

В. Ю. МАЛЯГИН¹

ДРАМА И ЕЁ АВТОР **Практическая теория**

Предисловие для всех

Эта книга абсолютно ничему не учит.

Ну или *почти* ничему. Во всяком случае, ничему в том привычном понимании, в котором обычно пытаются научить читателя подобные книги, составленные почти всегда как практические пособия. Они по этой причине предельно конкретны, учат вполне определённым вещам, а потому и называются соответственно — «Как написать отличную пьесу», «37 способов стать драматическим писателем», «24 способа создать драматургический бестселлер своими руками»... Ну и тому подобное.

Приносят ли они пользу? Я думаю, в конечном счёте, да. Хотя бы тем, что пытаются систематизировать и упорядочить сам процесс работы над пьесой, пытаются осмыслить его и дать начинающему писателю определённые вёшки, ориентиры (ну хоть координаты, в конце концов!), которые помогли бы ему пробиться сквозь пугающую неизвестность в непростой работе по созданию своего первого (а может, и не первого) произведения для театра. Вообще-то они приносят пользу ещё и потому, что для думающего человека любое профессиональное чтение полезно. Думающий человек может, если захочет, сделать из этого чтения собственные выводы, пусть и не очень совпадающие с утверждениями автора. А ещё подобные пособия полезны тем, что они самим своим существованием доказывают: создание литературного (драматургического) произведения есть освоение какого-то неведомого профанам набора законов и правил. Узнать, что эти правила и законы вообще существуют, бывает весьма полезно для начинающего писателя.

Гарантируют ли они, эти пособия, написание драматургического бестселлера или, тем паче, становление читателя в качестве драматического писателя? Очевидно, что нет! Ведь помимо всех теоретических знаний, конечно же необходимых для драматурга (прежде всего для драматурга, поскольку драматургия более всего математически-точный вид художественной литера-

¹ Владимир Юрьевич Малягин — доцент кафедры литературного мастерства, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); mvumsdm@gmail.com

Печатаясь главы из учебного пособия, готовящегося к изданию.

туры!), для создания отличной пьесы нужна ещё одна небольшая деталь — *драматический талант*.

Вот-вот, тот самый драматический талант, который ещё Аристотель считал и объявлял самым высоким, но и самым редким литературным талантом. Но это, может быть, сделал он потому, что жил за две с половиной тысячи лет до нас и многого из современной действительности попросту не знал? Увидел бы он, сколько драматических талантов расплодилось сегодня, сколько их существует (с разной степенью успеха) в одной только Москве — наверное, и он бы переменял свое мнение в этом тонком вопросе. Или всё же не переменял бы?..

Ещё одно замечание и даже отступление, очень важное. Всё, что мы будем говорить в этой книге, мы будем говорить только о драматургии в её *классическом виде и понимании*. О драматургии, которая создавалась и создаётся *по классическим правилам*. Да, собственно говоря, никаких других правил в теории драматургии (и вообще литературы) не бывает, никогда не было и не может быть. Поэтому тем, кто хочет узнать, как написать успешную *постмодернистскую* пьесу, эту книгу лучше закрыть сразу. Нельзя научить тому, что не может существовать. Я сейчас не о пьесах (они-то существуют в большом количестве!), я о правилах. Правило постмодернизма (если его можно назвать правилом) только одно — *отказ* от любого определённого высказывания, *релятивизм* во всём, от эстетики до нравственности.

В сущности, постмодернизм в драматургии — это прикрытие модным термином своего неумения (и нежелания учиться!) написать пьесу по строгим и требовательным классическим канонам (потому что это как раз не так-то легко). Поэтому, если вы именно постмодернистские пьесы писать собираетесь, могу вас обрадовать: этому учиться не надо! Абсолютно! Просто садитесь и записывайте, что придёт в голову. Не забудьте только подмешать в это сочинение хорошей порции «чернухи» и «порнухи». Это всё равно что *условный знак для своих*. А потом несите свой текст туда, где собираются ваши единомышленники. Уверяю вас, вашу пьесу поставят! И обязательно найдутся критики, которые вас похвалят и назовут ваше сочинение *новым словом*. Поскольку именно новое слово (причём не в содержании, а в форме), каким бы оно ни было, для таких критиков — единственный критерий и абсолютная ценность. А то, что вы при этом не умеете писать настоящих пьес — кого это может сегодня волновать? Разве что настоящих профессионалов, но их вы можете среди своих единомышленников не встретить вообще никогда.

Впрочем, своим студентам я даю совет: сначала научитесь писать по классическим канонам, покажите мне достойные результаты своей работы, а потом, научившись ремеслу, пишите что угодно, хоть постпостмодернизм. И знаете, по-моему, это достаточно полезный совет...

Эта книга построена как сборник лирических (а может, уместнее сказать — драматургических?) отступлений. И это не случайно: чаще всего именно в лирических отступлениях, в придаточных предложениях, в оговорках (по Фрейдю и абсолютно не по нему) и обнажается истинная суть явления и вопроса. К тому же люди, как ни крути, любят по-настоящему не правила, люди любят именно *отступления от правил*. Такова уж наша природа человеческая — мы гораздо больше любим нарушать, чем исполнять.

В общем, повторяю, эта книга не учит, как стать драматургом. Не гарантирует она и написание бестселлера. Вообще, когда кто-то собирается и даже обещает ничтоже сумняшеся научить вас *писать бестселлеры* — он берёт на себя как-то уж слишком много. Ведь бестселлер в буквальном переводе — это *хорошо продающийся*. Но разве может хоть кто-то заранее сказать, будет ли ваша вещь (в данном случае — пьеса) хорошо продаваться? То есть станет ли она популярной у читателя и зрителя?

История литературы (и искусства вообще) знает сотни примеров, когда бестселлером становилось произведение, от которого никто не ждал ничего особенного. И в то же время появление произведений, на которые возлагались огромные надежды, оборачивалось полным провалом у тех, для кого эти произведения предназначались (что, кстати, отнюдь не доказывало бездарности самих произведений). Одно сегодня оказывалось нужно, другое — нет; одно попадало в десятку, другое — улетало мимо сегодняшней сиюминутной цели, чтобы попасть в десятку лет этак через двадцать–тридцать–пятьдесят. Ну и так далее.

А если учитывать ещё наличие сопровождающих отдельные издания щедро и много оплаченных рекламных кампаний (или их отсутствие во всех остальных случаях) — вопрос популярности и успеха и вовсе запутывается. И лучше нам не входить в эти дебри, чтобы окончательно не заблудиться. К тому же эта сфера вообще-то никак не соотносится напрямую с вопросами литературного ремесла.

Но может ли эта книга научить хоть чему-нибудь? Ведь выше я сказал, что она не учит почти ничему — значит ли это *почти*, что чему-то она всё-таки учит?..

Я бы хотел, начиная работу над ней, чтобы она помогла задуматься начинающим писателям о весьма серьёзных вещах. Конкретно — *осознать свои сильные и слабые стороны*. Понять, есть ли у каждого из них настоящий драматический талант, а если есть, то достаточен ли он для того, чтобы положить на него всю свою недолгую, в общем-то, человеческую жизнь.

Ведь любой настоящий талант требует именно этого — чтобы мы отдали ему *всю свою жизнь*. Готовы мы к этому? Да и требует ли этого от нас наш талант? А может, он настолько мал и слабосилен, что может только иногда попискивать что-то вроде: «Хозяин, а неплохо бы нам с тобой что-нибудь этакое сотворить в свободное от любимых занятий время...»?

Потому-то молодым читателям стоит максимально серьёзно отнестись к следующему совету и предостережению.

Предисловие не для всех. Если можете не писать...

Следующий совет предельно прост: если можете не писать пьес — не пишите!

И это не шутка, а вполне серьёзный призыв. И чтобы давать его начинающим — есть несколько по-настоящему веских причин.

Во-первых, никто не гарантирует вам успеха. Именно творческого успеха в вашей работе; о публичном признании пока речи не идёт. Вы можете потратить несколько месяцев (а то и лет!) на создание своей первой пьесы, а все друзья и знакомые, читающие её, только пожмут плечами и иронично улыбнутся. Мало того, пройдёт несколько дней или недель — и вы, перечитывая

свой текст, в который совсем недавно вложили столько сил, желаний, надежд (и всё своё наличное умение!), вдруг с горьким удивлением обнаружите, что и вам-то самому он как-то не того... Как-то не так... Не о том...

Во-вторых, даже если все окружающие (да и вы сами) явно видите, что пьеса получилась, что её интересно читать, что люди, изображённые в ней, смотрятся свежо и нетривиально — это тоже *ничего не гарантирует*. Ваша личная профессиональная (литературная!) удача отнюдь не гарантирует вам театрального успеха вашей пьесы. Даже хорошие пьесы могут лежать на столе (в столе, под столом) автора, или заведующего литературной частью, или режиссёра годами, прежде чем увидят свет ramпы. А бывает, что они не увидят его никогда. Никогда. И это касается именно хороших пьес, подчёркиваю — о графомании здесь речь вообще не идёт!

В-третьих, не думайте, что если вашу пьесу рано или поздно поставили, то в день премьеры вы сразу окажетесь на седьмом небе и отныне будете вечно на нём пребывать. Скорей всего — наоборот. После первого успеха *почти всегда* следует долгая полоса неудач и испытаний. Исключения крайне редки, можете мне поверить. Они практически не встречаются, потому что они — именно исключения из правил.

...В чём причины, вы спросите? Они в вас самих прежде всего. Просто есть очень большая вероятность, что во второй своей пьесе вы попытаетесь повторить свой первый успех. А значит — попытаетесь написать что-то похожее на первую пьесу (весьма, кстати, распространённая ошибка). Но такая же пьеса от вас больше никому не нужна, поскольку она уже есть. И ещё потому, что в обществе за эти несколько месяцев или лет уже до неузнаваемости изменились вкусы. И вообще, всем хочется чего-то новенького. Всегда новенького!..

В-четвёртых, не надейтесь, что литература (в данном случае — драматургия) принесёт вам огромные гонорары и безбедную жизнь. Что вы отныне будете ездить куда хотите, покупать что хотите, а главное — будете иметь массу свободного времени для литературной работы.

Увы! Правило (не исключение из правил, подчёркиваю!) заключается в том, что на литературные заработки сейчас не проживёшь. Это вам не ужасное и застойное советское время, когда писатели (да что там писатели — члены Литфонда вроде каких-нибудь секретарш!) могли прожить не то что на гонорары, а на пособие по больничному листу (10 рублей в день, 300 рублей в месяц, при средней зарплате по стране 150–200 рублей)!

В-пятых, гораздо легче пережить отсутствие в вашей жизни славы, если её у вас никогда и не было. А если вы уже вкусили успех, известность, интерес журналистов и тому подобные приятные моменты, расставаться со всей этой вроде бы неважной мишурой будет очень больно. Как же так — вчера только спрашивали, что я думаю о том и другом, а сегодня делают вид, что никогда меня не видели?.. Да ещё облепили этого молодого мальчика (или девочку), который (которая) написал (написала) какую-то откровенную чепуху и дрянь?!

Я бы мог перечислять ещё в-шестых, в-седьмых, в-восьмых, но мне кажется, что при некотором воображении (которое должно быть у вас как у творческого человека) вы и сами можете продолжить этот скорбный список.

Итак, резюмируем. Минусы многочисленны и очевидны. Плюсы неочевидны, гадательны. Выбор за вами.

Но я всё равно хочу!..

Но может случиться и так, что моё предостережение, несмотря на его убедительность, никак на вас не повлияло. И вы вообще не понимаете, о чём этот дядя пытается сказать и в чём хочет вас убедить (или, наоборот, разубедить). Разве не ясно, что быть писателем — это, говоря сегодняшними терминами, круто? Что выходить на сцену для поклонов после премьеры — здорово? Что говорить при очередном знакомстве: «Я — драматург» — это та сияющая вершина, ради которой стоит терпеть все испытания и бороться с любыми трудностями?..

Ну что ж, тогда вполне возможно, что вы хотите взяться именно за своё дело. Но...

Есть одна тонкость во всём, что касается литературы. Писательский труд предполагает некоторое особое творческое состояние, некий подъём, который обычно принято называть *вдохновением*. Именно творческое вдохновение приносит автору, а значит, и всем нам, его читателям и зрителям, настоящие открытия. Открытия о жизни, о людях, о нас самих (поскольку, как известно, по-настоящему себя самих мы не знаем точно так же, как и тех, кто нас окружает).

Тот, кто хоть раз попробовал писать и пережил подобное — знает, о чём я говорю. И всё же я повторяю: но!..

Но дело в том, что состояние это, называемое вдохновением, способны пережить не только истинно талантливые люди. Беда в том, что и люди, не одарённые никакими литературными способностями, все те, кого мы привыкли презрительно называть графоманами, — тоже испытывают подобные состояния! Мало того, состояние творческого вдохновения субъективно практически *почти одинаково* и у таланта, и у литературной бездарности. И это вполне понятно. Ведь вдохновение — это именно состояние души, а душа есть у каждого живого человека, как бы кто ни пытался в этом сомневаться.

Получается картина, грустная и смешная одновременно: сидят в соседних квартирах, за соседними письменными столами два человека, часами сосредоточенно пишут что-то, а в результате один создаёт художественное произведение, а другой — довольно бессмысленный текст с беспомощными потугами на художественность...

Я говорю о том, чтобы вы поняли: уже пережитые вами моменты вдохновения и некоего творческого взлёта — отнюдь не гарантия и не свидетельство наличия у вас таланта. Вдохновение и творческий взлёт переживают все, но не все могут быть настоящими писателями.

(Правда, великий древний грек Аристотель, наш первый теоретик художественного творчества, различает виды вдохновения у таланта и графомана. Вот как он формулирует это различие в своей «Поэтике»: «... Поэзия составляет удел или богато одарённого природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые — приходиться в экстаз». Но много ли сейчас среди нас, пишущих людей, тех, кто способен отличить графоманский экстаз от подлинного творческого вдохновения?..)

Кстати, отсутствие у вас именно литературного таланта совсем не говорит о том, что вы не имеете таланта вообще. Талант (или таланты) даются

каждому человеку. Просто надо вовремя обнаружить, определить именно свой талант и постараться не закапывать его в землю.

...В последние десятилетия, когда мы живём при капитализме и нам кажется, что главное в жизни — это материальное благополучие, очень часто приходится слышать истории о несчастных судьбах молодых людей. Истории стандартны: он или она имели огромную тягу к писательству, к искусству, к музыке, но любящие родители настояли на том, чтобы их чадо сначала обучилось чему-то осязаемому, вещественному, материальному. А что в нашем мире вещественное и осязаемое? Ясно, что — финансы, юриспруденция и т. п. В результате к тридцати годам мы имеем *психологическую драму*: человек, потратив 10–15 лет, понял, что он не хочет и не будет заниматься тем, чем его заставляли заниматься любящие родители. Как раз это и называется закопать свой талант. Но что теперь ему или ей делать?..

И всё же у вас всё не так. И вы твёрдо стоите на своём. Вы убеждены в том, что родились именно драматургом. Что наделены большим и истинным талантом. Что готовы к любому крутому и опасному повороту вашей будущей литературной — напоминаю, такой ненадёжной! — судьбы.

Что ж, тогда вперёд.

А в качестве поддержки начинающему автору могу сказать одно: быть драматическим писателем — это действительно здорово. И то удовлетворение, которое ты испытываешь, когда выводишь заключительное слово «Конец», когда ты ощущаешь, что сказал миру всё, что хотел сказать (а может, и больше, ведь многое в художественном творчестве говорится помимо тебя!) — это удовлетворение мало с чем можно сравнить в жизни. Быть может, это отблеск, пусть и слабый, того божественного вдохновения, которое испытывал Творец, создавая наш мир...

Да, ради этого стоит жить.

Итак, вперёд!

ЧТО ТАКОЕ ДРАМА?

Драма — это что-то знакомое

Для начала приведём несколько определений драмы из разных работ по теории драмы. Итак, драма, если давать краткую лапидарную формулу, — это:

- Один из основных родов литературы, *отражающий жизнь в действиях людей*; литературное произведение, написанное *в форме разговора* действующих лиц; авторское представление о действительности в формах сценического действия; соединение изобразительного действия и эмоциональной речи действующих лиц. Предназначается для исполнения на сцене.
- Драма есть поэтическое произведение, изображающее *процесс действия*. Основным элементом драматического произведения является изображаемое действие.
- Драма есть *изображение конфликтов в виде диалога* действующих лиц и ремарок автора (*В. Волькенштейн*).

Нетрудно заметить, что все определения говорят об одном. И это естественно — ведь они говорят о драме! Можно привести ещё десять, двадцать, сто подобных определений — их суть не изменится. А суть их в том, что:

драма — это художественное произведение, которое показывает нам жизнь как физические и психологические действия людей, находящихся в состоянии конфликта друг с другом.

Видите? Вот так, походя, мы дали ещё одно, пусть сто первое, зато своё, определение драмы. И каждый из вас может придумать ещё какое-то, чуть-чуть переставив слова, одно понятие подчеркнув, другое чуть снівелировав.

Но суть драматургического творения остаётся — *конфликт* между людьми, их *действия* в этом конфликте, и всё это в виде разговора, то есть, говоря чуть более профессиональным языком, — в виде *диалога* героев.

Ну? И что из этого следует? Поразмышляем.

Конфликты, разнообразные действия людей в этих конфликтах, различные цели, которых люди пытаются добиться, горячие разговоры между ними — что это вообще такое? Что это всё нам напоминает?

Жизнь? Ну конечно!

Ведь это именно в жизни мы с кем-то конфликтуем, чего-то добиваемся, как-то действуем, о чём-то разговариваем и договариваемся в процессе этих действий.

... В пьесе Мольера «Мещанин во дворянстве» главный герой очень удивлён, когда узнаёт, что он всю жизнь разговаривал прозой (а ведь это такой же, как и стихи, *литературный жанр!*). Представляете, как бы он удивился, если б узнал, что является к тому же *героем драмы!*

Но разве каждый из нас, в тот или иной период своей жизни, не может стать героем драмы?

Вот мы вступаем с кем-то в конфликт (мы считаем этот конфликт серьёзным, затрагивающим наши насущные интересы или даже идеалы), вот мы предпринимаем какие-то действия в ходе этого конфликта, вот мы убеждаем наших противников (или, наоборот, наших союзников) в своей правоте и неправоте противоположной стороны... И конфликт, дойдя до своей кульминации, до своего апогея, разрешается каким-то образом. Возможно, в нашу пользу, а возможно, и нет.

Сколько по времени длился этот конфликт? А вот это как раз неважно. Он мог длиться несколько часов, а мог — несколько лет. И кто-то со стороны (наши родственники, друзья, недруги) обязательно следил за его ходом, переживал за нас или, напротив, радовался нашим провалам...

Жизненная история? Вполне. Мало того, что жизненная — обычная история из любой человеческой судьбы.

(Драмы жизни во множестве вплетены в жизненную ткань, которая нас окружает. Иногда они почти не видны, не заметны, но иногда — проявляются явно, выпукло, бескомпромиссно. Возьмём для примера хотя бы одну печальную историю, произошедшую несколько лет назад (СМИ о ней подробно писали). Отец приучил своего сына-подростка к компьютерным играм. В результате — тяжёлый случай: сын стал настоящим компьютерным наркоманом. Увещевания и даже наказания со стороны отца результатов не давали. Однажды, придя домой и увидев, что сын опять вперился в монитор, отец не выдержал и ножницами обрезал все провода, идущие к компьютеру. Но не выдержал и сын: он схватил эти самые ножницы и ими убил отца...

Что это? Увы!.. Драма в том вполне классическом виде, в котором её изучают в театральных и литературных институтах...)

Но более того, возьмём теперь иные, глобальные масштабы — социальную или политическую (а ещё лучше — геополитическую) жизнь человечества: разве здесь — не те же конфликты, что и в частной жизни отдельной личности? Разве здесь не те же действия, направленные на достижение именно своих (в масштабах государства или какого-то большого социума) глобальных целей? Разве слово, которое защищает, убеждает, обвиняет, оправдывает, не является и здесь важнейшим орудием этих конфликтов? (Кто-то из известных политиков даже сказал, что слово — главное оружие массового поражения, гораздо более мощное, чем атомная бомба! А ведь слово, как мы помним из приведённых выше определений драмы, это именно драматургическое оружие.)

Итак, куда в жизни ни помотришь — везде драмы. Потому-то драма — это самый живой, самый жизненный род литературы.

И самый интересный.

А в чём же интерес?

Представим себе такую простую ситуацию: мы попали на боксёрский поединок. Мы не знаем никого из двух соперников, но сам бой так интересен, что мы не отрываясь следим за перипетиями этого состязания. А состязаются высокие профессионалы, и потому мы видим напряжённую и изощрённую борьбу на маленьком квадрате ринга...

А теперь представим, что один из боксёров, встретившихся в поединке, наш знакомый. Мало того — наш близкий друг! Представляете, с каким не просто интересом — с каким подлинным *сопереживанием* мы будем следить за ходом поединка?

Человек любит наблюдать за борьбой. И не только наблюдать. *Человек любит любые состязания.* И любит участвовать там, где по своим физическим, интеллектуальным и иным возможностям может участвовать. Положим, пожилой, физически слабый человек не может выйти на боксёрский ринг. Но вполне может поучаствовать в шахматном турнире или конкурсе поэтов!

Итак, *человек любит борьбу* и всё, что с ней связано. В любой истории нам не просто интересно, кто победит, — нам очень важно, кто победит!

Если в борьбе участвуют *наши* и *не наши* — тут всё просто. Мы всегда болеем за наших, даже если они нас порой и разочаровывают. Зато как мы радуемся, когда наши победили! Но даже если все, кто состязается, — *не наши*, мы всё равно выбираем на подсознательном уровне того, за кого мы будем болеть. Проверьте это на простом психологическом примере: вы смотрите футбольный или хоккейный матч, в котором встречаются две *чужие* команды. Если игра интересная, вы *обязательно* выберете тех, за кого будете болеть! И выбрав, мы уже верно болеем за того, кого выбрали, до самого конца состязания. Болельщик — правда, символическое понятие?

Но не всякая борьба нам интересна.

Продолжим аналогию с боксом, как, если можно так сказать, квинт-эссенцией, символом любого конфликта.

Вряд ли нам будет интересно присутствовать на боксёрском матче дворового уровня, особенно если мы никого из этого двора не знаем лично. А вот на матче за титул чемпиона мира хотели бы присутствовать почти все.

О чём это говорит? Правильно: *борьба должна быть важной*, значительной, интригующей, с абсолютно непредсказуемым результатом. И ещё: хорошо, когда борьба хоть как-то, хоть каким-то боком касается *нас лично*.

Давайте сконструируем такой вот сюжет поединка, опять же боксёрского.

...Бой этот очень важный, бой за титул чемпиона (если даже и не чемпиона мира, то очень высокого статуса). Встречаются боксеры, неравноценность которых очевидна всем с самого начала: чемпион — прославленный, титулованный, самоуверенный, очень сильный и умелый. А противник его, претендент на титул (вроде и жилистый, и собранный) — совсем никому (или почти никому) не известный спортсмен.

Начинается бой. Самоуверенный и прославленный чемпион сразу идёт в атаку. Его преимущество неоспоримо и очевидно. Уже в первом раунде он отправляет своего соперника в нокаун. Видимо, до конца боя осталось ждать совсем немного! Правда, это всё же не нокаут, и претендент снова встаёт на ринг для продолжения боя.

Второй раунд проходит ни шатко ни валко. Чемпион отдыхает и не настаивает на немедленной победе, претендент держится. А в третьем раунде он опять оказывается на полу! И опять не нокаут, а нокаун, и у него вновь находятся силы подняться и продолжать бой. Но теперь уже всем абсолютно ясно: скоро он отправится на пол — и уже не встанет...

Однако проходит четвёртый раунд, пятый, шестой... А бой идёт! Странно, но наш могучий чемпион уже не так самоуверен. Он заметно устал, начинает допускать ошибки, а иногда даже выходить из себя — и это не добавляет ему очков.

А бой продолжается. Восьмой, девятый, десятый раунд... Мы смотрим на ринг и не понимаем, когда, в какой момент произошла эта удивительная метаморфоза: бой теперь ведёт не титулованный чемпион, а никому не известный претендент! И откуда у него теперь эта уверенность — после двух-то нокаутов? А чемпион явно запыхался, сбил себе дыхание. Он, правда, пытался ещё раз три обрушиться на противника всей своей мощью, подавить, размазать — но его отчаянные атаки уже не производят на соперника прежнего впечатления...

Чемпион явно нервничает. И чем больше он нервничает — тем более сосредоточен и спокоен претендент. И вдруг, в конце одиннадцатого раунда, что-то странное происходит на ринге: чемпион оказывается на полу! Рефери ведёт счёт — а он не встаёт! Восемь, девять, десять... Нокаут!

На замедленном повторе нам показывают, как претендент, долго выжидавший удобного момента, наконец дожидается его. Чемпион раскрылся — и претендент использовал этот, может быть, единственный шанс. Он нанёс удар, вложив в него все свои оставшиеся силы, всё своё желание победить, всю свою *мечту*. Удар, решающий всё...

Придуманный бой? Конечно. Придуманный по всем правилам драматургии. Но дело-то в том, что таких боев в настоящей, реальной истории бокса было множество. Десятки, а может и сотни. И потому можно сказать, что этот придуманный бой вовсе не придуман. Он взят из жизни. Потому что *жизнь — это драма*. И потому, что жизнь преподносит очень часто такие истории и коллизии, какие не осмелится выдумать даже вполне опытный профессиональный драматург.

Какой существенный элемент, кроме важности, масштабности боя, присутствовал в этом моём рассказе о поединке боксёров?

Неожиданность. Ведь девяносто девять (а может, и все сто!) процентов болельщиков никак не ожидали, что боксёрский бой (или президентская гонка!) завершится именно так.

Неожиданность — вообще одно из самых сильных выразительных средств драмы. Умение закончить сцену или акт совсем не тем, что ожидает читатель или зритель, — свидетельство высокого мастерства. Знаменитый испанский драматург Лопе де Вега, написавший сотни пьес с самой занимательной фабулой, даже сформулировал в нескольких словах мысль о важности драматической неожиданности: *всегда обманывайте ожидания, вследствие этого происходящее не будет совпадать с обещанным, и это даст работу зрительскому уму.*

Ну да... Сказать-то легко — а вот как их обмануть, эти ожидания нашего современного искушённого зрителя?

Но для ответа на такой заковыристый вопрос, наверное, надо сначала попытаться понять, чего ожидает читатель и зритель от нас, авторов пьесы. А вот уж для этого, пожалуй, стоит поговорить о скучной на вид материи под названием *законы*.

Но есть ли они вообще в реальности — законы драмы? А если есть, то что это за законы?

Законы драмы, если они есть

Один современный исследователь драматургии приводит такую цитату из Готхольда Эфраима Лессинга, выдающегося немецкого писателя и теоретика искусства восемнадцатого столетия: *ясно, что законы драматургии существуют, поскольку она — искусство, но не ясно, каковы эти законы.*

Цитата, прямо скажем, для меня, немножко знающего теорию драматургии, слегка странноватая. Лессинг признан выдающимся теоретиком драмы, классиком литературы — и вдруг такое непонятное пораженческое заявление? Я попытался найти эту цитату у самого Лессинга, но не смог, даже вездесущий интернет мне не помог. И всё же фраза уж очень красивая и парадоксальная. Почему бы нам не взять её в качестве заправки, кому бы она ни принадлежала?

Впрочем, эта фраза не только красива и парадоксальна. Она всё-таки ещё и верна во многом. Почему? Да потому, что все мы, люди, разные!

И по этой причине, сколько бы вы ни прочитали теоретических работ о драматургии, вы не встретите полного единодушия и общепризнанных унифицированных правил. А иногда взгляды авторов на драму отличаются настолько, что даже и недоумение охватывает: да точно ли все они, эти авторы, пишут об одном предмете, о драме?

... Самая заманчивая (и самая опасная!) цель, которую преследуют теоретики — создать собственную *философию драмы*. Но философия (любая философия!) — дело тонкое, зыбкое и не очень однозначное. Чтобы создать философию, надо придумать свою законченную систему категорий и понятий, которая бы полностью объясняла строение и функционирование какого-то явления окружающего мира (или, по крайней мере, нам самим бы казалось, что она его полностью объясняет).

Философских систем, если говорить вообще о философии, создано и создаётся по сей день невероятно много — десятки и сотни (поскольку задача обессмертить своё имя в истории человечества для человека вообще важна, а уж для философа...). Иногда эти системы настолько категорически не согласны друг с другом, что ты понимаешь — жизнь не может существовать, если в её основе заложены такие неразрешимые противоречия!

Однако жизнь существует, и надо признать, существует абсолютно независимо от философов. Мало того, она-то, кажется, даже и не подозревает об их существовании! Жизнь идёт, нисколько не завися от тех *непреложных законов*, которые для неё придумали философы-теоретики.

Так что, в жизни и у жизни нет никаких законов? Ну нет, так сказать, конечно, нельзя. Законы жизни есть, и это для нас очевидно, хотя мы о них вообще не задумываемся в каждый отдельный момент своего существования. Но законы эти настолько общи, высоки и настолько *глобальны*, что без труда вмещают в себя любую систему, в том числе и философскую.

Эта-то глобальность и обманывает философов. Им кажется, что если их система *что-то* объясняет — она объясняет *всё* (то есть если человек понял часть, то он понял и целое). Да нет, это просто жизнь позволила тебе объяснить одну из своих частей, только и всего!..

Теоретик драмы, как любой теоретик, неизбежно углубляется в подробности и детали для создания своей целостной системы; эти подробности, если их не хватает, приходится придумывать. Ясно, что разные авторы будут придумывать для объяснения одних и тех же явлений разные подробности и детали — оттого-то порой в их писаниях присутствует такой разнობой. Естественный разнობой, если учесть, что все мы, как выше я говорил, — совершенно разные люди, и окружающую жизнь видим всегда по-разному, да и смотрим-то на одно и то же явление с несколько разных точек зрения. А к тому же, теоретики искусства всегда создают свои теории на основе каких-то конкретных художественных произведений (в нашем случае — пьес), которые, конечно, не могут не отличаться друг от друга.

Но нам-то, людям, которые *сами должны писать пьесу*, какую систему драматической теории выбрать?

Трудный вопрос. Но ведь он требует ответа, практического ответа для каждого драматурга! И вот мы начинаем знакомиться с самыми разными теоретическими системами.

Но наконец мы прочитали несколько десятков глубокомысленных теоретических работ, узнали много полезного, запомнили, например, что есть *напряжение, обострение, обязательная сцена, эмоциональная вибрация, параллельные ритмические ряды* и много-много других удивительных (и прежде нам совсем не ведомых) драматургически-теоретических понятий. Теперь, во всеоружии своей теоретической подкованности, мы воодушевлённые садимся за работу над новой пьесой — и...

И?..

И вдруг понимаем, что всё прочитанное нам никак не может помочь. Мало того, оно уже как бы даже совсем вылетело из головы, выветрилось из памяти. А если не выветрилось, то оно, как, например, микроскоп или лобзик в деле заготовки дров, совершенно неприменимо к моему делу. Делу драматургического писателя. Почему?

Потому что мне, севшему за стол, чтобы написать пьесу, нужна не теория драмы, а *практика создания пьесы*. Хотя и это не точно. Теория нужна, но особая — практическая. *Практическая теория*, которая будет помогать в работе.

...Итак, получается, что любая разработанная в деталях теория драмы (хотя и создаётся она почти всегда, как мы уже говорили, на основе конкретных пьес, чаще всего очень хороших, даже выдающихся — и создаётся безусловно умными и весьма образованными людьми!) для самого драматурга (то есть для нас с вами!) имеет весьма относительное значение. Драматург, когда пишет пьесу, не может держать в памяти, например, параграф 65, статью 8, пункт 3 Теории драматургии автора X, повествующую о важности *эмоциональной вибрации*.

В деле заготовки дров, как мы уже отметили выше, микроскоп не заменит простую рулетку, а лобзик — обычную пилу. Наш инструмент тоже должен быть предельно прост и не специален. Другими словами — он должен быть *универсален*. Пила и топор нам как раз подходят.

(Особенно топор, этот вообще один из самых удивительных, самых универсальных инструментов человечества! Только подумайте, сколько разных, взаимоисключающих вещей можно сделать топором — от колыбельки для только что народившегося младенца до убийства такой противной для всех окружающих старухи-процентщицы...)

Ну и рулетка в заготовке дров пригодится, чтобы отмерить первое полено (дальше его можно будет использовать как мерку для всех последующих).

Мысль понятна? Нам в нашем драматургическом деле нужны два-три, ну, может, четыре самых простых инструмента! Самые простых! И ни в коем случае не больше!

И всё же, есть или нет?

Ну хорошо, а теперь — что это за волшебные драматургические инструменты?

И опять же, возвращаясь к предыдущей главе, — так есть у драмы свои законы или их нет?

Давайте вспомним тот реально-нереальный боксёрский поединок, о котором, сконструировав его по законам драматургии, мы говорили выше. Чего ждали зрители от этого поединка, когда покупали на него дорогие билеты? Чего ждали мы, когда читали о перипетиях боя? Чего мы вообще ждём от любого состязания и чего хотим? Чего мы ждём и хотим и от любого произведения искусства?

Прежде всего, мы хотим, чтобы нам было *интересно*. Всегда интересно. И этот *интерес* — *универсальный закон искусства*.

Но ведь это, кажется, совсем не относится к внутренней структуре пьесы и теоретической системе драматургии?

В общем-то нет. То есть относится, конечно, но не прямо, а косвенно и опосредованно.

Зато понятие *интереса* напрямую относится к восприятию читателем и зрителем художественного произведения, в нашем случае — пьесы. Тут-то и лежит ответ на все наши теоретические изыски, если таковые имеют место.

Законы драмы не рождаются внутри драмы и не определяются теоретиками драмы. Законы драмы рождаются и формулируются вне самого

произведения, зато внутри и в процессе читательско-зрительского *восприятия*. Настоящие законы драмы не придуманы и не могут быть придуманы теоретически — и тем не менее они существуют. Но существуют не там, где их обычно привыкли искать. А где? А вот где.

Законы драмы суть психологические законы восприятия драматического произведения.

Или можно так сказать: законы драмы основаны исключительно на психологическом восприятии её читателем и зрителем. Опираются на него и *только на него*. И каких бы драматургических теорий мы ни напридумывали для себя и внутри себя — мы никогда не сможем заставить своего читателя и зрителя воспринимать то, что он *не может* воспринять. Не потому не может, что недостаточно образован, недостаточно умён или не знает нашей драматургической теории, а потому, что это *противоречит психологическим законам* человеческого восприятия.

Проиллюстрирую свою мысль несколькими очень простыми примерами. Допустим, что то, что будет рассказано ниже — сюжеты пьес, написанных тремя начинающими авторами (и кстати сказать, такие сюжеты наверняка существовали или существуют в действительности).

- Представьте драматическую ситуацию, когда в какой-то дом врывается человек и убивает хозяина. Спустя несколько минут выясняется, что убийство произошло по ошибке, и убийца уходит, а родственники убитого плачут. Конец.
- Или представьте другую ситуацию: два человека монотонно спорят об одном и том же на протяжении полутора или двух часов, не приходя ни к какому результату. Конец.
- Или ещё один пример: два человека дискутируют, кто из них прав в очень важном выборе — и мы уже всерьёз начинаем сопереживать одному и порицать другого. Тут вбегает третий и говорит, что в ларёк напротив привезли свежее пиво. Все трое убегают. Конец.

Как на ваш взгляд? Ведь явно же в этих примерах что-то противоречит пресловутым психологическим законам? Конечно! А что именно — это мы разберём чуть позже.

А что *не противоречит* психологическим законам человеческого восприятия?

Не противоречит закону восприятия очень простое и ясное правило: интерес читателя и зрителя должен сначала *возникнуть*, потом, на всём протяжении пьесы, *возрастать*, потом дойти до своей *кульминации*, взорваться (не буквально, а эмоционально!), а потом, на обломках взорванного сюжета, должна наступить *развязка*, которая нам уже окончательно всё объяснит, ответит на все главные вопросы, окончательно поставит каждую вещь и каждого человека на полагающееся им в этой истории место.

Вот она, та универсальная схема построения драмы, которую невозможно обойти ни в какой, даже самой заумной, теории драмы и которая, как несколько золотых крупиц, остаётся в лотке золотоискателя после промывки кучи пустой породы. Итак, читаем и запоминаем:

Завязка — развитие — кульминация — развязка.

ЗАВЯЗКА — РАЗВИТИЕ — КУЛЬМИНАЦИЯ — РАЗВЯЗКА!

ЗАВЯЗКА — РАЗВИТИЕ — КУЛЬМИНАЦИЯ — РАЗВЯЗКА!

Только не вздумайте записывать эти четыре слова! Эти четыре слова вы должны (если собираетесь быть драматургом) *выучить наизубок* и уметь произнести их в любое время дня и ночи, наяву и во сне! Потому что эти четыре слова (и стоящие за ними понятия) — ваш универсальный инструмент, ваш, если хотите, топор, которым вы сможете и вырезать колыбельки для младенцев, и убивать (увы, не без этого во все века существует художественная литература!) драматургических старух.

Итак, интерес должен *завязаться*, потом всё время *возрастать*, дойти до *кульминации* и разрядиться в *развязке*. Запомните это, пожалуйста.

Пусть эта схема (хотя на самом-то деле это не схема, а тайный код, позволяющий вам открывать драматургические замки и замки) не просто живёт в вашем сознании — пусть она войдёт в вашу плоть и кровь на уровне подсознания, сверхсознания, пусть она, наконец, станет из условного рефлекса вашим *безусловным* рефлексом! И теперь, садясь за стол, чтобы написать новую пьесу, вы даже не будете повторять эти слова — они просто будут жить внутри вас и, как моторчик, двигать вашу работу.

...А теперь вернёмся к трём примерам неудачного построения пьесы, приведённым выше, и попробуем понять, что же в них нарушено.

Сюжет с убийством хозяина. Автор начал прямо с *кульминации*, а затем сразу последовала *развязка*. А где *завязка*? Где постепенное и последовательное *развитие* сюжета, позволяющее нам эмоционально включиться в историю, в переживания героев, где, собственно говоря, сам сюжет, само *содержание*?..

Сюжет с бесконечным монотонным спором. Здесь *завязка*, возможно, и есть, но нет всего остального — *развития*, *кульминации*, *развязки*. Оттого интерес к героям пропадает очень быстро. Читатель закрывает книгу, а зритель пробирается к выходу из зала уже через полчаса после открытия занавеса, потеряв надежду на то, что ему будет интересно...

Сюжет со свежим пивом. Здесь есть и *завязка*, и *развитие*. Говорю это потому, что зритель начинает уже не просто следить, а сопереживать одному герою и порицать другого. Это значит, он, зритель, вовлечён в конфликт, значит, пьеса (а следовательно, и спектакль) получается?

Увы!.. И третий начинающий автор в конце концов ошибается. Ему вдруг показалось, что будет очень смешно и оригинально, если сейчас прибежит ещё одно действующее лицо и сообщит что-то из ряда вон выходящее. Ну, например, что привезли долгожданное свежее пиво. Ему даже показалось, что это будет дальнейшим развитием сюжета или, во всяком случае, остроумным поворотом действия. А что в результате? Конфликт просто обрывается, а с ним — и весь сюжет. Ведь ни *кульминации*, ни *развязки* мы так и не увидели, а потому и не поняли, о чём должна была рассказать нам эта пьеса...

Итак, подведём промежуточные итоги.

Законы драмы кроются в законах психологического восприятия. Главный закон восприятия — читательский и зрительский интерес. Чтобы читателю и зрителю было всё время интересно, пьеса должна строиться по определённым, весьма несложным, правилам: завязка — развитие — кульминация — развязка.

Вот, собственно, и всё.

Правда, всё?

Нет, всё-таки не совсем.

Кое-что о единстве

Любое хорошее художественное произведение всегда *едино, цельно, закончено*. Это даже не один из главных законов эстетики — это *главный* её закон.

Классик эстетической науки, уже упомянутый нами выше Аристотель, в своей «Поэтике» говорит о композиции драмы так: «Трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определённый объём... Целое — то, что имеет начало, середину и конец... Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласовываться с вышеуказанными определениями понятий... Лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности».

Что ж, это понятно и бесспорно. Авторы пьесы нам должны рассказать ровно столько, чтобы мы могли понять все причинно-следственные связи этого сюжета. И в то же время — мы не хотим знать ничего лишнего, того, что к данному сюжету никаким образом не относится. Почему не хотим? Да потому, что это будет только мешать ясности нашего восприятия.

Будем считать, с цельностью и законченностью драмы мы более-менее определились. «Завязка-развитие-кульминация-развязка» — это и есть цельность и законченность драматургического сюжета. Но что такое, применительно к драме, *единство*?

Может быть, если мы изображаем *одного* главного героя и вокруг него строим свой сюжет, то единство нашей драмы нам уже гарантировано?

Представим такой пример: автор взял в качестве своего главного героя человека, который в первом действии поступал в институт, во втором — выступал в качестве нападающего футбольной команды, а в третьем — познакомился с девушкой и решил жениться. Уж очень хотелось автору отразить эти три этапа в жизни любимого героя. Казалось бы, что ещё нужно внимательному читателю или зрителю?

А внимательный читатель или зритель, терпеливо выслушав этот вроде бы увлекательный рассказ (такой подробный и полный!), недовольно спрашивает у автора: «Ну и о чём твоя пьеса?» Озадаченный драматург пытается объяснить: «Да вот же, об этом замечательном Петре (Павле, Марке)!» Но зритель только больше сердится: «Я не спрашиваю, *кто* твой главный герой! Я спрашиваю, *о чём* твоя пьеса!..»

И он прав. То, что в центре драматургического сюжета стоит один и тот же человек в разных ситуациях и обстоятельствах, ещё не гарантирует единства этого сюжета. Хотя бы потому, что все эти ситуации и обстоятельства (возможно и интересные сами по себе, по отдельности) могут быть между собой абсолютно никак не связаны! Что называется, одна про Фому, другая — про Ерёму, а третья — и вовсе неизвестно про кого...

А что же *гарантирует* нам это искомое и желаемое единство?

Вспоминаем одно из определений, приведённых выше: *драма — это изображение действия*. Так, может, единым должно быть это самое действие?

Ну конечно! Именно *единое действие* делает единой и саму драму. Поэтому не будем обманываться: один герой, поставленный в центр сюжета — ещё не гарантия того, что зритель будет смотреть представление по нашей пьесе с

неослабевающим вниманием, что его сопереживание герою будет возрастать, что сюжет придёт к кульминации и развязке. Только единое действие, как крепчайший цемент, скрепит любой сюжет о любых героях.

И по этой причине наша короткая формула ЗАВЯЗКА — РАЗВИТИЕ — КУЛЬМИНАЦИЯ — РАЗВЯЗКА в своём полном и законченном *практическом* виде должна, скорее всего, выглядеть так:

завязка ДЕЙСТВИЯ — развитие ДЕЙСТВИЯ — кульминация ДЕЙСТВИЯ — развязка ДЕЙСТВИЯ.

Понимаете, о чём я, друзья-драматурги? Да, именно ДЕЙСТВИЕ является и *предметом* нашего внимания, и *материалом*, из которого строится нами любая настоящая драма, и её универсальным *языком*. Но мало того. Как говорят все без исключения теоретики драмы, именно в едином действии воплощается и *главная тема* нашего произведения! А от себя добавим: именно через это единое действие выражается основная *идея* (мысль, посылка — назовите это как угодно!) и основной *нафос* (то есть авторское чувство, страсть) нашего творения!

Мистика! Действие — это просто какая-то волшебная палочка драмы! Что называется, и швец, и жнец, и на дуде игрец!..

Но удивляться нечему.

Ведь *драма*, в переводе с греческого, это и есть *действие*.

Таким образом, единое действие — это скелет, костяк, позвоночник настоящей драмы. Основа и содержание сюжета, основа и выражение нашего авторского отношения к событию и любимому герою.

Итак, запомним одну из главных истин, которую необходимо знать драматургическому писателю: *единство драмы — это единство действия*.

Что Аристотель назвал бы Главной Драмой, родись он позже?

Эту главку можно считать своеобразным лирическим отступлением в сюжете нашей книги. А поскольку и вся книга является, как мы договорились, сборником лирических отступлений, то это будет лирическое отступление от лирического отступления. Ну и что? На мой взгляд, автор имеет право и на такой ход, если он помогает ему сказать о чём-то таком, что для него весьма дорого и весьма важно.

...Аристотель жил в IV веке до Рождества Христова. Он был учеником Платона и учителем Александра Македонского. Как говорится, неплохая получилась компания! Аристотель был одним из величайших и глубочайших мыслителей мировой истории, а потому по справедливости считается основателем многих современных наук — философии, эстетики, логики, физики, социологии, этики, политической науки и даже — психологии.

«Поэтика», которую мы вспоминали выше, как раз и заложила основы классической эстетики в истории мировой науки. В ней Аристотель подробно и глубоко говорит, в частности, о проблемах драматургии, в качестве художественных примеров, на которые можно опереться, привлекая яркие древнегреческие трагедии, ему современные.

Великий грек закончил свой славный жизненный путь в 322 году до н. э.

А всего через три с небольшим века в маленьком городке Вифлеем на севере Иудеи родился Младенец по имени Иисус. Ему было суждено коренным образом развернуть историю мира, сделав его, этот мир, христианским. Но для того чтобы мир стал христианским, Христу нужно было пройти короткий, но тяжёлый и великий путь: выйти на проповедь, испытать гонения, быть оклеветанным врагами и преданным даже собственным учеником, быть брошенным самыми близкими людьми, претерпеть позорную смерть на кресте и, наконец, воскреснуть.

А чуть позже апостолы пошли по земле и понесли людям *благую весть* (Евангелие): Божий Сын пришёл на землю, чтобы спасти человечество от рабства греху, от которого люди сами, своими силами, уже спастись не могли...

Но не кажется ли вам, что земной путь Христа, такой короткий и такой громадный, построен всё по тем же классическим законам драматургии? А может, именно эти законы, сформулированные за несколько веков до сего события, готовили людей к способности воспринять в полной мере этот мировой катаклизм — страдания, смерть и Воскресение Христа? А может, внутри человека (каждого человека!) есть какая-то странная тяга к обострению любого конфликта, к доведению его до открытой схватки и последующей катастрофы? И чем страшнее катастрофа, тем сильнее эта странная наша тяга?..

Трудно ответить однозначно.

Каждый, сообразно своим предпочтениям, расставит собственные акценты в этой великой истории. Каждый нарисует свою иерархию событий. Но я уверен, что великий Аристотель, живи он на шесть-семь веков позже, именно историю Голгофы называл бы в своей «Поэтике» *Главной Драмой* человечества. Ведь в ней в прямом, отчаянном и бескомпромиссном конфликте *столкнулись человек и Бог*.

Что может быть масштабнее, важнее, крупнее этого события?.. Что может быть значительнее тех духовных, культурных, социальных перемен, которые произошли на Земле благодаря этому великому потрясению?

Но есть и ещё один аспект, мотив, который выдаёт родство голгофской истории и классической греческой трагедии. Этот мотив — *жертва*. Христос приносит Себя в Жертву Богу, чтобы спасти грешное человечество и каждого из людей. Герои классических греческих трагедий также очень часто приносят себя в жертву богам. И самый яркий пример из дошедших до нас — Прометей, о котором рассказал Эсхил в своей трагической трилогии.

Но в жертву себя за других может принести только по-настоящему благородный человек. Не потому ли первое и важнейшее требование Аристотеля к характерам героев — *чтобы они были благородны?* «Трагедия есть изображение людей *лучших, чем мы*», — говорил он. Действительно, разве может быть настоящим героем высокой драмы человек мелкий, подлый, лживый, корыстный, неверный, неспособный на благородство и самопожертвование во имя других?

Итак, заметим для себя: настоящая высокая трагедия и *благородство её героя* — неразделимые понятия и условия.

Вертикаль Человек–Небо

Я совсем неслучайно вспомнил здесь Голгофу. Вот и Аристотель, хоть и жил до Рождества Христова, был чутким и глубоким мыслителем и ясно слышал в любом искусстве, а уж в драме (*трагедии* по его терминологии) особенно, отзвук и отсвет высших, *небесных* мелодий, громов и смыслов.

Впрочем, не только Аристотель. Во все века, до наших дней, исследователи драмы понимали и отмечали, что трагедия — это нечто особое, нечто исключительное по своей масштабности и значительности. Что трагедийный герой — максимально одарён, максимально благороден, вообще — максимально ярк и велик именно *как человек*. Что цель его противостояния — максимально высока, а те, с кем он борется, почти недостижимы: боги в античной трагедии, Бог в трагедии христианской. Только тогда, когда конфликт драмы — это настоящая революция, способная разрушить до основания целый мир и потрясти сами небеса, — только тогда драма становится настоящей трагедией.

Коротко говоря, в трагедии человек всегда восстаёт или против Самого Бога, или против установленного Богом мирового порядка. Таким образом, в драматургии высокого рода конфликт строится по вертикали: он — во взаимоотношениях человека с Небом. В конфликте человека и Неба, в выяснении глубинных отношений и противоречий между ними.

Конечно, такие условия конфликта требуют от героя напряжения всех его сил — физических, интеллектуальных, духовных. Вот как рисует атмосферу трагедии выдающийся советский теоретик драмы XX века Владимир Михайлович Волькенштейн:

«Правда трагедии — правда страстей, а не точного реалистического изображения. Герои трагедии отличаются сильным умом и воображением: их реплики, направленные к осуществлению их стремлений, отличаются бурным красноречием, яркой риторикой. Язык трагедии — ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет детальной характерности речи. Желания героев трагедии подкреплены убедительными доводами, глубокомысленными сентенциями. Поэтому трагедия являет собой как бы двойное зрелище — *борьба страстей* в ней *сопровождается борьбой идей*».

Итак, трагедия — это не только высший род литературы, как формулировал Аристотель, это вообще *высший род конфликта*, который только может существовать в человеческом обществе. Мало того, это — необходимое условие того, чтобы человеку становиться *настоящим* человеком.

Великий сербский философ, богослов, историк культуры Жарко Видович (1921–2016) в своей знаменитой работе «Трагедия и Литургия» (оцените саму тему, выраженную в названии!) так говорит о трагедийном опыте человека: «Личности без пробуждённого в ней трагедийным опытом сознания, равно и без приобретения трагедийного опыта, не существует».

Вот ведь как! Чтобы стать настоящим человеком, надо пережить трагедийный опыт? Надо, чтобы этот опыт пробудил в нас особое сознание? Да, именно так.

Но почему? Да потому, что герой трагедии — это *настоящий человек*. А настоящий человек благороден, высок, способен на самопожертвование во имя других.

Почему это важно осознавать?

Хотя бы потому, что в последние десятилетия в нашей культуре (да и не только в нашей) появилось множество людей, считающих, что человеку вовсе не обязательно быть благородным, честным, способным на жертву. А следовательно, и в литературе надо изображать совсем иных героев. Героев наоборот! И видимо, самое интересное для таких *деятелей искусства* — изучать людей мелких, порочных, людей, ползающих по земле и принципиально не поднимающих свой взгляд к небу.

У подобных писателей-обывателей и идеологи свои появились. Которые объясняют широкой общественности, что изобразить на сцене *«жизнь ещё одной проститутки и ещё одного бомжа»* для драматического писателя гораздо важнее и труднее, чем выстраивать эту *надоевшую вертикаль* классического искусства «Человек–Небо».

Ну что ж. Вольному — воля, спасённому — Рай. Человек — существо свободное, а уж человек творческий — особенно. А уж в России сегодняшней — абсолютно свободный, что явствует из вседозволенности подобных «творцов».

Но при этом каждому из нас надо ясно осознавать, что, решительно выбирая тот или иной творческий путь, ты берёшь на себя и *ответственность* за этот выбор. И отвечать, рано ли, поздно ли, но всё равно придётся тоже каждому из нас. Отвечать за то, что ты любил, к чему прилеплялся сердцем (если оно есть у тебя) и куда ты звал и вёл людей — вверх или вниз. И что ты нёс своим читателям и зрителям — надежду на свет или отчаяние от беспробудности.

А по поводу того, что легче и что труднее... Правда, что легче — карабкаться в гору или ползать по земле? Так, может, те, кто выбрал ползание по земле, просто не имеют достаточных сил, чтобы идти вверх?..

СОВЕТЫ, ОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ НЕ ДЛЯ ВСЕХ

Поделим работу пополам. Мысли и чувства

Ну а теперь перейдём к разговору непосредственному, профессиональному и конкретному. К разговору, касающемуся только молодых авторов, грезящих созданием собственной драмы. Так что же это такое — написать пьесу? *С чего начать и что делать*, если пользоваться известными классическими формулами русской истории?

Сразу оговариваюсь, как это и следует из заголовка, что эти советы обязательны совсем не для всех. В конце концов, есть люди, которые не привыкли слушать никаких советов! А есть люди, которые пишут пьесы (особенно первые пьесы) абсолютно интуитивно. Собственно, и автор этих строк в своей творческой молодости поступал так же. И делал это порой даже не безуспешно: первая большая пьеса студента первого курса Литинститута была даже поставлена в одном из центральных московских театров.

Но по окончании института (а окончил я его с золотой медалью, то есть и учился вроде неплохо) я вдруг обнаружил, что совершенно *не умею писать пьесы!* Ну просто ничего не знаю о технологии их создания! И это — написав уже десяток или полтора больших пьес!..

Пришлось браться за книги и самому постигать трудное и тонкое ремесло драматурга. Насколько это получилось — Бог весть. Во всяком случае, знания

о драматургическом ремесле постепенно сложились в систему, достаточно упорядоченную и стройную. Эту-то систему я и стараюсь теперь передать вам, моим молодым коллегам.

...Начало работы над пьесой всегда — достаточно тревожный и волнующий этап. Где-то глубоко в сознании, на уровне не столько чётких мыслей, сколько интуиций, возникает некое ощущение. Какой-то еле ощутимый, незнакомый и непонятный свет, идущий из неизвестного источника. Какое-то несформулированное волнение, которое весьма постепенно и неспешно приобретает очерченные границы.

Но вот в этих границах вырисовывается уже нечто более осязаемое и конкретное.

Что?

Скорее всего — ситуация. Та самая *исходная ситуация*, которая и является плодотворной почвой будущего конфликта. Какой-нибудь любовный треугольник или, например, предательство матери, погубившей отца и вышедшей замуж за его родного брата.

А вот уже и главные герои как-то вырисовываются. Пусть ещё не совсем ясно и законченно, но... Но, кажется, уже можно бросаться к письменному столу и начинать создавать новую пьесу? Ведь правда?..

Нет, неправда.

Конечно, это исходное ощущение, это интуитивное волнение и творческое напряжение очень важно. Без него, собственно, и невозможно начать никакую новую работу. Оно, это начальное (*предначальное*) вдохновение и есть тот малый источник, с которого когда-то потом начнётся большая река. Но...

Но это именно *начальный* источник. А вам теперь нужно для него, этого чистого, но слабого ручейка, подготовить *русло*. Куда потечёт ваша река? Какой водой вы её наполните? В какое море она впадёт рано или поздно?

В общем, вам надо остановить себя. Даже не остановить, а притормозить. На время. Это время нужно вам для того, чтобы продумать все возможные аспекты новой пьесы. *Возможные* — то есть те, которые можно и нужно продумать.

Мы с вами должны понимать, что, создавая новый сюжет, мы так или иначе создаём *новый мир*. А как же иначе? Ведь этих героев до нас ещё никогда не бывало! И ситуации такой тоже ещё не было! И вообще, с первых же реплик начнётся такая жизнь, которая до нас ни разу не была предметом изображения! (Сами понимаете, я говорю о том идеальном случае, когда мы имеем дело с произведением оригинальным и самобытным. Причём по-настоящему самобытным, то есть таким, которого ещё *никогда* не было!)

Да, чувства, творческое напряжение, вдохновение буквально разрывают вас на части: скорей, скорей! Надо записать всё, что я уже знаю, уже понял о своих героях и своём удивительном сюжете!..

Вот и записывайте. В виде заметок, набросков, планов. Вам нужно много записать этих самых заметок и набросков, прежде чем вывести заветные слова: «Действие первое. Картина первая». Наброски, заметки и планы надо сделать хотя бы для того, чтобы не придумывать на ходу новых обстоятельств, видя, что действие вашей пьесы как-то незаметно, но верно и неизбежно заходит в тупик.

Итак, работа над пьесой делится на два главных этапа: основной и подготовительный. Точнее, если по хронологии — подготовительный и основной. И это надо хорошо запомнить.

Какая половина важнее? Правильно...

Но какая же половина работы важнее?

Когда я задаю этот вопрос на семинарском занятии или на лекции для абитуриентов, мнения аудитории практически всегда разделяются. Несколько самых нетерпеливых сразу же отвечают, что главное — это написать! Понять их можно: ведь если пьеса не написана, то её вроде бы и не существует. Но именно *вроде бы*... Я периодически вспоминаю высказывание одного из европейских классиков литературы XIX века (к сожалению, не помню ни страны, ни имени, а интернет в данном случае не помог): *моя драма готова, осталось только записать её*.

Вот даже как! Человек не написал ещё ни строчки текста, а считает свою драму готовой? И ведь это классик, а значит, человек, которому можно доверять! Так, может, действительно, всё дело в первом, подготовительном, этапе работы?

И в аудитории, конечно, находится несколько людей, которые тоже так считают. Главный этап — подготовительный, говорят они. Причём, что весьма показательно, первыми на мой вопрос всегда отвечают именно самые горячие и нетерпеливые, те, кто считает, что важнее всего пьесу написать. Вторыми — более рассудительные, те, для кого важнее кажется всё в этой пьесе подробно и основательно продумать.

Ну и наконец третьими отвечают те, кто сообразил, догадался, каков совершенно *правильный* ответ.

Я думаю, что теперь правильный ответ знает уже и мой читатель. Ведь так? Да, совершенно верно: оба эти этапа — подготовительный и основной — абсолютно равновелики по своему значению, по своей важности для творческого процесса по созданию драмы. Они *оба важнее*, если позволено так сказать.

Но почему?

Ответ может показаться лёгким, простым и очевидным: потому, что сначала надо что-то придумать (продумать), а уже потом воплощать. Сначала рождается план, а потом производится работа по плану. Сначала чертятся чертежи, а потом — строится стройка по этим чертежам.

Ну да, так-то оно так. Но не совсем. То, что очевидно в любой другой (не творческой) человеческой деятельности, далеко не очевидно в деятельности творческой.

Да, оба эти этапа — подготовительный и основной — *одинаково важны* в работе над пьесой. Но это вовсе не означает, что они *одинаковы* в своей сути. Наоборот, они настолько отличаются друг от друга по творческим установкам и творческому состоянию, что вполне могут считаться противоположностями! Они настолько разные, что именно по этой причине многие молодые авторы не сразу могут связать оба эти этапа в одно целое, искренне считая, что вот эти написанные строчки и есть драма. А то, что этим строчкам предшествовало — твоё личное дело!

Конечно. Творчество — вообще личное дело творца. Но настоящий творческий процесс — это *вся твоя жизнь*, без перерывов. Потому что в этой самой жизни ты получаешь впечатления, переживаешь и обдумываешь эти впечатления, претворяешь эти мысли и переживания в художественные образы и затем — пытаешься эти образы выразить для всех, передать другим.

Получается, что твоё личное дело — не совсем твоё. И не вполне личное. Причастность всего мира к твоему творческому сердцу и причастность твоего сердца ко всему миру — главный признак того, что твой талант (неважно, большой или маленький!) — это настоящий талант. Получается, что твой творческий процесс касается всех. По крайней мере, всех тех, кого ты мысленно видишь в роли своего читателя и зрителя...

Молчать как на допросе!

Что же следует из этого необходимого для настоящего художника чувства причастности к окружающему миру и людям? Может, стоит как можно больше делиться своим новым замыслом с теми, кто тебе близок и кому ты полностью доверяешь? Может, будет очень уместно проводить какие-то коллективные обсуждения твоего творческого плана, на которых заинтересованные в твоём успехе люди будут подсказывать тебе интересные идеи, образы, сюжетные ходы?

Как бы не так!

Всё абсолютно наоборот.

Самое лучшее — своим новым замыслом не делиться вообще *ни с кем*. Ни с одним человеком. Потому что есть в творчестве такой психологический закон: *рассказать кому-то пьесу — это всё равно, что её написать*. А написать драму можно *только один раз*. И когда, *рассказав* свою новую пьесу своему самому близкому другу, ты вдруг обнаруживаешь, что теперь тебе почему-то не очень хочется её *писать* — не удивляйся. Ты потерял интерес к своему творению именно потому, что нарушил главный закон творчества. А закон этот заключается в том, что *творчество есть тайна*. И эту тайну ты должен уметь хранить. До поры до времени.

Твоя творческая лаборатория должна быть закрыта изнутри на крепкий замок. Опять же до поры до времени, пока ты, как средневековый алхимик, из секретных ингредиентов твоего наличного мастерства не приготовишь кусок чистого золота всем на показ и на удивление. И, кстати, в отличие от алхимика ты находишься в более выгодном положении: их старания были, в силу объективных научных причин, обречены на неудачу, а твои — вполне возможно, могут закончиться полным успехом.

Итак, ты должен молчать о своей пьесе, пока она полностью не закончена. Иначе вдохновение покинет тебя, а без вдохновения никакой творческий труд невозможен. То есть формально-то он возможен, вот только смысла в нём нет никакого. То, что пишется «с холодным носом», точно так же равнодушно будет и читаться. А уж про то, что этим может заинтересоваться театр, я даже и не говорю.

Поэтому когда ко мне, как руководителю драматургического семинара, подходит студент (конечно, младшего курса) и пытается рассказать очередной свой замысел, я всегда останавливаю его в самом начале. Рассказывать даже

мне, строго хранящему творческие секреты своих учеников, можно разве что только исходную ситуацию. То, с чего конфликт начнётся.

Ну, например: существует устоявшийся производственный коллектив, в котором все воруют. И это вовсе не считается чем-то зазорным и плохим — ведь каждый ворует понемножку! И вдруг приходит в этот коллектив молодой человек, который считает, что так делать нельзя, что надо быть честными и никого никогда нельзя обманывать. Исходная ситуация для конфликта есть? Ещё какая! А как он будет развиваться? До какого накала дойдёт? Какова будет развязка?

Даже если у автора уже есть какие-то идеи на этот счёт, даже если ему уже рисуется кульминация и финальная сцена, обнародовать это он не имеет права, если хочет, чтоб его произведение состоялось.

То же и с героями. Можно рассказать другому об основных героях *в общих чертах*, можно даже упомянуть об их главных целях, — но ни в коем случае нельзя говорить о том, как, какими способами они этих целей собираются добиваться, какие перипетии их ждут. Иначе и герои твои замкнутся, отвернутся от тебя и перестанут отвечать на вопросы.

Рождение чего-то — всегда *акт любви*. И рождение пьесы — не исключение. А настоящая любовь осуществляется в тайне. Если, конечно, это вправду настоящая любовь, а не порнография, которой публичность прямо-таки необходима. Но, как мы знаем из мирового опыта, в результате акта порнографии ничто и никто не рождается...

Итак, подытожим только что сказанное. *Тайна творчества есть необходимое условие успеха*. От того, как автор умеет хранить эту тайну, зависит присутствие (или отсутствие) творческого вдохновения во время работы. Творческое вдохновение, переданное читателю или зрителю, есть свидетельство, и даже доказательство, авторского таланта.

В общем, надо честно признать: из этого заколдованного круга творческой тайны — вдохновения — творческого успеха — таланта вырваться невозможно. Точнее, можно, но только одним путём: втайне ото всех написать свою новую пьесу и готовым художественным целым бросить её в мир.

Примечание! Данное требование не касается только одной ситуации: автор уже закончил свою пьесу и больше не видит способов её улучшения, доведения до возможного совершенства. И в то же время он чувствует, что способы эти могут быть, что посторонний взгляд может увидеть недочёты и возможные пути их устранения. Тогда автор, конечно, должен смело идти на публичное обсуждение, что и происходит на наших семинарских занятиях. Почти все дипломные работы обсуждаются на семинарах, получают какие-то замечания (или не получают никаких, а только хвалебные отзывы, такое тоже изредка бывает!), дорабатываются по этим замечаниям и с успехом защищаются. Но всем, я думаю, ясно, что это исключение наилучшим образом подтверждает вышеприведённое правило.