в их борьбе за равноправие, первенство и их победу над стереотипным патриархальным отношением к женщине и ее месту в обществе.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для представительниц американской феминистской драмы обращение к документу является одним из основных средств деконструкции патриархального канона и утверждения женщины как субъекта исторических и политических процессов.