Министерство культуры РСФСР

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИМ. Н.К.КРУПСКОЙ

Д. Н. Аль

ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ДЛЯ СТУДЕНТОВ

ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

ЛЕНИНГРАД

1988

ББК 85.34

В учебном пособии рассматриваются проблемы драматургического художественного творчества, раскрываются особенности художественных, историко-документальных жанров, способы воплощения идеи и замысла сценария на сцене и в массовом выступлении.

Пособие рекомендуется студентам вузов культуры и учащимся культурно-просветительных учреждений.

Рецензенты:

Я.И. Явчуновский, доктор искусствоведения, профессор Саратовскою государственного университета имени II. Г. Чернышевского.

Б.В. Сапегин, засл. деятель искусств РСФСР, профессор Ленинградскою государственного института культуры имени И. К. Крупской.

© Ленинградский ордена Дружбы народов государственный институт культуры имени Н.К. Крупской

1. СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ ДРАМАТУРГИИ

Теория драматургии — обобщение ее прошлого опыта и осмысление сегодняшнего состояния — приобретает сейчас особо серьезное значение. Никогда ранее за тысячелетия своего существования драматургия не переживала такой ломки, такой перестройки, не выходила на столь ответственные рубежи в общественной жизни, как в наше время.

Все знают крылатое выражение Станиславского: театр начинается с вешалки. В том смысле, какой вкладывал в эти слова Станиславский, они бесспорны. Когда зритель входит в театр, его с самого начала, уже от гардероба, должна встречать праздничная театральная обстановка. Однако в более широком плане театр «начинается» не с вешалки. Театр начинается с драматургии, с репертуара. Драматургия, в свою очередь, «начинается» со зрителя, с его запросов, с его уровня. Поэтому вопрос о том, что же представляет собою сегодняшний зритель, исключительно важен, ибо для него все: и драматургия, и театр вместе с вешалками, актерами, режиссерами, завлитами... Все для него и только для него.

Эта мысль, казалось бы, далеко не новая, приобретает в наши дни совершенно новое звучание и значение. Обязанности, которые должен выполнять театр перед зрителем сегодня, во многом отличны от тех, которые он выполнял вчера. Современная теория драматургии, поэтому, не может ограничиться осмыслением накопленного драматургами исторического опыта. Она должна сделать попытку осмыслить те принципиально новые явления, которые вносит в драматургию современность. Это означает, прежде всего — рассмотреть вопросы, вытекающие из такого кардинального факта современности, как появление совершенно нового зрителя.

Сегодняшний зритель — это зритель действительно новый, зритель, который никогда прежде не заполнял театральные залы. Наш современник — принадлежит к поколению совершенно особому с точки зрения тех возможностей, которые открылись для него в познании мира. Трудно даже представить себе, насколько интереснее, богаче, чем в прежние времена, стала для человека окружающая его действительность. Веками человек глядел на мир в основном чужими глазами. Сам он видел вокруг себя очень немного, а весь остальной мир познавал через посредника, через другое лицо. Еще сравнительно недавно, скажем, до революции, большинство населения нашей страны никогда не выезжало за пределы своей губернии. Подавляющее большинство ее жителей, во всех поколениях, никогда не видело своей столицы, — была ли это Москва, или позднее — Петербург. Впечатления о большом мире возникали из рассказов. Типичной фигурой такого рассказчика в старое время был, например, солдат, возвращавшийся в свою деревню. Он служил в столице, «самолично» видел царя... Он прошел через всю Европу, «аж до Парижу», он ходил «на турку», он «воевал с японцем»... Он повидал бесконечно больше своих соседей, своих земляков. Выли другие посредники, например, купцы, «калики перехожие», всякого рода странствующие святоши, ходившие к святым местам, на Ближний Восток, или на святую гору Афон...

3

Самым грандиозным рассказчиком — посредником между человеком и окружающим миром была и остается книга. Книга — это произведение автора, человека, который рассказывает тому, кто его читает, то, что он видел или узнал сам. Еще сравнительно недавно никаких иных средств ознакомления с жизнью других народов и стран, кроме книг, не было для большинства людей.

Только драматургия и театр, или, лучше сказать, только драматургия через театр, могли тогда показывать человеку события, свидетелем которых он не был, воспроизводить для нею картины чужой жизни, сделать человека как бы сопричастным к ней. как бы «самовидцем» того, что происходит или происходило в далеких, неведомых ему краях, а иногда и в знакомой ему обстановке, но с другими людьми. Познавательная функция театра была в этих условиях столь велика, что очень многие люди навсегда сохраняли именно те впечатления о жизни и быте, людях, живших в других странах или в другое время, например, в шекспировской Англии, которые они получили в театре.

Таким же образом с помощью театра создавались представления о жизни средневековой Италии, Испании, Франции и других стран. Во всяком случае, только театр и драматургия в прошлые времена могли создавать эффект *совидения* той или иной жизни за пределами того небольшою региона, в котором человек, жил сам.

Человек никогда не удовлетворялся тем, что только из рассказав другого узнавал о мире, о жизни в других странах, да и о собственной стране, в ее отдаленных от него краях.

Эта неудовлетворенность порождала мечту о возможности перенестись в другие края, увидеть мир своими глазами, порождала сказки о ковре-самолете, о Коньке-горбунке, с помощью которых можно было быстро переместиться по свету.

Сегодня положение резко изменилось. Даже книга уже не является единственным посредником между человеком и всем остальным миром. Теперь с помощью кино и телеэкрана любой человек может своими глазами увидеть беспредельно широкие пространства, может увидеть, что происходит в кабине космического корабля и внутри живой клетки, может увидеть жизнь микроскопических организмов. С самого раннего возраста, с помощью многочисленных познавательных передач человек видит чуть ли не все страны и народы, их жизнь и быт, видит политические события — войны, бушующие на земле, сражения классовых битв, наконец, он видит бесконечное количество спектаклей, передаваемых из театров различных городов, видит множество художественных произведений драматургии, так или иначе воспроизведенных экраном.

С помощью широко развитых коммуникаций и связей, с помощью скоростных средств передвижения, с помощью телевидения и кино он привык воспринимать огромный окружающий его мир как «*самовидец*», по принципу соприсутствия и сопереживания, то есть по тому самому принципу, который использовали и продолжают использовать драматургия и театр. Можно с полным основанием сказать — сегодняшний человек на земле — зритель, а весь мир — огромный театр, в котором он — человек-зритель — постоянно

4

присутствует.

Таким образом, сегодня слова — «театр жизни» — перешли из категории сравнения, уподобления театра с жизнью и жизни с театром, в категорию прямого сближения. Характер восприятия человеком широкого внешнего мира стал по существу, в принципе, адекватным характеру восприятия зрителем происходящего на театральной сцене. Благодаря этому театр из совершенно уникального, неповторимого никакими другими способами воздействия на восприятие, стал теперь одной из форм подобного воздействия.

Для того чтобы не утратить своей действенной силы и интереса к своей работе, театр должен самым серьезным образом позаботиться о том, чтобы сохранить за собой свое собственное место в общем потоке зримой информации, несущей не только познавательный, но и эмоциональный заряд. В этих условиях осмысление всех сторон театральной работы и в первую очередь ее содержания — драматургии, ее прошлого и современного опыта, ее возможностей и задач — приобретает исключительное значение.

Сегодня человек приходит в театр с иными требованиями к достоверности изображаемого. Привычка видеть любой предмет в его подлинности мешает, например, воспринимать бутафорское изображение домов, деревьев и тому подобные элементы декорации. Поэтому незначительная примета, обозначающая дом, дерево или интерьер вагона, воспринимается как более убедительное, реалистическое изображение, чем добросовестно выполненный из фанеры и раскрашенный макет. Чем более скупа деталь, символизирующая изображаемый предмет, тем больше места остается для вполне реалистической дорисовки его в воображении зрителя, в тем большей степени зритель становится также и «читателем», втягивается в активное соавторское восприятие происходящего на сцене.

Сказанное касается не только зрелищного ряда, того, что зритель видит на сцене глазами. Современный человек в значительно большей степени, чем прежний зритель, информирован о бесконечном разнообразии «случаев», вариантов, эпизодов, словом, примеров из области человеческих отношений. Поэтому от современного драматургического произведения (и от спектакля) требуется глубинное проникновение в суть характеров взаимоотношений героев. Только в подлинной, еще неизведанной глубине проникновения в проблемы современной жизни таится возможность добиться сильного эмоционального воздействия на зрителя.

Теперь создается возможность добиться нужной узнаваемости изображаемого с помощью более скупых средств, чем те, которые порой требовались раньше. Это в первую очередь касается основного предмета изображения в любом драматургическом произведении — движения взаимоотношений героев. Чтобы «обозначить» серьезный поворот в их отношениях или перемену во внутреннем состоянии человека, теперь чаще всего достаточно нескользких скупых слов. Поэтому типическим недостатком современной драматургии становятся длинноты, «говорильня», когда герои вместо живого, а значит — динамичного и лаконичного диалога, обмениваются «выступлениями» на заданную тему.

5

Полный характер познания мира современным человеком оказывает заметное влияние на весь литературный процесс. Становится анахронизмом подробная описательность. Литература все больше «высвобождается» от нее ради выполнения своей главной функции — глубинного проникновения во внутренний мир современника, в сущность явлений жизни. Вместе с тем, проза и поэзия все больше проникаются чертами, присущими драматургии. Речь, в частности, идет о тяготении современных произведений прозы к четкости и завершенности композиционного построения, к действенности и напряженности повествования.

Человек, естественно, не перестает быть читателем. Книга никогда не исчезнет из жизни человека, и роль се отнюдь не уменьшается, а, напротив, бесконечно увеличивается вместе с ростом грамотности, культуры, науки. Но и сама книга вступает сегодня с театром, с кино, с телевидением в интенсивные отношения.

Сегодня сколько-нибудь значительные произведения художественной прозы «обречены» на инсценирование или экранизацию. Силою вещей драматургия становится посредником между литературой в целом и миллионами людей — зрителями театра, кино и телевидения.

Ежегодно наше кино производит 150—170 художественных фильмов. Для каждого из них должен быть написан сценарий, то есть — должно быть создано произведение драматургии. Ежедневно только Центральное телевидение выходит в эфир с четырьмя, пятью, а в выходные или праздничные дни даже и с семью драматургическими передачами — театральными и телеспектаклями, телефильмами, кинофильмами, литературно-художественными композициями.

Пели представить себе с той точки зрения современное положение драматургии, становится ясным: драматургия оказалась на поточном производстве. Спрос, как известно, рождает предложение, тысячи людей берутся за перо и пишут сценарии, экранизации произведений прозы, пьесы... Па этой почве, если речь идет о количественной стороне дела, мы можем говорить о гак называемом драматургическом взрыве. Никогда в истории человечества потребность в драматургических произведениях не была столь велика и столь остра, как сейчас. Вместе с тем вполне понятно, возрастает ответственность за художественный уровень драматургии, за ее идейное содержание. Произведения драматургии. благодаря телевидению, одномоментно смотрят десятки миллионов людей. Это значит, что вопрос об уровне драматургии — что сегодня вопрос об уровне идейного и художественного воспитания миллионов людей, об уровне идейного и художественного воспитания народа. Из этого вытекает необходимость серьезного осмысления и обобщения, связанных с развитием драматургии процессов.

Внутренняя жизнь современной драматургии, проблемы ее развития, неустанные поиски новых форм отражения действительности, появление новых героев и конфликтов — все это также требует общетеоретического осмысления.

Небольшой объем учебного пособия позволяет изложить здесь теорию

6

драматургии лишь в самых основных чертах, конспективно. По этой же причине нецелесообразно подробно останавливаться на вопросах достаточно ясных, устоявшихся. Их изучение хорошо обеспечено уже существующей литературой\*. Акцент в данном Учебном пособии сделан на тех новых моментах и проблемах, которые вносит в теорию современная жизнь драматургии и театра. Так, в частности, в Учебном пособии уделено большое внимание историко-документальной драматургии — новому направлению искусства, получившему энергичное развитие в наше время.

Знание основ драматургии может помочь драматургу в решении его творческих задач. Было бы, однако, глубоким заблуждением думать, что для написания художественного произведения — пьесы или сценария — достаточно «выучить» некие законы и правила. Никакие законы и правила не заменят автору собственного таланта, художественного видения, четкой идейной позиции, знания современного жизненного или исторического материала.

Цель изучения теории драматургии — состоит не в том, чтобы вооружить студента «самоучителем» для написания пьес и сценариев, а в том, чтобы научить его драматургически мыслить, помочь понять суть художественных задач драматурга, познакомить с обобщенным опытом, накопленным в этой области творческой деятельности.

О так называемых законах драматургии.

Никаких законов в смысле обязательных правил для работы художника-драматурга не существует. Знание законов драматургии — что, по существу, знание механизма воздействия театра на зрителя. Иначе говоря, знание механизма, с помощью которого воспроизводящее данное произведение другое искусство доведет его до зрителя, художественно, эмоционально воздействуя на него, внушая ему мысли, идеи, образы, созданные автором-драматургом. Эти законы, в смысле механизма воздействия на зрителя, имеют не столько общий, раз и навсегда данный характер, сколько характер конкретный. Они отражают уровень развития театра, особенности сегодняшнего зрителя. Речь идет не о рецептах, не о правилах, а о «принципах формирования конкретного жизненного материала», — замечает Е.Г. Холодов.

2. ДРАМАТУРГИЯ — РОД ЛИТЕРАТУРЫ. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Между всеми родами литературы, а их насчитывается три — эпос, лирика и драма — много общего. Прежде всего, у них общий предмет изображения — человек.

Литература — все ее роды — отличается от других родов и видов искусства тем, что она обладает единственным средством изображения — словом.

Взаимная близость всех трех родов литературы состоит и в том, что каждый из них как бы проникает в другой. Драма обладает рядом признаков эпоса и лирики, лирика зачастую облачает рядом признаков драмы, эпос тоже обладает рядом признаков драмы и лирики. Речь идет о том, как произведение данного

7

рода литературы по преимуществу изображает человека.

Вспомним кратко отличительные признаки каждого из ролов литературы.

Эпос — слово древнегреческое. Оно означает — «песня». Эпос восходит к древним временам, когда не было письменности и когда исторические повествования о прошлом, связанные чаше всего с военными подвигами, сохранялись в памяти народа в мифах, вспоминались в песнях. Эпические песни древности знают, однако, и любовную, трудовую и даже спортивную тематику.

Предметом изображения эпоса является тот или иной насыщенный значительными событиями период общественного развития.

Как и во всех других случаях, — в искусстве вообще и в литературе, в частности.— время изображается не абстрактно, а через героев, через человека.

Итак. эпос воплощает в героях образ эпохи. Вспомним наиболее известные эпические произведения современности. Например, шолоховский «Тихий Дон». Никто не скажет, что что произведение посвящено описанию Григория Мелехова, хотя по и так. Григорий Мелехов и его судьба находятся в центре повествования, но произведение в целом изображает эпоху, заполненную событиями огромного значения — и довоенную жизнь казачьего Донского войска, и Первую мировую войну, и революцию. Описаны революционный Петроград и Москва, фронты гражданской войны. Герой как бы идет через время, а время как бы пропущено через душу героя.

Даже небольшие рассказы или повести через героев раскрывают образ времени, в котором те живут. Вспомним повесть Л. С. Пушкина «Капитанская дочка». Гам вроде бы все замкнуто на одном герое, на истории Гринева. Но через нее раскрывается время, эпоха пугачевского движения.

Термин «лирика» происходит также от древнегреческого слова, от названия струнного инструмента «лира». Лирика, в отличие от эпоса, создает преимущественно образ внутреннего состояния человека, изображает переживание, как правило, одномоментное, которое человек испытывает в данный момент.

Вспомним стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». В нем изображено определенное состояние души, которое мы узнаем, потому что каждый из нас, вероятно, испытывал подобное философское настроение, находясь как бы один на один с огромным миром вселенной. Великий поэт тем и велик, что он вмещает в себя и может выразить те настроения, которые свойственны и понятны множеству людей.

Так же как эпос не лишен элементов лирики, философского созерцания души, личных переживаний, так и лирика не лишена элементов эпоса, описания окружающей человека среды, природы.

У драмы много общего и с эпосом, и с лирикой. Драма, как и эпос, изображает человека в ту или иную эпоху, создает образ времени. Но при этом драма имеет существенные отличия от эпоса и свои специфические особенности. Во-первых, драма в принципе лишена речи повествователя, авторских характеристик, авторских комментариев, авторских портретов. Это правило знает известные исключения. Например, в современной драматургии

8

все чаще появляется лицо от автора — ведущий, который берет на себя авторский комментарий к событиям, характеристику героев, где ведущий определяет композиционную структуру. Таким приемом воспользовался и автор этих строк. В пьесе «Правду! Ничего, кроме правды!!» Ведущий определяет весь ход действия, композицию, говорит от лица автора, комментирует. В подобных случаях мы имеем соседство драматического действия, драматургии, и элементов эпоса (прозы), которые сосуществуют, но не смешиваются. Говоря языком химии, это не «раствор», а «суспензия».

Если в драматургическом произведении ведущий займет настолько большое место, что основное внимание зрителя перейдет на него, драматургическая композиция разрушится.

Драматургия, так же как и эпос, изображает исторические события и события современности, происходящие в определенной социальной общности. Но предмет изображения драматургии всегда конкретизирован. Произведение драматургическое создает образ конкретного социального конфликта. Разумеется, образ социального конфликта лежит также в основе произведений эпических, в основе, например, любого современного романа. Однако конфликт в драматургическом произведении выстраивается автором на принципиально иной основе. Речь идет о взаимоотношении между действиями героев и движением конфликта. Обратимся опять же к «Тихому Дону». Герой романа — Григорий Мелехов — личность необычайно активная. Он — герой войны на русско-германском фронте. Он воюет вместе с белыми против красных. Он красный командир. Он активный участник контрреволюционного казачьего восстания. Он «зеленый» — участник антисоветской банды. Как бы, однако, он ни метался от одной воюющей стороны к другой — исход изображаемого в романе социального конфликта — гражданской войны — от него на зависит. Конфликт, изображаемый автором в эпическом произведении, носит, в отношении героя, объективный характер. Максимум, на что способен герой, — определять свое личное место, свою судьбу в водовороте событий. Да и в этом он не совеем волен.

В драматургическом произведении конфликт выстраивается от начала до конца как творение самих героев. Они ею начинают, ведут и заканчивают. Исход изображаемого конфликта целиком зависит от поведения, от образа мыслей и поступков героя. Социальный конфликт любого масштаба, скажем, та же гражданская война, раскрывается в драматургическом произведении отражением в «капле воды» — в данном столкновении героев, за начатом, ходом и исходом которого следит зритель.

Пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая» не дает, да и не может давать, панораму гражданской войны. В ней на примере данного человеческою конфликта — Любови Яровой и ее мужа — белогвардейскою поручика Ярового — драматург на «малом» пространстве, в пьесе, рассчитанной на три часа сценического воплощения, показывает бездонную глубину социальною раскола, который поставил даже близких, даже любящих друг друга людей по разным сторонам баррикад.

9

Непонимание принципиальной разницы между построением эпического и драматургического конфликтов, необходимости при инсценировании или экранизации эпического произведения (романа или повести) перевести эпический конфликт в драматургический — главная причина неудачи целого ряда инсценировок и экранизаций.

Многие авторы делают ошибку, полагая, что предметом драматургии может быть любое столкновение, в том числе и не социальное, скажем, столкновение человека с явлениями природы, например, с бушующим океаном. Это вовсе не значит, что нет драматургических произведений, в которых острые социальные конфликты разворачиваются в обстановке стихийных бедствий. Но суть такого произведения в том, чтобы показать, как себя ведут в отношении друг друга люди в экстремальных условиях. Стихийное бедствие, любой случай борьбы с природными явлениями играет в драматургическом произведении роль обстоятельств, в которых происходит столкновение между людьми. Оно не должно становиться стороной изображаемого конфликта.

Особенностью драматургии, ее органическим свойством является реализм изображения. Может возникнуть вопрос: разве мы не видим на сцене фантастических или сказочных сюжетов? Разве не действуют в произведениях драматургии сказочные герои, вымышленные богатыри? Разве не условна декорация? Разве не условно быстро течет сценическое время?

Речь идет о реалистической основе изображения, о реализме человеческих отношений, которые должны лежать в основе любого драматургического произведения. На сцене, например, в детском театре могут быть изображены говорящие зайцы и медведи, при том в самых необычных для подлинных зайцев и медведей отношениях. Но это будет интересно человеку, в том числе и маленькому, в той мере, в какой эти зайцы и медведи будут изображать человеческие отношения.

На этом же приеме строятся и басни. У Крылова играют квартет осел, козел, мартышка и косолапый мишка. Предметом сатирического изображения басни является, однако, характерное для некоторых людей отношение к своим возможностям,— попытки заниматься делом не по своим силам и способностям.

В основе драматургического произведения всегда лежит совершенно реальная человеческая ситуация. Это важно потому, что человек, который придет в театр, должен сопереживать тому, что происходит на сцене. А сопереживать можно только узнаваемому, реальному. Сопереживать нереальности, в которой зритель не находит аналогии знакомым ситуациям жизни, он не станет. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений, изображаемых в представлении, является совершенно обязательным требованием драматургии.

Для драматургии, как свойство, обязательна современность. Можно сказать — что не современно, то на сцене и не художественно.

Современность произведения совсем не равна хронологической, календарной современности. Ни современные костюмы, ни современный жаргон, ни даже указание современной даты не делают

10

пьесу современной. И, напротив, произведения, посвященные сюжетам историческим, далеко отстоящим от нашего времени, могут быть вполне современны.

Речь идет о современности проблематики, которой посвящено произведение. Сопереживать в театре можно опять же только живому, тому, что живет сегодня. Мертвому сопереживать невозможно. Поэтому зрителя взволнует, заставит сопереживать только то. что присутствует и в его сегодняшней жизни. С этой точки зрения пьеса историческая может быть вполне современной.

Когда Пушкин писал «Бориса Годунова», проблема — народ и царь, народ и власть была очень актуальна. Разумеется, он не мог ее решать на современном ему материале восстания 14 декабря 1825 года.

«Борис Годунов» не увидел в свое время сцены, настолько актуальным было это произведение, посвященное событиям конца XVI — начала XVII веков. Таких примеров можно привести много.

Итак, для пьесы обязателен конфликт, основанный на современной проблематике. Этого не учитывала в свое время так называемая теория бесконфликтности, утверждавшая, что поскольку в нашей стране ликвидированы антагонистические классы и негу непримиримых классовых противоречий, в советской драматургии не должно быть социальных конфликтов. Эта теория уже давно себя изжила, но рецидивы ее в практике драматургии встречаются в виде беспроблемности некоторых произведений.

Какой-то конфликт есть, разумеется, в каждой пьесе. Бывает, что есть в произведении и проблема, но «черствая», вчерашняя, уже решенная обществом или уже основательно раскрытая в предшествующих произведениях. Такая проблематика тоже *Не* может заинтересовать зрителя, оставит его холодным.

Произведения драматургии должны обладать общественной значимостью. Они могут быть воспроизведены только коллективно. Стихотворение способно существовать даже без записи, в голове поэта, который может по памяти прочитать его аудитории и таким образом передать свое произведение людям. Для того чтобы дошло до зрителя произведение драматургии, в работу включается целый коллектив театра, кино или телестудии. Десятки, а иногда и сотни людей работают в течение многих недель или месяцев для того, чтобы воспроизвести это произведение, дать ему жизнь. Чтобы вызвать к жизни работу такого большого коллектива, автору следует создать произведение достаточно общезначимое. С другой стороны, произведение драматургии исполняется для больших зрительских коллективов, воспринимается коллективно. Благодаря телевидению, сегодня драматургическое произведение одновременно смотрят десятки миллионов человек. Это накладывает на драматурга огромную ответственность за идейную и художественную значимость его произведения.

Драматургия имеет общую задачу со всем искусством, со всей литературой — воспитательного воздействия на человека способом эмоционального потрясения. Оно становится подчас значительно более сильным средством, чем прямая передача ему данной мысли.

Маркс говорил, что из всех крепостей самой неприступной является

11

человеческий череп. Для того чтобы в эту крепость «ворваться», существует мною способов. Искусство тоже служит этой задаче. Драматургия с помощью средств воспроизведения — театра, телевидения — одно из сильных средств воздействия на человека. Но овладение человеческим разумом, человеческими эмоциями возможно только при достаточной для этого художественной силе произведения.

Для лучшего уяснения специфики механизма воздействия драматургического произведения на воспринимающее сознание, на зрителя, вернемся на время к прозе и поэзии, к эпосу и лирике.

Принцип воздействия произведений прозы и поэзии на человека можно условно назвать — «клавишный метод». Автор прозаического или поэтического произведения адресуется к индивидуальному опыту читателя, «нажимает» в мозгу читающего определенную «клавишу», которая вызывает на основе ею собственного жизненного опыта определенную картину. Гёте говорил: «Кто я такой, знаю только я один». Можно сказать, несколько изменив эту мысль: то, что я вижу, читая книгу, вижу только я один. Не бывает так, чтобы два человека, читающие одну и ту же страницу, описание одного и того же события или героя, видели одно и то же. Каждый нарисует свой образ. Чем талантливее писатель, тем более адекватны будут все эти разные картины в головах разных людей, тем ближе будут эти образы к тому, что хотел показать автор. Возьмем в пример строки из стихотворения Вадима Шефнера «Лесной пожар».

«А утром ветер разогнал туманы

И ожил потухающий костер.

И, сыпля искры, посреди поляны

Багровые лохмотья распростер.

...И лес гудел от огненной метели,

С морозным треском падали стволы,

И, как снежинки, искры с них летели

Над серыми сугробами золы».

Казалось бы, соединяется несоединимое. Искры сравниваются со снежинками. Но как раз это позволяет ярче и лучше увидеть картину множества разлетающихся искр. «Багровые лохмотья» — яркий образ. Но каждый из прочитавших эти строки увидит костер по-разному. У одного справа будет более высокий взлет огня, у другого слева, у третьего «багровость» будет темнее, у четвертого светлее...

Иногда поэт рассчитывает на помощь читательского воображения в большей степени. Вспомним, какой сложный образ создает Маяковский в знаменитых стихах:

Парадом развернув

моих страниц войска,

я прохожу

по строчечному фронту. Стихи стоят

свинцово-тяжело, готовые и к смерти

и к бессмертной славе. Поэмы замерли,

к жерлу прижав жерло нацеленных

зияющих заглавий. Оружия

любимейшего

род, готовая

рвануться в гике застыла кавалерия острот, поднявши рифм

отточенные пики.

Автор сравнивает стихи с войском. Мы должны представить себе, как стоят пушки, прижав «к жерлу... жерло», представить себе кавалерию с отточенными пиками. От этого представления мы должны вернуться к представлению о стихах, об их четкой организации, о рифме, о ритме... Восприятие должно проделать сложную работу. Проделав ее, мы получаем образ, ту характеристику, которую Маяковский пожелал дать своему творчеству.

«Клавишным методом» воздействует на нас и проза. Автор дает нам описание и каждый из нас, мобилизуя свой опыт, нарисует себе собственный неповторимый образ. Возьмем, к примеру, знаменитый рассказ Чехова «Ванька». Вот как Ванька Жуков представляет себе своего дедушку Константина Макарыча: «Это маленький, тощенький, но необыкновенно юркий и подвижный старикашка, лет шестидесяти пяти, с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами...»

Читатель видит этого дедушку, пьяненького, смеющегося... Тем не менее, каждый читатель увидит здесь какого-то «своего» дедушку. И сложится его образ у читателя из тех многочисленных дедушек, которые ему в жизни встречались.

В отличие от прозы и поэзии, воздействующих на воспринимающее сознание с помощью включения в работу его собственного опыта, включения читательского сознания на уровне соавтора, драматургическое произведение рассчитано на иной механизм воздействия. Оно воздействует на воспринимающее сознание по принципам воздействия самой жизни, окружающей среды. Оно воздействует на ощущения, на рефлексы, на чувства зрителя.

Произведение драматургическое убеждает зрителя сопереживанием. С этой точки зрения наиболее «податливые», лучшие зрители — дети. Для них эффект сопереживания, соприсутствия как бы при реально происходящем событии достигает абсолюта.

Когда появляются на сцене враждебные силы, угрожающие добрым героям, допустим, Бармалей, угрожающий Ванечке и Танечке, или злой волк, который хочет скушать Красную Шапочку, детский зал реагирует на это как па абсолютно реальные события. Дети кричат, предупреждают добрых героев, чтобы они спасались, спрятались.

Для «начинающего» человека весь мир предстает совершенно новым, для него еще все одинаково неожиданно и одинаково правдоподобно. Для него еще нет разницы между реальным событием и тем, что он видит на сцене. Взрослый зритель хорошо понимает, что жизнь — это одно, а сцена — другое. Для того, чтобы его взволновать, потрясти, для того, чтобы заставить его сопереживать

13

тому, что происходит на сцепе, нужны сильные средства. Тем более что необходимо добиться сопереживания коллективного. Если книгу каждый читает в одиночестве, то в зрительном зале должна возникнуть общая эмоциональная реакция на происходящее. Зал одновременно взрывается громким хохотом, или одновременно замирает в момент напряжения действия.

Существует условный термин — «зрительский пояс». Имеется в виду, что как бы все присутствующие в зрительном зале охвачены единым поясом. Психофизиологические основания возникновения коллективного сопереживания — пока недостаточно изучены.

Создать коллективное восприятие, коллективное внимание, коллективный интерес, коллективную увлеченность, коллективное потрясение, будь то веселое, будь то трагическое, конечно, непросто. Зритель приходит в зрительный зал погруженный в свои дела. Кто-то думает о работе, кто-то думает о семье, кто-то взволнован происшествием в транспорте по дороге в театр... Полный зал перед началом спектакля — это еще не публика, это «кворум», сумма единиц, сумма индивидуумов, каждый из которых живет тем, с чем он сюда пришел. Период такого пока еще просто скопления зрителей называется предкоммуникационным. Общая коммуникация в зале еще не возникла. После окончания спектакля можно наблюдать и так называемый посткоммуникационный период, когда спектакль окончился, а зрители не расходятся. Бывают случаи, когда зрительный зал некоторое время единодушно молчит, и только после паузы вдруг взрывается аплодисментами. Впечатление от спектакля было столь сильным, что зрители не сразу могут выйти из состояния сопереживания происходящему на сцене.

Но нас интересует то, что лежит между пред- и посткоммуникационными периодами, время непосредственной коммуникации зала со сценой, когда мы наблюдаем прямую связь сцены со зрительным залом и обратную связь. Зрительный зал в свою очередь воздействует на сцену. На исполнителей сильно действует, например, пустота в зале. Малое количество зрителей, да еще и рассеянных по залу, не создаст зрительского «пояса», единой реакции.

Актеры знают, что есть «тяжелый зал», публика, которую трудно раскачать, включить в коммуникацию Сцена — Зал, потому что не работает коммуникация Зал — Сцена.

В свое время в прологе к «Фаусту» Гёте жаловался на трудности воздействия на публику:

«Кто ваша публика, позвольте вас спросить?

Один приходит к нам, чтоб скуку утолить.

Другой, набив живот потуже, идет сюда переварить обед.

А третий, что для нас всего, пожалуй, хуже.

Приходит нас судить по толкам из газет».

Итак, в зрительном зале произведение драматургии должно вызвать коллективное сопереживание. При этом важно подчеркнуть, что речь идет о сопереживании глубоком, имеющем множество оттенков. Сопереживание зрителя и сопереживание «болельщика» на стадионе далеко не одно и то же. Болельщик запрограммирован на единообразное переживание. Его волнует

14

количество голов. Его переживание одноплановое, — ощущение азарта.

Зрителя только в одном смысле можно назвать «болельщиком». Он всегда «болельщик» команды добра, забивающей «голы» в ворога зла.

Какими же способами, конкретно, драматург с помощью театра, добивается эффекта соприсутствия и сопереживания, эмоционального потрясения? Он создает модель, действующую модель человеческих отношений. Я подчеркиваю, именно модель человеческих отношений. Это необязательно модель реальной жизненной ситуации, потому что на сцене могут действовать и фантастические герои, и мистические герои, и демоны, и колдуны, могут разговаривать животные, может разыгрываться сказочная ситуация.

В произведении драматурга потенциально должен содержаться тот эффект сопереживания, то волнение зрителя, которое возникнет позднее, в момент исполнения произведения. И если подходить к сказанному с точки зрения драматургического мастерства, драматург как бы списывает свое произведение с будущего, воображаемого им спектакля. Если он в момент работы над пьесой не видит написанное им на сцене, не понимает, как будет воплощено то, что он написал, ему не удастся написать драматургическое произведение. Таким образом, по самой природе своего творчества драматург должен быть режиссером — первым режиссером своего произведения.

Итак, задача драматурга — обеспечить сопереживание, эмоциональное волнение, потрясение зрителя в будущем спектакле по тем принципам, по которым происходит воздействие на человека событиями реальной жизни.

Существует, естественно, много возможностей добиться этого и ни одно драматургическое произведение не должно быть похоже на другое, каждое должно обладать своей художественной силой.

Тем не менее, мы может назвать некоторые основные условия, без соблюдения которых сопереживание не возникает. Прежде всего, узнаваемость происходящего; Именно в смысле реальности самих человеческих отношений. Второе. Это — интерес зрителя к тому, что происходит. «Незанимательная пьеса — это кладбище идей, мыслей и образов», —писал А. Н. Толстой2.

Интерес — понятие широкое. Для того, чтобы зрителю было интересно, должно происходить нечто, основанное на современной проблематике, острое но проблематике, наконец, просто интересное с точки зрения увлекательности. В свое время Станиславский советовал: сначала завлечь, а потом внушить идею.

Наконец, самое важное условие для того, чтобы произведение драматургии оказало художественное воздействие — это создание целостной картины, целостного образа события. Если в произведении эпическом, скажем, в романе, создается, как мы говорим, образ эпохи, образ времени, то этот временной образ может существовать без сюжетной законченности. Об этом многие авторы великих эпических произведений неоднократно говорили сами. Например, Сервантес, начиная писать «Дон Кихота», замышлял его гораздо короче, а потом по мере написания, автор включал все новые и новые события. Роман, как говорил Сервантес, раздвигался как раздвижной стол.

Гёте засвидетельствовал, что, приступая к созданию своего романа

15

«Страдания молодого Вертера», он не знал вначале, что Вертер покончит жизнь самоубийством. Логика событий, логика самого движения, развитие героя, его характера привели к тому, что автор увидел единственный конец, к которому должен придти герой.

В лирике, где создается образ настроения, образ состояния, тем более не требуется обязательного сюжетного завершения.

В драме создается образ конфликтного события, образ социального столкновения. Этот образ должен обладать тремя обязательными элементами, обусловливающими его целостность. Прежде всего, надо объяснить, что происходит, где, почему и отчего возникло столкновение. Без этого оно не будет понятно. Надо показать развитие столкновения, его существо. И, наконец, надо показать, к чему это развитие привело.

«К чему привело» не равноценно понятию «чем кончилось». Кончиться любое событие в жизни, а тем более под пером автора, может совершенно случайно, а не как результат данного развития, не как результат борьбы противоречий, которые в данном конфликте проявились.

Создание целостною образа события является обязательным художественным требованием к произведению драматургии. История драматургии показывает, что во всех случаях, когда эта целостность нарушена, произведение художественно слабее, чем оно могло бы быть, а иногда просто не состоятельно.

Можно сказать, что в основе каждого произведения драматургии лежит принципиальная схема, состоящая из этих трех элементов: начало борьбы, ход борьбы и результат борьбы.

Начинать пьесу, не зная, чем она кончится, не следует. Финал произведения должен быть автору ясен в замысле. Ясное понимание финала своего произведения есть понимание и того, ради чего автор взялся за свою работу.

К сожалению, очень многие авторы, которые берутся за перо драматурга, не могут преодолеть сложности этой, казалось бы, простой задачи. Нередко автора поражает тот или иной жизненный факт. Он пытается его записать, думая, что факт сам «сработает», тем более, если внутри факта есть какое-то столкновение. В частности, это относится к паразитическому пониманию документального искусства. Некоторые всерьез думают, что достаточно найти интересный документ, исполнить его на голоса участников, придать ведущего, снабдить диалог шумом падающей воды или громом орудий, и получится драматургическое произведение в жанре документализма. Это, разумеется, не так. Жизненный факт, как правило, не содержит готовой драматургической структуры.

Известный советский режиссер и теоретик театра Н.П. Акимов оставил в своих книгах и в памяти тех. кто с ним работал, целый ряд замечательных мыслей, выраженных в афористической форме. Он весьма удачно оценил то явление, о котором идет речь: «Я видел и читал очень много плохих пьес, — говорил он, — но среди них не помню ни одной, которая бы плохо начиналась». И в самом деле, почти все плохие пьесы начинаются интересно. Автор придумал или подсмотрел действительно интересный эпизод, а что с ним делать

16

дальше — не знает. Между тем, жизненный фаю, как правило, становится фактом драматургии только в том случае, если его поставить в конкретную драматургическую структуру, то есть использовать его в рамках развития социального конфликта, показав начало борьбы, ход борьбы, результат борьбы. Один и тот же факт, использованный драматургом, может образовать вокруг себя совершенно разные произведения не только по сюжету, но и по жанру, в зависимости от того места, которое он займет в структуре произведения. Например, факт — решение супругов развестись, помещенный в начале пьесы, способен образовать комедию с благополучным окончанием — радостным примирением. Тот же факт — решение супругов развестись, поставленный в финал, не подходит для завершения комедийного развития и предполагает драму.

Иначе говоря, факт, изображенный в драматургическом произведении,— всею лишь элемент художественной структуры — драматургической композиции, которую должен создавать автор.

3. КОМПОЗИЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Слово «композиция» восходит к латинским словам «compositio» (составление) и «compositus» — хорошо расположенный, стройный, правильный.

Любое произведение искусства во всех его видах и жанрах должно создать целостный образ изображаемого. Если цель художника — изобразить человека за работой, он обязательно покажет и орудия труда, и материал обработки, и рабочее движение труженика. Если же предметом изображения является характер человека, его внутренняя сущность — художнику порой достаточно изобразить одно лишь лицо человека. Вспомним, например, знаменитый портрет Рембрандта «Старик». Человек изображен здесь не целиком, но целостность образа от этого не только не пострадала, но, напротив, выиграла. Ведь предметом изображения в данном случае является не фигура старика, а его характер. Изобразив лицо старика, Рембрандт создает типичный образ человеческого характера, свойственного старым людям, прожившим долгую, наполненную переживаниями жизнь. Образ нот вполне законченный, целостный.

Предметом изображения в драматургическом произведении являегся, как мы уже знаем, социальный конфликт (того или иного масштаба), персонифицированный в героях произведения.

История драматургии показывает, что создать целостный художественный образ конфликтного события, соблюсти казалось бы простое условие, показать не только начало конфликта, но и его развитие и результат, — отнюдь не просто. Трудность заключается в том, чтобы найти единственно правильное драматургическое развитие, а затем и завершение начальной ситуации.

17

Когда начало пьесы остается наиболее интересной ее частью и дальнейшее развитие идет от начала не «вверх», а «вниз», автор ее вынужден подбрасывать в свой затухающий костер новые «поленья», подменяя развитие данного конфликта из его начальной ситуации завязыванием каких-то новых, дополнительных коллизий. Этот путь исключает завершение пьесы разрешением того конфликта, с показа которого она началась, и ведет, как правило, к искусственному завершению способом волевого распоряжения автора пьесы судьбами своих героев.

В основном из-за композиционной сложности создания драматургического произведения и появилось справедливое убеждение, что драматургия — самый сложный род литературы. К этому следует добавить: хорошая драматургия. Ибо написать семьдесят страниц плохой пьесы легче, чем девятьсот страниц плохого романа.

Для того чтобы справиться с композиционными трудностями, драматургу необходимо хорошо понимать свою художественную задачу, знать основные элементы драматургической композиции и представлять себе «типовую структуру» построения драматургического произведения. Слово структура не случайно поставлено здесь в кавычки. Разумеется, никакое художественное произведение не пишется по заранее заданной схеме. Чем оригинальнее данное сочинение, тем будет лучше.

«Схема» отнюдь не покушается ни на индивидуальное своеобразие каждой данной пьесы, ни на бесконечное разнообразие произведений драматургического творчества в целом. Она носит условный характер и служит для того, чтобы наглядно разъяснить, о каких композиционных требованиях идет речь. Полезной она будет и для анализа структуры драматургических произведений.

Вместе с тем. предлагаемая «типовая структура» объективно отражает композицию драматургического произведения как такового и, следовательно, обладает некоторой обязательностью.

Соотношение между условностью и обязательностью здесь таково: содержание пьесы и соотношение размеров ее частей в каждом данном произведении различны. По их наличие и последовательность расположения для всех произведений обязательны.

Суть этого соотношения можно проиллюстрировать на вполне убедительном примере.

Разнообразие человеческих индивидуальностей живших, живущих и будущих людей необозримо. Каждый человек индивидуален и неповторим. Тем не менее, всем людям присуща единая «структура» организма. Отклонения от нее болезнь или травма — большое несчастье. Было бы поэтому странно считать покушением на индивидуальность каждого отдельного человека «схему» человека вообще. Разумеется, такое его изображение является предельным упрощением объекта. Это, однако, не делает данную «схему» неправильной и хотя бы в малейшей степени спорной. Вряд ли найдется кто-нибудь, кто не согласится с тем, что всякое нарушение этой «схемы» «человека вообще» нежелательно абсолютно в каждом случае.

18



Человек, у которого отсутствует хотя бы один элемент общечеловеческой «конституции»,— хоть и может жить, но является инвалидом. В таком же соотношении находится общая «схема» драматургического произведения и неповторяемость каждой отдельной пьесы.

Пьес и сценариев, построенных без соблюдения необходимых композиционных требований, не мало. Некоторые из них живут — идут на сценах театров, иногда — с успехом. Но это тем не менее пьесы — «инвалиды». Они, несомненно, были бы значительно более полноценными, если бы «руки», «ноги» и «голова» были у них «целы» и на своих местах. Эго относится не только к заведомо плохим пьесам. Есть не мало пьес, шедших с большим успехом, оставивших заметный след в истории театра, которые, однако, могли бы быть лучше, если бы были их авторами более основательно художественно доработаны, «доведены до кондиции». Наиболее авторитетными тому подтверждениями являются высказывания самих драматургов. Так, например, П. Погодин, знаменитая пьеса которого «Аристократы» оканчивается митингом перековавшихся на Беломорканале уголовников, «вредителей» и прочих заключенных, признавался, что «при упорных и долгих поисках можно было найти для «Аристократов» финал более удачный. Финал, который бы красиво и мощно ставил последнюю точку... без утомительных речей на сцене». С этим нельзя не согласиться.

Недооценка и недопонимание первостепенного значения композиции при написании драматургического произведения весьма распространены. Многие-авторы всерьез убеждены, что пренебрежение композицией — признак свободного полета их творчества, путь к новаторству.

В основе подлинного новаторства лежит усовершенствование художественных средств, усиление их действенной силы, поднятие прежнего уровня мастерства художника на более высокую ступень. Облегчение творческой задачи путем отказа от выполнения элементарных требований своего искусства ведет к созданию неполноценного произведения. Разговоры о новаторстве призваны в таких случаях прикрывать творческую беспомощность автора.

Поскольку без основных элементов драматургической композиции — изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы — невозможно создание целостного образа конфликтного события, — их наличие и названная последовательность расположения в драматургическом произведении являются необходимым, в полном смысле этого слова, элементарным художественным требованием драматургическою искусства.

На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную схему, лежащую в основе драматического

19

произведения, принято называть гегелевской триадой.

Для наглядности принципиальная структура драматургического произведения — триада Гегеля — может быть изображена таким образом.



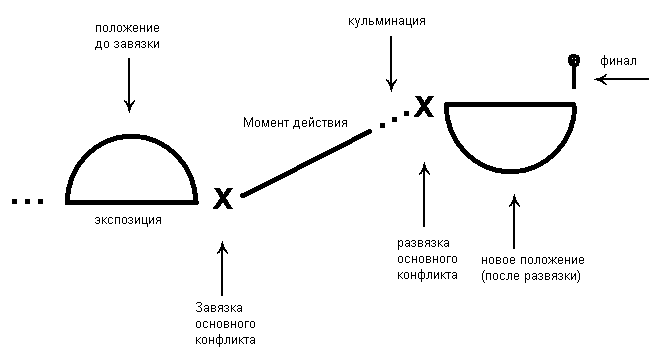
начало борьбы ход борьбы результат борьбы

Перечислим на основе принципиальной структуры произведения конкретные элементы драматургической композиции, а затем раскроем сущность и назначение каждого из них.

Начало борьбы раскрывается в экспозиции и в завязке основного конфликта.

Ход борьбы раскрывается через конкретные поступки и столкновения героев — через так называемые перипетии, составляющие общее движение действия от начала конфликта к его разрешению. Во многих пьесах (хотя и не во всех) есть выраженный момент высшего напряжения действия — кульминация.

Результат борьбы показан в развязке (разрешении) основного конфликта и в финале пьесы.



Каждое драматургическое произведение обязательно обладает экспозицией, то есть начальной частью.

Экспозиция — начальная часть драматургическою произведения. Ее назначение: сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящею действия пьесы. Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события. Иногда необходимо сообщить что-то из того, что предшествовало возникновению конфликта. Так, например, если зритель с самого начала не будет знать, что герой «Пигмалиона»

20

Бернарда Шоу — мистер Хиггинс — лингвист, занимающийся изучением различных диалектов и образцов ненормативной речи, он не поймет, вернее, неправильно поймет причины, побудившие Хиггинса взять в свой чинный аристократический дом невоспитанную и неотесанную девицу — уличную цветочницу Элизу Дулитл.

Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью, если можно так выразиться, на ее пространстве, происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективною восприятия пьесы. В экспозиции зритель получает представление и о жанре произведения.

Наиболее распространенный вид экспозиции — показ того последнею отрезка обыденной жизни, течение которой будет прервано возникновением конфликта.

Драматургия имеет мною общего с народной сказкой и скорее всею происходит о г нее. Драматургия взяла от народной сказки, в качестве своей главной темы, ее главное чудо, чудо социальное — победу добра над злом. Много общего также и между построением сказки и структурой драматургического произведения. В частности, экспозиция большинства пьес строится потому же принципу, что и экспозиция сказки. Гак, например, «Жил старик со своею старухой у самого синею моря».— говорится в начале пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». «Старик ловил неводом рыбу. Старуха «пряла свою пряжу». Гак продолжалось «ровно тридцать лет и три года», а «сказки» не было. Только когда старик поймал золотую рыбку, заговорившую человеческим голосом, этот обыденный поток жизни прервался, возник повод для данного повествования, началась «Сказка о рыбаке и рыбке».

Начало во многих пьесах построено по тому же принципу:

«Жили-были...» и вдруг возникает «золотая рыбка» или «золотое яичко» данного произведения — тот конфликт, который будет в нем изображен.

Другой вид экспозиции — Пролог — прямое обращение автора к зрителю, краткий рассказ о персонажах будущего действия и о его характере. В ряде случаев пролог исчерпывает экспозицию, поскольку завязка конфликта пьесы содержится (объявлена) в нем самом. Нередко, однако, пролог только открывает экспозицию, которая затем продолжается до завязки конфликта показом предшествующею ей потока жизни. Так построено начало трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Экспозиция после краткого пролога продолжается в течение всего первого акта.

Иногда пьеса начинается инверсией, то есть показом перед началом действия того, чем закончится конфликт. Таким приемом часто пользуются авторы остросюжетных произведений, в частности, детективов. Задача инверсии — с самого начала увлечь зрителя, держать его в дополнительном напряжении с помощью информации о том, к какому . концу приведет" изображаемый конфликт.

Момент инверсии есть и в шекспировском прологе к «Ромео и Джульетте». О трагическом исходе их любви в нем уж сказано. В этом случае инверсия имеет иное назначение, чем придание увлекательности последующей

21

«печальной повести». Рассказав, чем кончится его драматическое повествование, Шекспир снимает интерес к тому, ЧТО произойдет, для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя на том, КАК это произойдет, на СУТИ взаимоотношений героев, приведших к заранее известному трагическому концу.

Из сказанного должно быть ясно, что экспозиция — начальная часть драматургического произведения — длится до начала завязки — завязки основного конфликта данной пьесы. Исключительно важно подчеркнуть, что речь идет о завязке именно основного конфликта, развитие которого является предметом изображения в данной пьесе.

С самого начала трагедии «Ромео и Джульетта» мы встречаемся с проявлениями векового конфликта между семьями Монтекки и Капулетти. Но не эта их вражда предмет изображения в данном произведении. Она длилась веками, так они «жили-были», но повода для данной пьесы не возникало. Только котла юные представители двух враждующих кланов — Ромео и Джульетта — полюбили друг друга, возник конфликт, ставший предметом изображения в этом произведении — конфликт между светлым человеческим чувством любви и темным человеконенавистническим чувством родовой вражды.

Таким образом, в понятие — «завязка» — входит завязка основного конфликта данной пьесы. В завязке начинается его движение — драматическое действие.

Некоторые современные драматурги и театральные критики высказывают мнение, что в наше время, когда темпы и ритмы жизни неизмеримо ускорились, можно обходиться без экспозиции, и начинать пьесу сразу с действия, с завязки основного конфликта, брать, как говорится, быка за рога. Такая постановка вопроса неверна. Для того, чтобы «взять быка за рога», надо как минимум имен, перед собой быка. «Завязать» конфликт могут только герои пьесы. \\о мы должны понимать смысл и суть происходящего. Как и любой момент реальной жизни — жизнь героев пьесы может происходить только в конкретном времени и в конкретном пространстве. Не обозначить ни того, ни другого, или хотя бы одной из этих координат означало бы попытку изобразить некую абстракцию. Конфликт в этом трудновообразимом случае возникал бы из ничего, что противоречит законам движения материи вообще. Не говоря уже о таком сложном моменте се развития, как движение человеческих отношений. Таким образом, идея обойтись при создании пьесы без экспозиции — недостаточно продумана.

Иногда экспозиция бывает совмещена с завязкой. Именно так она сделана в «Ревизоре» II. В Гоголя. Первая же фраза городничего, обращенная к чиновникам, содержит всю необходимую информацию для понимания последующего действия, и. вместе с тем. является завязкой основного конфликта пьесы. Трудно согласиться с Е.Г. Холодовым, который считает, что завязка «Ревизора» происходит позднее, когда завязывается «комедийный узел», то есть когда Хлестакова приняли за ревизора. Завязка — это завязка основного конфликта пьесы, а не того или иного сюжетного «узла». В

22

«Ревизоре» конфликта между героями нет. Они все — и чиновники и Хлестаков — в конфликте со зрителем, с положительным героем, сидящим в зале. И этот конфликт сатирических героев со зрителем начинается до появления Хлестакова. Первое же знакомство зрителя с чиновниками, с их испугом по поводу «пренеприятного» для них известия о приезде ревизора и есть начало конфликтного (по специфическим законам сатиры) противостояния «героев» и зрителей. Отрицание смехом изображенной в комедии чиновной России начинается вместе с экспозицией3.

Такой подход к толкованию завязки «Ревизора», на мой взгляд, больше соответствует тому определению завязки, которое, опираясь на Гегеля, даст сам Е. Г. Холодов: «В завязке «должны быть даны лишь те обстоятельства, которые, подхваченные индивидуальным складом души и ее потребностей, порождают как раз ту определенную коллизию, развертывание и разрешение которой составляет особенное действие именно данного художественного произведения» 4.

Именно это мы видим в начале «Ревизора» — определенную коллизию, развертывание которой составляет действие данного произведения.

Иногда основной конфликт пьесы проявляется не сразу, а предваряется системой других конфликтов. В «Отелло» Шекспира целая кассета конфликтов. Конфликт между отцом Дездемоны — Брабанцио и Отелло. Конфликт между неудачливым женихом Дездемоны Родриго и его соперником, более удачливым Отелло. Конфликт между Родриго и лейтенантом Кассио. Между ними даже происходит бой. Конфликт между Отелло и Дездемоной. Он возникает в конце трагедии и кончается смертью Дездемоны. Конфликт между Яго и Кассио. И, наконец, еще один конфликт, Он и является основным конфликтом этого произведения — конфликт между Яго и Отелло, между носителем зависти, холопства, хамелеонства, карьеризма, мелкого себялюбия — каким является Яго, и человеком прямым, честным, доверчивым, но обладающим страстным и яростным характером, каким является Отелло.

Развязка основного конфликта. Как уже говорилось, развязка в драматургическом произведении — момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия. Например, в «Ревизоре» развязкой является чтение письма Хлестакова Тряпичкину.

В «Отелло» развязка основного конфликта наступает, когда Отелло узнает, что Яго клеветник и негодяй. Обратим внимание на то, что это происходит уже после убийства Дездемоны. Неверно полагать, что развязкой здесь является именно момент убийства. Основной конфликт пьесы — между Отелло и Яго. Убивая Дездемону, Отелло еще не знает, кто его главный враг. Следовательно, только выяснение роли Яго является здесь развязкой.

В «Ромео и Джульетте», где, как уже говорилось, основной конфликт заключается в противоборстве любви, вспыхнувшей между Ромео и Джульеттой, и вековой вражды их семей. Развязкой является момент, когда эта любовь кончилась. Кончилась она со смертью героев. Таким образом, их гибель и есть развязка основного конфликта трагедии.

23

Развязка конфликта возможна только при условии сохранения единства действия, сохранения основного конфликта, начавшегося в завязке. Отсюда вытекает требование: данная развязка конфликта должна содержаться как одна из возможностей его разрешения уже в завязке.

В развязке, или лучше сказать,— в результате ее создается новое положение но сравнению с тем, которое имело место в завязке, выражающееся с новом отношении между героями. Это новое отношение может быть весьма разнообразным.

Один из героев может в результате конфликта погибнуть.

Бывает и так, что внешне все остается совершенно по-прежнему, как. например, в «Опасном повороте» Джона Пристли. Герои поняли, что у них один выход: немедленно прекратить возникший между ними конфликт. Пьеса кончается нарочитым повторением всего, что происходило до начала «опасного поворота» беседы, начинается прежнее веселье, пустые разговоры, звенят бокалы с шампанским... Внешне отношения героев снова точно такие же, как прежде. Но это форма. А по сути дела, в результате того, что произошло, прежние отношения исключены. Бывшие друзья и коллеги сделались лютыми врагами.

Финал— эмоционально-смысловое завершение произведения. «Эмоционально» — это значит, что речь идет не только о смысловом итоге, не просто о выводе из произведения.

Если в басне мораль выражена впрямую — «мораль сей басни такова»,— то в драматургическом произведении финал является продолжением действия пьесы, его последним аккордом. Финал заключает пьесу драматургическим обобщением и не только завершает данное действие, но раскрывает дверь в перспективу, в связь данного факта с более широким социальным организмом.

Замечательным примером финала является финал «Ревизора». Развязка произошла, прочитано письмо Хлестакова. Уже осмеяны зрителем сами себя обманувшие чиновники. Уже произнес свой монолог-самообличение Городничий. В конце его прозвучало обращение к зрителям — «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!», в котором уже содержится большой силы обобщение всего смысла комедии. Да отнюдь не только они — чиновники маленького провинциального городка — предмет ее гневного обличения. Но Гоголь не ставит здесь точку. Он пишет еще одну, финальную сцену. Появляется жандарм и произносит: «Прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас всех сей же час к себе...» За этим следует ремарка Гоголя: «Немая сцена».

Это напоминание о связи данного городка со столицей, с царем необходимо для того, чтобы сатирическое отрицание поведения чиновников городка распространилось на все чиновничество России, на весь аппарат царской власти. И это происходит. Во-первых, потому, что герои Гоголя абсолютно типичны и узнаваемы, дают обобщенный образ чиновничества, его нравов, характера исполнения им своих служебных обязанностей.

Чиновник прибыл «но именному повелению», то есть по повелению самого

24

царя. Прямая связь между персонажами комедии и царем установлена. Внешне, и тем более для цензуры, этот финал выглядит безобидно: где-то творились безобразия, но вот из столицы, от царя прибыл настоящий ревизор и порядок будет наведен. Но это чисто внешний смысл финальной сцены. Ее подлинный смысл иной. Стоило лишь напомнить здесь о столице, о царе, как по этому «каналу связи», как мы теперь говорим, именно в этот адрес устремляются все впечатления, все возмущение, которое накопилось в ходе спектакля. Николай I это понял. Похлопав по окончании спектакля в ладоши, он сказал: «Всем досталось, а всего более мне».

Примером сильного финала является окончание уже упомянутой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Главные герои трагедии уже погибли. Этим развязывается, разрешается конфликт, возникший благодаря их любви. Но Шекспир пишет финал трагедии. Главари враждующих кланов мирятся на могиле своих погибших детей. Осуждение дикой и нелепой вражды, разделявшей их, звучит тем сильнее, что для ее прекращения понадобилось принести в жертву два прекрасных, ни в чем не повинных, юных существа. Такой финал содержит предостережение, обобщенный вывод против тех темных предрассудков, которые калечат человеческие судьбы. Но вместе с тем этот вывод не «добавлен» к действию трагедии, не «подвешен» автором. Он вытекает из естественного продолжения событий трагедии. Погребение погибших, раскаяние повинных в их смерти родителей не надо придумывать,— все это естественным образом завершает и заканчивает «печальную» повесть о Ромео и Джульетте.

Финал в пьесе является как бы поверкой драматургии произведения в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится. Если у драматурга не хватило материала, не хватило таланта или знаний, драматургического опыта для того, чтобы завершить свое произведение подлинным финалом, автор нередко, чтобы выйти из положения, заканчивает произведение с помощью эрзацфинала. Но не всякое окончание под тем или иным предлогом является финалом, может служить эмоционально-смысловым завершением произведения. Существует несколько штампов, типичных образцов эрзацфина1а. Особенно наглядно различимы они в кино. Когда автор не знает, чем ему закончить фильм, герои, например, запевают бодрую песню или, взявшись за руки, уходят вдаль, все уменьшаясь и уменьшаясь...

Наиболее распространенный вид эрзацфинала — это «расправа» автора с героем. В пьесе «104 страницы про любовь» ее автор — Э. Радзинский — специально сделал свою героиню представительницей опасной профессии — стюардессой аэрофлота.

Когда Анна Каренина кончает жизнь под колесами поезда, это результат того, что с ней происходило в романе. В пьесе Э.Радзинского гибель самолета, на котором летала героиня, никакого отношения к действию пьесы не имеет. Отношения между героем и героиней развивались в значительной степени искусственно, волевыми усилиями автора. Разные характеры героев усложняли их отношения, однако, почвы для развития конфликта, подлинного

25

противоречия, отражавшего сколько-нибудь значительную социальную проблему, в пьесе нет. Разговоры «на тему» могли бы продолжаться бесконечно. Для того чтобы как-то закончить произведение, сам автор «погубил» героиню с помощью аварии — внешнего по отношению к содержанию пьесы факта. Это типичный эрзацфинал.

Проблема такого эрзанфинала — с помощью убийства героя — рассмотрена Е.Г. Холодовым: «Если бы одним этим достигался драматизм, не было бы ничего легче, чем прослыть трагическим поэтом. Такое примитивное понимание проблемы трагического высмеял еще Лессинг»: «какой-нибудь кропатель, который стал бы храбро душить и убивать своих героев и ни одного не пустил бы со сцены живым или здоровым, тоже, пожалуй, вообразил бы себя столь же трагичным, как Еврипид»5.

4. КОНФЛИКТ. ДЕЙСТВИЕ. ГЕРОЙ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Конфликт пьесы, как правило, не тождествен какому-то жизненному столкновению в его бытовом виде. Он обобщает, типизирует противоречие, которое художник, в данном случае драматург, наблюдает в жизни. Изображение того или иного конфликта в драматургическом произведении — это способ раскрытия социального противоречия в действенной борьбе.

Оставаясь типическим, конфликт вместе с тем персонифицирован в драматургическом произведении в конкретных героях, «очеловечен».

Социальные конфликты, изображенные в драматургических произведениях, естественно, не подлежат никакой унификации по содержанию — их число и разнообразие безграничны. Однако способы композиционного выстраивания драматургического конфликта носят типический характер. Обозревая существующий драматургический опыт, можно говорить о типологии структуры драматургического конфликта, о трех основных видах его построения.

Герой — Герой. По этому типу построены конфликты — Любовь Яровая и ее муж, Отелло и Яго. В этом случае автор и зритель сочувствуют одной из сторон конфликта, одному из героев (или одной группе героев) и вместе с ним переживают обстоятельства борьбы с противоположной стороной.

Автор драматургического произведения и зритель всегда находятся на одной стороне, поскольку задача автора в том и состоит, чтобы согласить с собой зрителя, убедить зрителя в том, в чем он хочет его убедить. Надо ли подчеркивать, что автор далеко не всегда обнаруживает перед зрителем свои симпатии и антипатии в отношении своих героев. Более того — лобовое заявление своих позиций имеет мало общего с художественной работой, особенно с драматургией. Не надо носиться с идеями на сцене. Надо, чтобы зритель уходил с ними из театра — справедливо говорил Маяковский.

Другой вид построения конфликта: Герой — Зрительный зал. На таком

26

конфликте обычно строятся произведения сатирические. Зрительный чал смехом отрицает поведение и мораль сатирических героев, действующих на сцене. Положительный герой в этом спектакле — сказал о «Ревизоре» его автор Н. В. Гоголь — находится в зале.

Третий вид построения основного конфликта: Герой (или герои) и Среда, которой они противостоят. В этом случае автор и зритель находятся как бы в третьей позиции, наблюдают и героя, и среду, следят за перипетиями этой борьбы, не обязательно присоединяясь к той или другой стороне. Классическим примером такого построения является «Живой труп» Л. Н. Толстого. Герой драмы Федор Протасов находится в конфликте со средой, ханжеская мораль которой принуждает его сначала «уйти» от нее в разгул и пьянство, затем изобразить фиктивную смерть, а йотом и действительно покончи) ь самоубийством.

Зритель отнюдь не сочтет Федора Протасова положительным героем, достойным подражания. Но он будет ему сочувствовать и, соответственно, осудит противостоящую Протасову среду — так называемый «цвет общества» — вынудившую его уйти из жизни.

Яркими примерами построения конфликта по типу Герой — Среда являются «Гамлет» Шекспира, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Гроза» А.Н. Островского.

Деление драматургических конфликтов по виду их построения не ноет абсолютного характера. Во многих произведениях можно наблюдать сочетание двух видов построения конфликта. Так, например, если в сатирической пьесе, наряду с персонажами отрицательными есть и положительные герои, кроме основного конфликта Герой — Зрительный зал, мы будет наблюдать и другой — конфликт Герой — Герой, конфликт между положительными и отрицательными героями на сцене.

Кроме того, конфликт Герой — Среда, в конечном счете, содержит в себе конфликт Герой — Герой. Ведь среда в драматургическом произведении не безлика. Она также состоит из героев, порой весьма ярких, имена которых стали нарицательными. Вспомним Фамусова и Молчалина в «Горе от ума», или Кабаниху в «Грозе». В общем понятии «Среда» мы объединяем их по принципу общности их взглядов, единого отношения к противостоящему им герою.

Действие в драматургическом произведении — не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно — одно событие после другого — а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия.

Теория драматургии в свое время считала необходимым соблюдение в драматургическом произведении трех единств: единства времени, единства места и единства действия. Практика, однако, показала, что драматургия легко обходится без соблюдения единства места и времени, но единство действия является подлинно необходимым условием существования драматургического произведения, как произведения художественного.

27

Соблюдение единства действия — это по существу соблюдение единой картины развития основного конфликта. Оно, таким образом, является условием для создания целостного образа конфликтного события, которое в данном произведении изображается. Единство действия — картина развития непрерывного и не подмененного в ходе пьесы основного конфликта — является критерием художественной целостности произведения. Нарушение единства действия — подмена конфликта, завязанного в завязке — подрывает возможность создания целостного художественного образа конфликтного события, неизбежно серьезно снижает художественный уровень драматургического произведения.

Действием в драматургическом произведении следует считать только то, что происходит непосредственно на сцене или на экране. Так называемые «досценические», «несценические», «засценические» действия — все это информация, которая может способствовать пониманию действия, но ни в коем случае не может его заменить. Злоупотребление количеством такой информации в ущерб действию сильно снижает эмоциональное воздействие пьесы (спектакля) на зрителя, а иногда сводит его на нет.

В литературе можно встретить иногда недостаточно четкое объяснение взаимоотношения понятий «конфликт» и «действие». П. Г. Холодов пишет об этом так: «Специфическим предметом изображения в драме является, как известно, жизнь в движении, или иными словами, действие» 6. Это неточно. Жизнь в движении — это любое течение жизни. Его можно, конечно, назвать действием. Хотя, применительно к реальной жизни, точнее было бы говорить не о действии, а о действиях. Жизнь бесконечно многодейственна.

Предмет изображения в драме — не вообще жизнь, а тот или иной конкретный социальный конфликт, персонифицированный в героях данной пьесы. Действие, следовательно, не вообще кипение жизни, а данный конфликт в его конкретном развитии.

Дальше Е. Г. Холодов в какой-то степени уточняет свою формулировку, но определение действия остается неточным: «Драма воспроизводит действие в виде драматической борьбы,— пишет он,— то есть в виде конфликта» ' С этим нельзя согласиться. Драма воспроизводит не действие в виде конфликта, а наоборот — конфликт в виде действия. И это отнюдь не игра в слова, а восстановление подлинной сути рассматриваемых понятий. Конфликт — источник действия. Действие — форма его движения, его существования в произведении.

Источником драматизма является сама жизнь. Из реальных противоречий развития общества берет драматург конфликт для изображения в своем произведении. Он субъективирует его в конкретных героях, он организует его в пространстве и во времени, дает, иначе говоря, свою картину развития конфликта, создает драматическое действие. Драма является подражанием жизни — о чем говорил Аристотель — лишь в самом общем смысле этих слов. 1} каждом данном произведении драматургии действие не списано с какой-то конкретной ситуации, а создано, организовано, вылеплено автором. Движение, следовательно, идет таким образом: противоречие развития общества; типический, объективно существующий на почве данного противоречия

28

конфликт; его авторская конкретизация — персонификация в героях произведения, в их столкновениях, в их противоречии и противодействии друг другу; развитие конфликта (от завязки к развязке, к финалу), то есть выстраивание действия.

В другом месте Е. Г. Холодов, опираясь на мысль Гегеля, приходит к правильному пониманию соотношения понятий «конфликт» и «действие».

Гегель пишет: «Действие предполагает предшествующие ему обстоятельства, ведущие к коллизиям, к акции и реакции» .

Завязка действия, по мнению Гегеля, лежит там, где в произведении появляются, «даны» автором, «лишь те (а не какие-либо вообще — Д.А.) обстоятельства, которые, подхваченные индивидуальным складом души (героя данного произведения — Д.А.) и ее потребностей, порождают как раз ту определенную коллизию, развертывание и разрешение которой составляет особенное действие данного художественного произведения» ч.

Итак, действие — это завязка, «развертывание» и «разрешение» конфликта.

Герой в драматургическом произведении должен бороться, быть участником социального столкновения. Это, конечно, не значит, что герои других литературных произведений поэзии или прозы не участвуют в социальной борьбе. Но там могут быть и иные герои. В произведении драматургии героев, стоящих вне изображаемого социального столкновения, быть не должно.

Автор, изображающий социальный конфликт, всегда находится на одной его стороне. Его симпатии а, соответственно, и симпатии зрителей отданы одним героям, а антипатии — другим. При этом — понятия «положительные» и «отрицательные» герои — понятия относительные и не очень точные. Речь в каждом конкретном случае может идти о положительных и отрицательных героях с точки зрения автора данного произведения.

В нашем общем понимании современной жизни положительный герой — это тот, кто борется за утверждение социальной справедливости, за прогресс, за идеалы социализма. Герой отрицательный, соответственно, тот, кто ему противоречит в идеологии, в политике, в поведении, в отношении к труду.

Герой драматургического произведения — всегда сын своего времени, и с этой точки зрения выбор героя для драматургического произведения носит гоже исторический характер, определяется историческими и социальными обстоятельствами. На заре советской драматургии найти положительного и отрицательного героя было для авторов просто. Отрицательным героем был всякий, кто держался за вчерашний день — представители царского аппарата, дворяне, помещики, купцы, белогвардейские генералы, офицеры, иногда даже солдаты, но во всяком случае все, кто боролся против молодой советской власти. Соответственно, положительного героя легко было найти в рядах революционеров, деятелей партии, героев гражданской войны и т. д. Сегодня, в период сравнительного мирного времени, задача найти героя — значительно сложнее, ибо социальные столкновения не выражены так ярко, как они были выражены в годы революции и гражданской войны, или позднее, в годы Великой Отечественной.

«Красные!», «белые!», «наши!», «фашисты!» — в разные годы по-разному

29

кричали дети, глядя на экраны кинозалов. Реакция взрослых была не столь непосредственной, но принципиально схожей. Деление героев на «наших» и «не наших» в произведениях, посвященных революции, гражданской. Отечественной войне было не сложно, ни для авторов, ни для зрителей. К сожалению, насаждавшееся сверху Сталиным и его пропагандистским аппаратом искусственное деление советских людей на «наших» и «не наших» также давало материал для работы лишь черной и белой краской, изображения с этих позиций «положительных» и «отрицательных» героев.

Острая социальная борьба, как мы видим, происходит и сейчас, и в сфере идеологии, и в сфере производства, и в сфере морально-нравственной, в вопросах права, норм поведения. Драматизм жизни, разумеется, никогда не исчезает. Ьорьба между движением и инертностью, между равнодушием и горением, между широтой взглядов и ограниченностью, между благородством и низостью, поиском и самоуспокоенностью, между добром и злом в широком смысле этих слов, существует всегда и дает возможность для поисков героев как положительных, которым мы симпатизируем, так и отрицательных.

Выше уже говорилось, что относительность понятия «положительный» герой состоит еще и в том, что в драматургии, как и в литературе вообще, в ряде случаев герой, которому мы сочувствуем, не является примером для подражания, образцом поведения и жизненной позиции. Трудно отнести к положительным с этих точек зрения героям Катерину из «Грозы» и Ларису из «Бесприданницы» Л.Н. Островского. Мы искренне сочувствуем им как жертвам общества, живущего по законам звериной морали, но их способ борьбы со своим бесправием, унижением, мы. естественно, отвергаем. Главное же состоит в том. что в жизни вообще не бывает людей абсолютно положительных или абсолютно отрицательных. Гели бы люди делились таким образом в жизни, и человек «положительный» не имел бы причин и возможностей оказаться «отрицательным» и наоборот, — искусство потеряло бы смысл. Оно лишилось бы одного из своих важнейших назначений — способствовать улучшению человеческой личности.

Только непониманием существа воздействия драматургического произведения на зрителей, можно объяснить бытование примитивных оценок идейного звучания той или иной пьесы с помощью вычисления баланса между количеством «положительных» и «отрицательных» персонажей. Особенно часто с подобными подсчетами подходят к оценке сатирических пьес.

Требование численного «перевеса» «положительных» героев над «отрицательными» по своей несостоятельности сродни другому — требованию обязательного положительного финала (т. п. хэппиэнда) произведения.

Подобный подход основан на непонимании того, что силой воздействия художественное произведение обладает лишь как целое, что позитивный результат его воздействия далеко не всегда проистекает от перевеса положительных персонажей над отрицательными и от их физической над ними победы.

Никто, надо полагать, не стал бы требовать, чтобы для правильного понимания картины И. Е. Репина «Иван Грозный убивает сына» художник

30

изобразил стоящих вокруг царя и царевича «положительных» царедворцев, осуждающе качающих головами. Никто не усомнится в революционном пафосе картины Б.В. Иогансона «Допрос коммунистов» на том основании, что коммунистов на ней изображено всею двое, а белогвардейских контрразведчиков несколько. К произведениям драматургии, однако, такой подход считается возможным, несмотря на то, что ее история дает не меньше примеров его недопустимости, чем живопись, чем любое другое искусство. Кинофильм «Чапаев» помог воспитать миллионы героев, хотя Чапаев в конце фильма погибает. Знаменитая трагедия Вс. Вишневского является оптимистической не только по названию, хотя его героиня — комиссар — погибает.

Нравственная победа или политическая правота героев может возрастать или уменьшаться отнюдь не в зависимости от их численности.

Герой драматургического произведения, в отличие от героя прозы, которого обычно подробно и всесторонне описывает автор, характеризует себя, по выражению Л. М. Горького, «самосильно»10, своими поступками, без помощи авторского описания. Это не значит, что в ремарках не могут быть даны краткие характеристики героям. Но нельзя забывать, что ремарки пишутся для режиссера и исполнителя. Зритель в театре их не услышит.

Так, например, американский драматург Теннеси Уильяме дает в ремарке в начале пьесы «Трамваи желание» уничтожающую характеристику ее главному герою Стенли Ковальскому. Однако перед зрителем Стенли появляется вполне респектабельным и даже симпатичным. Только в результате ею поступков он выявляет себя как эгоист, рыцарь наживы, насильник, как злой и жестокий человек. Ремарка автора предназначена здесь только для режиссера и исполнителя. Зритель ее знать не должен.

Современные драматурги иногда «озвучивают» свои ремарки с помощью ведущего, который от лица автора дает героям необходимые характеристики. Как [травило, ведущий появляется в историко-документальных пьесах. Для понимания происходящего там часто необходимы разъяснения, которые вложить в уста самих героев невозможно ввиду документальности их текста, с одной стороны, и главное в целях сохранения живою, не отягощенного элементами комментаторства диалога.

5. ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (пьесы)

Для удобства исполнения и восприятия художественною материала пьеса обычно делится на акты, картины и эпизоды.

Пролог и эпилог, выполняющие в некоторых пьесах функции экспозиции и финала, являются вместе с тем и формами организации художественного материала.— самостоятельными, находящимися вне актов, частями пьесы.

К формам организации художественною материала пьесы следует о тест и и антракт. Далеко не безразлично, в каком месте прервать движение действия. Неверно выбранный момент перерыва может привести к спаду зрительского внимания и тем самым затруднить и ослабить восприятие последующего действия. Напротив,— антракт, сделанный в разгар напряженною действия или и момент такою завершения ситуации первого акта, которое порождает (заставляет ожидать) новый поворот событий, будет способствовать интересу и вниманию зрителя к продолжению действия, не развеет, а закрепит их эмоциональный настрой.

Эпизод — самое мелкое деление любой современной пьесы. (В старой драматургии применялось еще более мелкое деление текста на явления.

Деление драматургического произведения на эпизоды, как правило, не имеет формального обозначения — первый, второй, третий и т. д. Тем отчетливее выступает содержательный характер деления текста пьесы на эпизоды по признаку четко выраженной законченности каждого из них. Итак, эпизод в драматургическом произведении — это фрагмент, заключающий в себе законченный момент содержания.

В драматургических произведениях можно различить три вида эпизодов.

Эпизод — драматургическая микроструктура, обладающая своей завязкой конфликта, его развитием и завершением. К числу таких эпизодов, занимающих часто целую картину, можно отнести, например: сцену Отелло — Дездемона, завершающуюся убийством Дездемоны, сцену у фонтана в «Борисе Годунове», встречу Любови Яровой с мужем — поручиком Яровым в пьесе «Любовь Яровая».

Эпизод-«мост» — необходимое связующее звено между предшествующим и последующим эпизодами, без которого был бы непонятен переход от одного к другому. Такие эпизоды особенно часто встречаются в детективах, когда эпизод — выявление нового обстоятельства, или имени свидетеля — движет расследование в новом направлении и как бы вызывает следующий эпизод — новая встреча, засада, поимка преступника.

Немалое значение в драматургическом произведении имеет эпизод-штрих. Эпизод этого типа не имеет самостоятельного значения и не нужен в структуре произведения. Если ею «вынуть» — ход действия не пострадает и не перестанет быть понятным. Эпизод-штрих служит для дополнительного раскрытия характера героя или ситуации.

Возьмем пример из пьесы Жуховицкого «Справедливость — мое ремесло». В редакции газеты появляется поэт. Он читает свое стихотворение и уходит. Больше он не появляется и для развития сюжета этот эпизод не нужен.

Прочитанное стихотворение очень хорошее, смелое, и заведомо должно понравиться зрителям. Один из героев говорит: «Надо этот стих напечатать». Другой из соображений перестраховки говорит: «Не надо печатать». В результате этого маленького эпизода зритель в самом начале пьесы настраивается в пользу героя, высказавшегося за напечатание стиха и против того, кто печатать этот хороший стих не хочет.

В драматургии для театра встречается и поэпизодное деление произведения, столь обычное для киносценария, а также для сценариев массовых представлений и праздников.

Поэпизодное деление характерно для пьес, написанных на историческом материале, в частности, для пьес историко-революционных. Произведения

32

такого рода, написанные для театра, по своей литературной основе тяготеют к эпосу, к панорамированию большого конкретного конфликта эпохи, а не к прослеживанию развития конкретного конфликта между конкретными героями. Для охвата широкой панорамы исторических событий им и требуется эпизодная форма, позволяющая обозреть много разных событий, происходивших и в разных местах, и в разное время.

Поэпизодное построение пьесы представляет собой большую сложность для драматурга. Произведение, построенное из эпизодов, не должно «рассыпаться» на свои отдельные части. Между тем, опасность такого результата подстерегает его автора.

Прежде всего, необходимо, чтобы все эпизоды обладали достаточно высоким художественным уровнем. Крупный эпизод является, как правило, самостоятельной драматургической микроструктурой со своей завязкой, развитием конфликта, с его кульминацией и развязкой. При наличии ряда сильных эпизодов целостного произведения, тем не менее, не получится, если они будут перемежаться с эпизодами неравноценными, слабыми.

Целостная драматургическая картина не получится и в том случае, когда эпизоды сами по себе будут сильными и яркими, но автор не сумеет расположить их так, чтобы обеспечить единую логику действенного развития изображаемого конфликта, нарастание эмоционального напряжения.

В этой связи следует сказать и об инсценировании произведений прозы. Тем более, что сегодня инсценировке и экранизации подвергаются все сколько-нибудь значительные произведения литературы. Процесс массового инсценирования имеет под собой серьезные объективные причины и размах его будет увеличиваться.

Справиться с художественными задачами построения единой пьесы из отдельных эпизодов особенно трудно, когда готовые, ire предназначавшиеся для сцены эпизоды, «выстригаются» из инсценируемого романа, а затем «склеиваются» в том порядке, который подсказан их положением в романе. К сожалению, такой метод инсценирования произведений прозы — заведомый путь к неудаче — весьма распространен. Вместо драматизации прозы на деде происходит «прозаизация» театра — справедливо говорит об этом К. I. Холодов.

Единственно плодотворным путем инсценирования является создание на основе избранного для этой цели романа (повести) самостоятельного художественного драматургического произведения.

Для этого необходимо извлечь из произведения прозы драматургический конфликт — конфликт, творимый героями, развивающийся от начала и до конца, то есть от завязки и до развязки, непрерывно, по принципу причинно-следственного ряда. Именно таким образом драматург В. С. Розов с успехом инсценировал роман А. И. Гончарова «Обыкновенная история».

Многочисленные инсценировки «Тихого Дона» М. А. Шолохова до настоящего времени делались способом «выстрижения» и «склеивания» избранных мест (эпизодов) из романа. Не случайно экранизации «Тихою Дона», как в немом, так и в звуковом кино получились значительно удачнее театральных инсценировок, стали подлинными достижениями киноискусства. Объясняется это тем. что киноэкран, в отличие от театральной сцены, обладает большими повествовательными возможностями, способен подобно самому роману «панорамировать» эпоху, сохранить тем самым в достаточно цельном пиле образ исторического отрезка времени, изображенный в романе.

Примером великолепною использования для экранизации романа возможностей кино является кинофильм «Чапаев». Его сценарий, хотя и был «списан» на бумагу уже с готового фильма, — стал выдающимся самостоятельным художественным произведением кинодраматургии. Успех фильма объясняется, в частности (если не главным образом), точным соотношением в его сценарии драматургического и эпического.

6. ИСТОРИКО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Документальная драматургия, которая занимает сейчас столь значительное место в литературе для сцены и для экрана, была порождена Великой Октябрьской социалистической революцией. Молодая Советская власть раскрыла тайные архивы предшествующих антинародных режимов, сделала их содержание важнейшей составной частью революционной пропаганды, своей идеологической и воспитательной работы.

В то время, однако, на пути документальной пропаганды стояло препятствие, казалось бы, непреодолимое, — неграмотность большинства населения бывшей царской России. Поэтому фактически недоступными для широких масс, в том числе для бойцов молодой Красной Армии, оставались даже опубликованные документальные материалы, даже те, что печатались в газетах. Встал вопрос о доходчивых и действенных формах прочтения документальных материалов, разоблачающих свергнутый царский строй и действующую против Советской власти контрреволюцию. В том момент на помощь революционной пропаганде пришло революционное искусство и. прежде всего, документальный театр.

Документальный театр родился в гуще народных масс, в красноармейских и рабочих клубах. Литературно-музыкальные монтажи, театрализованное прочтение стенограммы — например, следствия по делу Колчака — стали массовой формой художественной пропаганды.

На том, начальном этапе своего развития документальная драматургия не стала фактом жизни профессионального театра.

Из профессиональных мастеров сцены один только В.Н. Яхонтов использовал подлинные документы в своих литературно-документальных монтажах.

После Второй мировой войны начался новый этап в развитии документального искусства. Всплеск интереса к документализму был вызван серьезными социальными предпосылками. И на этот раз большую роль в возникновении исключительною интереса к документально зафиксированному факту сыграли потрясшие мир политические события.

XX век принес человечеству небывалые массовые трагедии. Две мировые войны, фашизм, атомные бомбардировки, непрекращающиеся локальные войны на обширных территориях земного шара... Вот уже несколько десятилетий человечество живет под страхом ядерной войны, полного уничтожения всего живого на планете Земля, а, возможно, и самой планеты. В этих условиях, впервые в человеческой истории, человек реально, а не умозрительно ощутил связь своей индивидуальной личной судьбы с судьбой всего

34

человечества. С небывалой ранее остротой проявляется в сегодняшнем человеке способность соотносить свою судьбу с судьбами целых народов, стран, городов. Па этой почве возник взволнованный интерес к значительным социальным и политическим событиям. История и политика стали объектом не только познавательного, но и жизненного интереса человека. Политическая кухня стала предметом заинтересованного личного внимания всякого сколько-нибудь развитого, думающего, озабоченного судьбами своих детей, своих близких человека.

Вместе с тем, уроки истории — прежде всего крах фашизма — достаточно ясно показали современному человеку, что между пропагандой политических дельцов и действительностью может иметь место огромный зазор. Крах фашизма обнажил такие глубины человеческого падения — зверства, жестокости, подлости, цинизма, такие массовые ужасы и страдания, которые нормальный человек не мог себе и представить. Освенцим, Треблинка, Майданек, Бабий Яр. Бухенвальд стали символами небывалых трагедий огромных масс людей. И все это было так или иначе прикрыто, а то и вовсе скрыто трескучей и лживой пропагандой фашистов.

Современность то и дело обнажает весьма темные стороны жизни за политическими кулисами. В этой связи достаточно вспомнить такие факты, как Уотергейтское дело или подготовку фашистского переворота в Чили. Наши дни отмечены раскрытием преступлений Сталина и его подручных, развязавших массовый террор против собственного народа.

В результате у современного человека, как никогда остро развилась тяга к тому, чтобы самостоятельно, без посредника прикоснуться к фактам действительности и к фактам прошлого, узнать «непреобразованную» правду. И это объективное — исторически возникшее стремление предъявило требования к искусству: Правду! Ничего, кроме правды!

Возникновению этого же требования способствует одновременно и другая объективно-историческая причина. Речь идет о качественно новом, принявшем характер подлинного взрыва, уровне средств информации и небывалом росте коммуникаций. Иногда мы не отдаем себе отчета в огромном влиянии этого факта на характер отношения человека к искусству и к литературе. Сама способность человека к восприятию информации изменилась и расширилась в небывалых пределах. В общем потоке информации удельный вес эстетической информации снизился. Сама жизнь обрела собственный язык — кино, телевидение, радио, звукозапись. Посредствующая роль рассказчика о жизни — бывалого человека, писателя, драматурга, художника, наконец, и театра, — в значительной мере потеряла свое прежнее информационно-познавательное значение.

Требования зрителя и читателя к достоверности произведений литературы и искусства чрезвычайно выросли. Искусство и литература глубоко и гонко почувствовали возникновение новых познавательных и эстетических потребностей и возможностей. Они откликнулись на них произведениями документарного жанра. Более того, острота и масштаб возникшей потребности в произведениях, документально воспроизводящих

35

действительность, вызвали к жизни появление нового жанра — произведений «под документ», облекающих вымышленный сюжет в документальную форму. Вспомним фильм Эбби Манна и Стенли Крамера «Нюрнбергский процесс». Речь в этом фильме идет не о суде над главными военными преступниками, а об одном из многочисленных других судебных процессов, проходивших в том же Нюрнберге, где подсудимыми были фашистские преступники меньшею ринга. ФИЛЬМ сделан как хроника, как документальное воспроизведение судебных заседаний, однако, все его герои вымышлены. К произведениям такого рода относится и роман американского писателя Торнтона Уайльдера «Мартовские иды», посвященный Юлию Цезарю, в котором все будто бы подлинные письма, донесения, резолюции, речи сочинены самим автором, о чем он и предупреждает читателей в предисловии.

Рождение жанра — «под документ» — свидетельствует о том, что интерес и доверие читателя и зрителя к документальному повествованию столь велики, что даже сама форма документального изложения, даже когда его содержание не восходит к документальным материалам, способна оказывать на них убеждающее воздействие, создавать эффект достоверности написанного или показанною на сцене и на экране.

Современная документальная литература родилась не на пустом месте. Стремление человека видеть в искусстве, то есть в художественном осмыслении действительности, достоверную картину мира столь же старо, как и само искусство.

Даже в древних произведениях религиозной литературы описания таких «фактов», как чудеса, всегда старались опереться на «реальных» очевидцев, на реальных «исцеленных». Самому богу люди всегда старались придать тот или иной реальный образ — когда человека, когда быка...

К правдоподобию, достоверности своих образов стремилась и художественная литература.

Так называемая «литература вымысла», прошедшая различные стадии развития, всегда имела тенденцию — в обобщенном и типическом отразить объективный мир. Вся история литературы ознаменована постоянным усилением этой тенденции.

Заслуга реализма — высшей ступени литературного развития, — как раз и состоит в том, что он предельно сблизил художественный вымысел с реальной действительностью, объективизировал художественный вымысел.

В XIX веке литература и, в частности, русская вплотную подошла к использованию в целях усиления эффекта достоверности, документальных фактов и исторических документов.

Таким образом, говоря о развитии в наше время документально-исторического направления в литературе и искусстве, надо отдавать себе отчет в серьезности объективно исторических факторов развития самого литературного процесса, вызвавших его к жизни.

Как всякое новое явление, документальное искусство вызывает немало споров. Некоторые литературоведы и критики вообще отказывают документальной литературе в праве называться художественной. По их

36

мнению, к художественным произведениям следует относить только те, в которых образы созданы воображением автора, полностью вымышлены. Отсюда родился и термин для обозначения художественной литературы — «литература вымысла». В документальных произведениях, по мнению этих авторов, нет места для вымысла, для работы воображения художника. Яркие факты истории и современности, использованные в них, говорят де сами за себя. Отсюда для обозначения документальных произведений появился термин — «литература факта», «литература без писателя».

Сама по себе такая терминология — «литература вымысла» и «литература факта» — имеет право на жизнь при условии ее правильного понимания.

К «литературе факта», в отличие от «литературы вымысла», следует относить произведения, в задачу которых действительно входит исключение вымысла и предельно адекватное воспроизведение фактов. Это труды историков, мемуары, дневники. «Литературой фактов» произведения этого рода останутся и в том случае, если в них не будет присутствовать ни одного документа. При отсутствии в них вымысла мемуары и дневники сами становятся документами, свидетельствами о фактах.

Что касается построенных на документальном материале произведений прозы и драматургии,— они полностью относятся к литературе художественной. Прежде всего потому, что документальное произведение отнюдь не лишено вымысла.

Как будет показано ниже, для создания документального произведения требуется не меньше, а значительно больше авторского воображения и художественного мастерства, чем для создания целиком вымышленного повествования.

Наряду с отрицанием документализма как направления художественной литературы, существует и противоположное мнение — неимоверно расширительное толкование понятия «документализм». относящее к нему все художественные произведения, описывающие подлинные факты истории, подлинных исторических или современных деятелей.

Размывание границ документализма, отнесение к нему всех произведений реалистического характера, в основе которых лежат подлинные факты действительности, где за героем стоит реальный прототип, также совершенно неверно. По этому принципу драма Толстого «Живой труп» окажется произведением документального жанра, поскольку в основе его лежит подлинное судебное дело некоего Гиммера, изученное Толстым. То же относится и к роману «Анна Каренина». Документальными окажутся произведения на исторические темы, в которых действуют невымышленные герои, воспроизводятся реальные исторические события.

К произведениям документального характера нередко относят и всякого рода произведения о разведчиках типа «Семнадцати мгновений весны» на том основании, что используются документы и хроника реальных событий. Налицо явное заболачивание понятия документализм.

Как видим, уяснение существа и границ документальной литературы, в частности, драматургии является необходимым для того, чтобы правильно

37

ориентироваться в тех задачах, которые встают перед авторами, работающими с документальным материалом.

\* \* \*

Веем памятны замечательные слова В. Маяковского: «Воспаленной губой припади и попей из реки по имени факт». Сам по себе лот совет прекрасен, ибо «река» фактов действительности, могучим потоком вливающаяся в океан истории, несет в себе множество бесценного материала. История сама великолепный драматург. Не существует другого автора, который бы так свободно, интересно и остро сплетал воедино человеческие судьбы и события, веселое и трагическое.

Однако «воспаленной губы» — то есть самого искреннего и горячего намерения использовать исторический материал в художественном произведении — в пьесе или в сценарии — недостаточно. С автора-документалиста не снимается ни одно художественное требование, предъявляемое к авторам произведений любого другого жанра. Автор должен найти такие художественные приемы, которые позволят преодолеть официальную сухость документов, появившихся на свет отнюдь не для художественного исполнения. должен создать яркое. волнующее, -эмоционально воздействующее произведение.

Вместе с тем, автор историко-документального произведения должен не только хорошо знать используемый им исторический материал, но глубоко и четко представить себе тот отрезок истории, к которому этот материал относится, должен стать историком изображаемого им времени. Использование документа без учета всей совокупности исторических фактов, к которой он относится, может сильно исказить историческую картину.

Автор-документалист должен не только сам иметь четкую идейную позицию, хорошо знать, что он хочет сказать с помощью привлекаемых им документов, но и ясно представить себе «адрес» своего произведения, аудиторию, в которой оно прозвучит.

Один и тот же документ может по-разному прозвучать в зависимости от контекста, в котором он окажется в произведении. Так, например, кинодокументы фашистской пропаганды стали в контексте фильма М.И. Ромма «Обыкновенный фашизм» материалом пропаганды антифашистской.

Не менее важно учитывать, что одни и те же документы могут по-разному восприниматься в зависимости от времени и аудитории. Трофейные кадры фашистской кинохроники, которые вошли позднее в кинофильм М.И. Ромма, были сразу же использованы политработниками Советской армии. Их показывали жителям поверженного Берлина на улицах и площадях. Кадры, запечатлевшие фашистских главарей, принимавших накануне войны военные парады, показывавшие фашистских молодчиков, вышагивавших перед толпами неиствовавших в шовинистическом угаре жителей фашистской столицы, в свое время возбуждали у немецкого зрителя милитаристские настроения, веру в непобедимость фашистского вермахта. Эти же кадры, продемонстрированные

38

тем же немцам в мае 1945 года, в условиях поражения фашистской Германии и полного разгрома вермахта, воспринимались совершенно иначе, как обвинение фашизму и милитаризму, приведшим немецкий народ к катастрофе.

Решение идейных и художественных задач будущего документальною произведения должно, таким образом, начинаться на уровне поиска и отбора документального материала. Только имея предварительно четкий замысел своего произведения, автор сможет в момент отбора материала представить себе как тот или иной документ прозвучит в контексте его произведения и в той аудитории, на которую рассчитано произведение. Только тона будет ясно, какой документ прозвучит в произведении (в пьесе или в сценарии) в духе той тенденции, которой он сам обладал изначально, а какой потребует преодоления ею изначальной направленности с помощью авторской обработки.

Под авторской обработкой документа имеется в виду постановка его в соответствующий контекст — сопровождение оценкой ведущего, или соединение с другими материалами. Следует полностью исключить как метод обработки документа, какую бы то ни было фальсификацию материала. Подобное обращение с документом противопоказано исторической правде и ни к чему, кроме как к подрыву авторитета автора и его произведения не ведет. Фальсификацией является не только вписывание в текст документа того, чего в нем нет, но и такое сокращение текста, которое ведет к искажению его смысла.

Отрицание документализма как направления искусства исходит из того, что между фактом и вымыслом художника будто бы стоит некая «китайская стена». По такой логике исторический факт, изображенный в составе документального произведения, всегда останется объективным и подлинным моментом прошлого. По такой же логике вымысел художника отличается от фактов именно отходом от объективной действительности, является чем-то противоречащим фактам.

И то и другое заключения глубоко ошибочны. Любой факт действительности в контексте произведения прозвучит совершенно иначе, чем вне его, станет частью данного произведения, получит специфическое истолкование.

С другой стороны, вымысел художника, автора произведения на историческую тему, не только не «обязан» противоречить фактам, а напротив, окажется тем богаче, чем будет ближе к фактам.

Необходимо внести ясность в понимание терминов — «факт» и «документ». У многих авторов понятия «литература факта» и «литература документа» употребляются как однозначные. Понятия «факт» и «документ» рассматриваются т. о. как синонимы. На этой почве возникает немало путаницы. Надо отчетливо представить себе, что исторический факт неповторим и, как таковой, невоспроизводим. Он, следовательно, может присутствовать в художественном произведении как образ исторического события.

Документ — что свидетельство о факте. Оно существует реально и может быть использовано. Свидетельством может быть та или иная фиксация факта, отразившая, «охватившая» какую-то его сторону. Такой фиксацией могут быть письменные свидетельства о сути происходящего — протокол, стенограмма,

39

купчая крепость, декрет, постановления, свидетельство о рождении и т. п.

Фиксацией фактов являются средства запечатления внешнего, «зримого» ряда происходящею — зарисовка, фотография, кинокадр.

Те и другие способы фиксации фактов «охватывают» их лишь частично, отнюдь не всесторонне. Любая фиксация факта несет в себе следы соответствующей тенденции, точки зрения, интерпретации.

Свидетельством о факте может быть также и его описание, сделанное непосредственным очевидцем — современником, или по прошествии времени. Свидетельства такого рода в еще большей степени пропитаны тенденциозностью, являются заведомой интерпретацией события, отражают точку зрения описавшего ею.

Нередко описания исторических фактов, особенно если они сами относятся к временам древним, хронологически сливаются в сознании нашею современника с тем временем, о котором в описании идет речь. Так, например, исторические хроники и летописи многие считают образцом точною и беспристрастного описания событий. Знаменитый древнерусский летописец Нестор жил через 200 лет после тех событий, с которых начал свое описание Киевского государства. В те времена, которые он описывал, на Руси не было письменности, и Нестор составлял свои рассказы о «седой» для него древности на основании устных легенд и преданий, переходивших от поколения к поколению, а также свидетельств иностранных путешественников в страну «руссов» — греков и арабов. Эпоху, более близкую к своему времени, он описывал уже по письменным источникам, сохранившимся в архивах киевских князей. Писал Нестор по заказу князя. Его летопись пропитана соответствующей политической тенденцией. Точно так же всегда писали летописцы и хроникеры всех стран и всех веков. Никто из них не писал «добру и злу внимая равнодушно», как говорит о себе пушкинский Пимен в «Борисе Годунове». Во времена Пимена — через 500 лет после Нестора — летопись вообще составлялась в Посольском приказе (Министерство иностранных дел), а черновики «что писати в летописец» писал даже сам царь Иван Васильевич Грозный.

По мере развития государственности описание истории во всех странах попадало под все более жесткий контроль, все больше пронизывалось политикой и идеологией.

Обо всем этом стоило напомнить для того, чтобы стало ясно, что свидетельства о факте — документы — не адекватны самим фактам и, как правило, окрашены тенденцией своих составителей.

Неадекватное, субъективное изображение событий возникает не только на почве преднамеренного, тенденциозного их истолкования. Нельзя забывать, что субъективное изображение фактов «очевидцами» возникает неизбежно, даже без всякого умысла и зависит от множества причин. Иногда просто от места в пространстве, с которого очевидец видит факты.

Л.Н. Толстой говорит, что солдат, находившийся под Бородиным на том или ином редуте, и Кутузов видели два совершенно различных сражения. Это же психологически тонко подметил и М.Ю. Лермонтов:

Французы двинулись как тучи

И все на наш редут,

говорит бывалый солдат своему юному слушателю. Он не лжет. Ему бой виделся именно так — все происходило на «нашем» редуте. И, вместе с тем, лермонтовский «дядя» далек от правдивого изображения великой битвы.

С другой стороны, Кутузов, охватывавший взглядом все поле боя, не видел деталей, которые видели рядовые солдаты на редутах, флешах, батареях и в батальонных шеренгах. Это значит, что в реляциях Кутузова и в рассказах солдат содержались разные свидетельства об одном и том же событии.

Стремясь восстановить подлинный облик факта, современная историческая наука старается критически проанализировать всю массу свидетельств о нем. Автор документального художественного произведения, опираясь на достижения науки, выполняет другую задачу: он создает художественный образ факта. Подобно тому, как писатель на основании известных ему людей-прототипов создает обобщенный образ героя — тип, писатель-документалист на основе засвидетельствованного документом факта создает образ факта, свою картину событий.

В отличие от историка художник имеет задачу не просто реконструировать факты прошлого, показать, как было. Его задача — с помощью рассказа о том, как жили, сказать современнику, как надо жить.

Исторический факт на сцене не должен быть, пользуясь выражением Гегеля, равным самому себе. Став частью художественного произведения, он должен говорить о проблемах, волнующих сегодняшнего зрителя. В противном случае он не окажет на него эмоционального воздействия.

К этому остается добавить, что «не исторических» документов не бывает. Любой факт, засвидетельствованный документом, уже успел уйти в прошлое. Речь может идти только о степени отдаленности этого прошлого.

Поэтому нет особого смысла подразделять документальные произведения на историко-документальные и просто (современно) документальные. Любое документальное произведение является по существу историко-документальным.

Всякое определение, подчеркивал Маркс, есть ограничение. Для того, чтобы определить, какие произведения, в частности, драматургии, следует относить к документальным, следует именно ограничить, выделить это понятие из не имеющего берегов расширительного толкования документализма.

К документальным произведениям вернее всего относить те, в которых воспроизведение подлинных документов является главным художественным средством воздействия на читателя и зрителя, составляет основную фактуру, ткань произведения.

Использование и даже воспроизведение отдельных документов в художественном произведении еще не делает произведение документальным.

В повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» XIV-я глава целиком состоит из архивного документа — письма наместника на Кавказе Воронцова к военному министру Чернышеву. Это, однако, не делает повесть документальным произведением.

Десятки документов — царские манифеста, приказы по армиям, приказы

41

белоказачьих генералов, решения казачьих съездов и многие другие воспроизведены на страницах романа М. Шолохова «Тихий Дон». Тем не менее, относить это произведение к документальным также нет основания. Воспроизведенные в нем документы не составляют фактуру романа и не являются главным художественным средством воздействия на читателя.

Таким образом, документальность произведения определяется «удельным весом» документального материала в составе повествования, таким количеством документов, которое переходит в качество, придает произведению документальный характер. Соответственно, мера документальности бывает разной и в различных документальных произведениях.

Разумеется, что количество использованных документов, как бы велик не был их удельный вес в произведении, не определяет «меру» его художественности.

Обращение к документам — это обращение к художественным средствам, необходимым для воплощения замысла. Его можно сравнить с «обращением» живописна к различным краскам. Если бы краски сами по себе создавали картину — лучшей картиной оказалась бы сама палитра, на которой они во множестве размазаны. Столь же неосновательно надеяться, что документы сами по себе способны образовывать художественные структуры и говорить на языке искусства.

В этом смысле представляются художественно беспомощными попытки некоторых режиссеров использовать («прочесть») тот или иной документ как готовый сценарий для той или иной публицистической постановки. Попытки такого рода, обобщенно именуемые — «зримый документ», являются ни чем иным как попыткой отказаться от необходимого этапа сценарной работы, а именно от создания на основании документа драматургического произведения. Сами документы готовых драматургических структур, как правило, не содержат.

Сущность поиска и отбора на первом этапе состоит в том, чтобы найти такие документы, которые не только по содержанию относятся к теме произведения, но и обладают зарядом эмоционального воздействия. Есть документы, которые сами » себе содержат такой заряд. Вспомним дневник Тани Савичевой — маленькой ленинградки, записавшей на нескольких листочках записной книжки скупые слова: «13 декабря 1941 года умерла Женя... Мама 13 мая в 7.30 утра 1942. Савичевы умерли все» ".

Такие документы, которые уже сами леденят душу или такие, которые звучат триумфально и возбуждают радостные эмоции, история создает скупо. Бесконечное множество документов лишено очевидного, лежащего на поверхности эмоционального заряда.

Увидеть эмоциональную, действенную силу документа, засвидетельствовавшего тот или иной факт, поэтому можно только через призму данного художественного замысла.

Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий, на первый взгляд, фаю действительной жизни,— писал Ф. М. Достоевский,— и если вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой пег у Шекспира... но чтобы

42

приметить факт, нужно гоже в своем роде художника...

Глаз художника, о котором говорит Достоевский, это не что иное, как глаз автора, обладающего замыслом и обнаружившего яркую краску для его воплощения.

Бывает и так, что ознакомление с документами озаряет воображение художника замыслом произведения, основанного на материале, с которым он ознакомился. Но и в том и в другом случае документ и замысел начинают свою совместную художественную жизнь в принципе одновременно.

Ни одна из художественных задач, стоящих перед авторами, работающими в других жанрах драматургии, не снимается с автора произведения документального. Он должен создать произведение, в котором действовали бы живые люди, наделенные человеческими характерами, чтобы налицо был драматургический конфликт, чтобы произведение имело целостную художественную драматургическую структуру.

Важнейшим творческим методом автора-документалиста, особенно драматурга, является сочетание — монтаж различных документов.

Сочетание двух документов, каждый из которых имеет свое содержание (смысл), рождает, новое содержание (смысл), которого нет ни в одном из двух слагаемых,— так называемый третий смысл.

В упомянутом фильме М.И. Ромма «Обыкновенный фашизм» показаны кадры фашистской кинохроники — Гитлер выходит из исторического вагона-памятника, стоявшего в Компьенском лесу (Франция). Когда-то, в 1918 юлу. Антанта вынудила разгромленную в Первой мировой войне Германию подписать в этом вагоне позорный для немцев мир. Теперь, в 1940 году, Гитлер заставил французских капитулянтов в этом же самом вагоне подписать акт о капитуляции Франции.

Гитлер торжествуя потирает руки. И тут же режиссер делает стоп-кадр. «Фюрер» замирает с поднятой ногой. Раздается голос комментатора — «Рано радуетесь, господин ефрейтор!» А на экране тотчас вслед за стоп-кадром, на котором замер Гитлер, мы видим мощную артиллерийскую подготовку, показано начало контрнаступления Красной Армии под Сталинградом в конце 1942 года. Ни в одном из смонтированных здесь кадров не содержится того смысла, который возникает от их сочетания: освобождение народов Европы, в том числе Франции, пришло (зритель смотрит фильм уже после победы над фашизмом) с Востока, от стен Сталинграда, его принесли народам Красная Армия, Советский народ!

43

Иначе говоря, «над» документальным рядом и на ею основе в восприятии ?зрителя возникает образно-смысловой ряд, целиком созданный автором произведения, являющийся результатом его направленных творческих усилий, результатом авторского воображения, «вымысла».

В отличие от документов, взятых для сочетания, само их сочетание документального характера не имеет.

Ведущий в пьесе автора этих строк «Правду! Ничего, кроме правды!!» — объявляет: в этой пьесе — документ все. Все персонажи пьесы говоря! только языком документа. И это правда. Однако это не вся правда. Дело в том, что инспирированный в американском сенате суд продолжался около двух месяцев. Свидетель Саймоне действительно произносил то, что он произносит в пьесе. Свидетель Френсис также произносил дословно все, что он говорит в пьесе. Однако эти люди друг друга не видели. Один выступал в начале процесса, другой — в конце. Соединил их реплики в полемический диалог, которого никогда не существовало, автор пьесы. Каждое слово — документ. Диалог — авторская работа.

По авторскому «произволу» на заседании сенатской комиссии США в 1919 году появляются и Даниэль Дефо, и президент Линкольн, и Робеспьер, жившие задолго до этих событий, а также Димитров и президент Кеннеди — деятели более позднего времени. Все они говорят языком своих выступлений, дневников, писем. Но их появление в зале «суда» над Октябрьской революцией в 1919 году — авторский вымысел.

Возможности выстраивания такого «вымысла» у художника-документалиста безграничны, поскольку безгранично море документов — исторических источников всякого рода. И уж совсем беспредельно число сочетаний различных документов.

После сказанного должно стать очевидным, насколько ошибочным является отнесение произведений документальной драматургии к «литературе факта», к «литературе без писателя». Историко-документальная драматургия полностью относится к художественной литературе, к так называемой «литературе вымысла». Только «вымысел» в данном случае требует еще больше воображения и фантазии, чем вымысел свободный от обязательств перед документом.

Помимо сознательной фальсификации документов, на которую ни один настоящий писатель-художник не пойдет, существует опасность невольного искажения исторической правды, опасность упрощения, вульгаризации исторического материала.

Документ — острое оружие. Его подлинность способствует созданию эффекта достоверности произведения. Однако сама подлинность использованных документов отнюдь не является гарантией объективности и правдивости изображенной в документальном произведении картины исторического премилого. Мы видели, как меняются звучание и смысл документа в зависимости от контекста произведения, в котором он использован

44

(комментарии, сочетание с другими документами) и от контекста социального времени, в котором он прозвучит.

Единственной гарантией объективности и правдивости картины, изображенной в документальном произведении, являются объективность авторской позиции, гражданская честность автора, а также достаточный уровень его знаний.

7. САТИРИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Мы не всегда отдаем себе отчет в том. насколько тесно связаны между собой понятия — САТИРА и ИСТОРИЯ. Это происходит от недостаточного знания сатиры. Прежде чем говорить об использовании исторического материала в сатире, необходимо выявить характер связи между сатирой и историей.

История нуждается в сатире, как в одном из рычагов своего движения. Маркс удивительно точно указал на сущность исторической функции сатиры: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз в трагической форме смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз в комической форме умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым» 12.

Действительно, в истории заложена необходимость в дряхлении и исчезновении каких-то явлений. Заложена эта необходимость и в сознании людей. Это механизм истории, который ставит себе на службу смех, как орудие, как рычаг диалектики, как рычаг расправы с устаревшим прошлым. Только то, что становится смешным, перестает быть опасным.

Если, однако, идущему вперед человечеству нужно со своим прошлым расставаться весело, то объектам сатиры — старому, отживающему, всему тому, что история сталкивает в могилу, совсем не весело расставаться со своим существованием. Оно поэтому оказывает прогрессивным силам, которые его теснят, в том числе и сатире, яростное сопротивление. Сильные мира сего на всем протяжении истории преследовали сатиру неутомимо. В самом деле — на Аристофана подавали в суд. Ювенал был сослан из Рима в дальний гарнизон в Египет, где и умер. Рабле был приговорен инквизицией к сожжению на костре и спасся только тем, что успел умереть самостоятельно. Даниэль Дефо — автор Робинзона и ряда сатирических памфлетов на тогдашних правителей Англии,— не раз выставлялся у позорного столба. Вольтер был изгнан в эмиграцию. Генрих Гейне тоже бежал из родной страны и умер на чужбине. Этот список можно было бы продолжить.

Средством обличения в сатире является смех. Смех, однако, общее художественное средство для всех жанров и видов юмористического искусства. Легкая шутка, развлекательная комедия, клоунада, памфлет против

45

конкретного бюрократа или хулигана — гоже вызывает смех. Однако присвоение всем и всяческим произведениям, в которых что-то высмеивается, звания сатирического — не что иное, как растворение понятия сатиры.

От всех прочих видов юмора сатира отличается одним главным признаком — масштабом обличаемого зла, масштабом мишени осмеяния. Объектом насмешек сатиры являются всегда существенное социальное зло, серьезные социальные болезни в их существенных проявлениях, характеризующих не только отдельных носителей зла, но и причины, их породившие, их почву... Между тем, с давнего времени вошло в обиход средство против сатиры — ее отрицания как серьезного жанра, всякого рода причесывание, «вырывание зубов», и, главное,— растворение ложек «дегтя» подлинной сатиры в бочках меда и розовой водицы. Последнее достигается безграничным расширением понятия сатира, причислением к сатире, всякого мелкого юмора, вплоть до пошлого смехачества, издевки над мелочами быта и т. д.

Одним из основоположников «обезвреживания» сатиры можно считать Джулио Цезаре Скалигера, итальянского эрудита, «грамматика и врача», жившего в 1484—1558 годах. Он сформулировал четыре признака, гарантирующие добропорядочность произведения.

Численное превосходство положительных персонажей над отрицательными. Изображение примеров хороших поступков в противовес дурным. Произнесение по ходу действия поучительных сентенций и наставлений. Хороший, оптимистичный конец, наказание порока, торжество благонравия и порядка.

Надо признать, что рекомендации Скалигера не утратили своего значения для некоторых теоретиков сатиры и сегодня. Именно их имели в виду наши замечательные сатирики Ильф и Петров: «Скажите, спросил нас некий строгий гражданин, из числа тех, что признали советскую власть несколько позже Англии и чуть раньше Греции,— скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?... Смеяться грешно!— говорил он.— Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне хочется молиться!... Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, — пишут дальше Ильф и Негров,— он и на мужчин наденет паранджу, а сам с утра будет играть на трубе гимны и псалмы, считая, что именно таким образом надо помогать строительству социализма» ' . Не случайно выведенный здесь персонаж неохотно признает не только сатиру, но и советскую власть, хотя и выступает, вроде бы, как ее защитник. Именно с таких демагогических позиций, под видом «блюдения» устойчивости социализма, выступали и выступают иногда и поныне сторонники сатиры, похожей на молитву, или сторонники измельчения масштабов сатиры до уровня борьбы со всякой мелочью. Что же касается отношения к сатире В. И. Ленина, Л. Луначарского, В. Маяковского и других великих представителей революционной публицистики,— они неизменно провозглашали сатиру союзником в борьбе со старым миром, против которого вышли на решительный бой.

В эпоху рабовладельчества объектом сатиры являются жестокость, чванство.

46

вырождение паразитирующего класса, неуважение к труду, порождаемое чтим строем. В эпоху феодализма — сословное неравенство, его государственное и идеологическое оформление. В эпоху капитализма — объект сатиры — имущественное неравенство людей, капиталистическая общественная система, которая подавляет «маленького», то есть бедного человека. При этом необходимо подчеркнуть, что «сущность комического заключена не в отрицательном характере жизненного явления, — как справедливо отмечал Чернышевский, — а в глубочайшем противоречии между его подлинным содержанием и мнимой ролью, которое оно приписывает себе, безобразно только то. что не на своем месте. Иначе предмет будет некрасив, но не будет безобразен. И поэтому безобразное становится комическим только тогда, когда усиливается казаться прекрасным» 14.

Вспомним известные произведения мировой сатиры. Многие их персонажи нарочито малы. Кто, например, не знает знаменитой песни о блохе. (Слова Гете. Музыка Бетховена. Мусоргского). Объект сатиры в ней. конечно, не блоха. Это претензия ничтожества на большую роль. Или вспомним Крошку Цахес Гофмана. Это уродливое существо, которому приписывается все доброе и прекрасное, что сделали другие люди. Г.го даже начинают находить красивым. Эта претензия ничтожества или претензия чего-то, что пережило себя, на мнимую роль и является объектом сатиры. «Голый король» — мнимо одет, кругом мнимые умники.

От блохи перейдем к Наполеону. Сам великий человек, был прекрасным юмористом. Он автор множества сатирических афоризмов. Тем не менее, когда он, бывший революционный генерал, превратился в императора, современник справедливо сказал о нем:

«Какое понижение: быть солдатом революции, а стать императором». Наполеон стал хвататься за традиции прошлого, одеваться в тогу римского императора, стал воскрешать пышный, роскошный двор, где появились герцоги, эрцгерцоги, маркизы, бароны, принцы... На этой почве он сам стал объектом сатиры, испугался этого и дошел до того, что в мирном договоре с Англией (в «Амьенском мире») записал такое требование: «Все пасквилянты, осмеливающиеся осуждать особу императора, должны быть приравнены к убийцам и фальшивомонетчикам и выданы ему с головой...»

Если верно, что объектом сатиры является та или иная серьезная мишень — социальная болезнь, имеющая существенное значение,— то возможна ли сатира в данном смысле этого слова в нашем обществе, в котором ликвидированы антагонистические противоречия между классами и которое представляет собой самый передовой общественный строй? Вопрос этот ставился некоторыми литературоведами. На него необходимо ответить со всей решительностью: после Великой Октябрьской революции история продолжала и продолжает идти вперед путем борьбы противоречий, путем еще более острой борьбы нового с отживающим, старым. Особенно отчетливо это видно сейчас, когда против перестройки нашей общественной жизни выступают достаточно мощные силы сопротивления новому. Есть немалое число людей — от бюрократов до тунеядцев — которым хорошо и привольно жилось в период

47

застоя.

Немало сатирического материала дает такое явление, как расхождение между словом и делом. Что, например, может быть прекраснее девиза «От каждого по способностям, каждому по его труду»? А что может быть опаснее извращения этого положения? Сегодняшняя жизнь дает много тому примеров.

Или возьмем такое явление как мелкособственнические инстинкты, противоречащие самой сути нашего общественного строя. На этой почве у некоторых людей развиваются индивидуализм, бездуховность и прочие настроения и качества, характерные для чуждой нам мелкобуржуазной идеологии.

Немалую социальную опасность являют собой национализм и шовинизм — отвратительные пережитки прошлого в сознании людей. В борьбе с такого рода отрицательными явлениями наша сатира является живительной силой, стимулятором очищения и оздоровления общества. Гот, кто сегодня «охраняет» наше общество от сатиры, объективно — сознает он это или нет,— мешает его развитию.

Отношение к сатире — один из признаков состояния здоровья общества.

А вот объекты сатиры, носители тех или иных консервативных, застойных, отрицательных черт действительности — они, естественно, не верят в свое исправление, да и не хотят исправляться. Их отношение к сатире нередко и выдает их в качестве ее объектов.

Именно поэтому объектом насмешек сатиры всегда в истории были такие явления, как. например, обскурантизм — воинствующее невежество. Мольер жестоко осмеивал его на примерах современной ему медицины, в которой подвизалось тогда немало откровенных шарлатанов. «Насмешками над клистиром и кровопусканием он спас жизнь большему числу людей, чем Дженнер прививкой оспы», — писал исследователь его творчества польский ученый Т. Бой-Желеньский.

Часто смешивают материал, которым пользуются сатирики, с объектом сатиры. 'Гак, нередко приходится встречаться с нелепым представлением, будто объектами сатиры являются Дон Кихот, Швейк, Тартарен, Остап Бендер. Являясь главными героями сатирических романов, они, тем не менее, не являются объектами сатиры. Ее стрелы в каждом данном случае направлены против общественной среды, против уродливых общественных отношений и явлений, выявляемых коллизиями, в которых действуют герои.

Исторический материал может быть использован для осмеяния современного явления, но сам объектом сатиры быть не может. Сатира всегда имеет современную мишень. Было бы, например, совершенно бессмысленно осмеивать сегодня Боярскую думу. Это явление давно убито временем. Но использовать материал, историческую форму прошлого явления для осмеяния явления актуального — распространенный прием сатиры. И дело отнюдь не в том, что материал прошлого позволяет говорить о явлениях современных эзоповским языком, не впрямую. Дело в том. что сравнение, показ одного явления через другое — важнейший метод искусства, позволяющий прояснить

48

обрисовываемое явление, предмет резче, рельефнее.

Поскольку исторический материал, используемый сатириком, отнюдь не становится при этом объектом насмешки, материалом для сатиры может служить вся история, а не только явления прошлого, заслуживающие нашего сегодняшнего осуждения. Так, например, материалом, использованным для насмешки над официозной царской историографией и славянофильским трактованием русской истории в сатирической балладе А.К. Толстого «Русская история от Гостомысла до наших дней», является вся основная историческая канва истории России. Но, разумеется, не она является объектом сатиры.

Итак, история дает сатирику богатый материал. От него самою, следовательно, зависит, насколько он богат этим материалом, то есть сколь широкими знаниями он обладает или вооружился для данного случая.

Цель привлечения для сатиры исторического материала всегда одна: придать убедительность сатирическому обвинению, подтвердить его справедливость. Легко представить себе, насколько проиграл бы фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм», если бы вместо документальных кадров в нем были бы созданы игровые, и не подлинный Гитлер застывал бы в сатирическом стоп-кадре с поднятой ногой, а загримированный актер.

Перечислю несколько основных приемов использования историческою материала для создания сатирических образов.

Уподобление деятеля, современного сатирику, тому или иному деятелю прошлого, фигура которого в данной обстановке является одиозной, либо сравнение с которым обличает непомерную амбицию современною деятеля. Вспомним, например, характеристику, данную Маяковским Керенскому:

«Забыв про дела и про партии

Идет на дежурную речь.

Глаза у него бонапартии

И цвета защитного френч».

Сатирическая обработка самих исторических документов. Речь, разумеется, идет не о фальсификации и не об извращении смысла документов. Речь идет о подаче их под соответствующим сатирическим углом зрения. Немало образцов этого дает революционная сатира.

Сатирический плакат 1905 года простейшим способом разоблачает лживость царского манифеста от 17 октября, с демагогическими целями провозгласившего демократические свободы. Манифест-листовка был совершенно точно воспроизведен в том самом виде, в каком он расклеивался на стенах официально, но с «небольшим» дополнением: на тексте был изображен отпечаток кровавой пятерни. Эта пятерня «за подписью» Николая II — блестящая сатирическая находка. Не надо было придумать, «увидеть» глазом сатирика.

Важнейшим сатирическим жанром использующим зачастую исторический материал, является памфлет. Коммунистический манифест Маркса и Энгельса содержит в своей критической части убийственный обличительный очерк грабительского характера генезиса капитализма. Но особенно достается там различным видам реакционного социализма. Ярко разоблачен, например, мнимый характер социалистического движения феодальной аристократии, недовольной развитием капитализма. Не критики капитализма само собой ниш с позиции — назад к прошлому: «Аристократия размахивала нищенской сумой пролетариата,— писали Маркс и Энгельс,— чтобы повести за собой народ. Но всякий раз, когда он следовал за ней, он замечал на ее заду старые феодальные гербы и разбегался с громким непочтительным хохотом».

Широко пользуются сатирики формой известных исторических документов для наполнения их сатирическим содержанием. Так, например, знаменитое письмо запорожцев турецкому султану было в 194! году использовано как форма для послания героических защитников полуострова Ханко Маннергейму. Отметим, что и «само письмо, якобы посылавшееся запорожцами султану в XVII веке, было в действительности ни чем иным, как сатирическим памфлетом на притязания султана покорить вольных сечевиков.

Еще на заре нашей советской эпохи Маяковский говорил: «Надо вооружиться сатирическим знанием. Я убежден — в будущих школах сатиру будут преподавать наряду с арифметикой и с не меньшим успехом». Возможно, эта мечта поэта осуществится.

Деятелям искусства, особенно тем, кто по роду своей работы обращается к темам политической публицистики, верное понимание сущности сатиры, знание основных приемов и методов работы над созданием сатирических образов совершенно необходимо.

8. ДРАМАТУРГИЯ СЦЕНАРИЯ КЛУБНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

И МАССОВОГО ПРАЗДНИКА

Сценарий клубного или массового представления — произведение синтетическое. В нем присутствуют элементы драматургии, но в целом он тяготеет к произведениям эпическим (иногда — к лиро-эпическим), отражает те или иные масштабные явления социальной жизни.

Рассмотрим черты, сближающие сценарий клубного или массового представления с драматургией и черты, отличающие его от произведений собственно драматургических.

Главное, что сближает такой сценарий с произведениями драматургии, состоит в том, что он, подобно пьесе, пишется для последующего воспроизведения средствами других искусств — театра (в том числе массового, при участии в нем пришедших на праздник), кино, телевидения.

Художественный уровень каждою данного сценария будет тем выше, чем в большей степени в нем будут соблюдены некоторые общие драматургические требования, такие как драматургическая законченность каждого эпизода, целостность образной картины, нарастание от начала к концу силы эмоционального воздействия на зрителей (и участников).

Тем не менее, сценарий клубного представления или массового праздника строится на иных началах, чем пьеса для театра или даже сценарий игрового художественного фильма. Его публицистическая задача обычно предполагает изображение значительных социальных событий не через частный конфликт конкретных героев, а по принципу эпического отражения социального

50

конфликта в его масштабном значении. Это ничуть не противоречит тому, что носителями крупномасштабных социальных конфликтов в сценариях массовых представлений выступают конкретные исторические герои, конкретные, порой хорошо известные зрителям люди.

Великая Октябрьская социалистическая революция или Великая Отечественная война — конфликты по отношению к героям каждого данного сценария, пользуясь выражением Б. Брехта, «надличные». Конечным результатом изображаемой в них борьбы герои сценария, как правило, не управляют, как бы активно они в ней не участвовали. Так, например, сценарий о Великой Отечественной войне может оканчиваться эпизодом водружения знамени Победы над рейхстагом бойцами Егоровым и Кантария. Из этого факта объективной действительности, равно как и из эпизода сценария, ни в какой мере не вытекает, что Егоров и Кантария лично победили фашизм. И они тоже. Но как частицы всего советского народа, всей Советской Армии.

Масштаб героя сценария клубного или массового представления велик, даже если речь в представлении, например, «Вечер-портрет» идет об исключительно скромном труженике. Сами его незаметность и скромность должны быть поданы в сценарии в соответствии с общественной ролью труда людей данной профессии или подробного нравственного облика вообще, будут, иначе говоря, типизированы как явление большого масштаба.

Когда речь шла об эпизоде в театральной драматургии, было подчеркнуто, что эпизод — это часть единого целого, единого развития идеи, конфликта, сюжета, действия. Пьеса ни в коем случае не должна распадаться на отдельные части, на эпизоды. Особенно жестко это требование должно быть сформулировано для пьес эпизодного построения. То же касается и сценария. При всем содержательном разнообразии и разножанровости сценария — они части единого целого, ступени одной лестницы, ведущей к апофеозу сценария, к его эмоционально смысловому завершению, к финалу.

Действенная сила и масштабность данного эпизода определяется отнюдь не его размером или насыщенностью, скажем, яркими игровыми элементами. Эпизодом в сценарии может стать даже одна реплика героя, а то и одно слово. или одна короткая акция. В сценарии об Октябрьской революции отдельным эпизодом может стать появление в зале заседаний Временного правительства революционного отряда и возглас матроса: «А ну, кто тут временный, слазь!» В этом возгласе масштаб событий огромного значения. Он раздался на грани двух эпох — до и после революции — он ее пик, ее вершина. Подобно тому, как водружение знамени Победы над рейхстагом — пик, вершина Великой Отечественной войны. Само собой понятно, что этот маленький по размеру эпизод важнейшая. неотъемлемая часть сценария. Обязательность, неотъемлемость, или, быть может, лучше сказать — «невынимаемость» и «непереставляемость» каждого эпизода — верный признак идейной и художественной целостности сценария.

В этой связи чрезвычайно ошибочным представляется наименование эпизода массового представления словом «номер», пришедшее в сценарную драматургию из концертной практики. Номера в концерте (в цирке) могуч быть

51

не связаны между собой, могут быть переставлены, иногда в любом порядке. Именно этого не должно происходить с эпизодами сценария.

Ввиду этого трудно согласиться с таким определением Л.И. Чечетина: «В сценарии театрализованною представления **номер** (курсив здесь и далее Л. Чечетина. — Д.А.) можно определить как **отдельный отрезок действия, обладающий собственной внутренней структурой**» 15.

Далее Л. Чечетин приводит номера из программы агитбригады: «Хохлатка застряла в болоте из грязи и помета». Далее показано, как Хохлатка и Петух критикуют нерадивых работников фермы. Затем Петух поет: «Не плачь. Хохлатка, придет черед...» Затем, Петух со словами военной песни — «Эх, где пехота не пройдет!...» (надо — «Гам, где пехота...» — Д.А.), «по-пластунски переползает через болото». Навстречу ему движется Хохлатка. Поскольку Л. Чечетин свидетельствует, что «номер выглядит ярким, действенным, композиционно завершенным»16, следует предположить, что Петух и Хохлатка, несмотря на нерадивость людей, все же сумели достичь желанного соединения.

В этом, с позволения сказать, публицистическом представлении пошлость формы усугубляется неразборчивым смешением блатных, солдатских и героических красноармейских песен прошлых лет и нелепостью ситуации. Курица, конечно, не пища, но перелететь «болото из помета», хотя бы в несколько приемов, может. Зачем же ей и ее избраннику ползти по помету?! Подобную сцену, быть может, и можно «обозвать» номером. Серьезное в драматургическом смысле слово «эпизод» к ней применять не стоит.

Хочется надеяться, что из современного массового театра уйдет пошлость всех видов. К сожалению, пока ее в сценариях массовых представлений и праздников не мало. И, пожалуй, наиболее часто она проявляется в заполнении сценариев пошлыми стишатами «на тему». Это надо решительно изживать. Мы живем в стране великолепной поэзии — дореволюционной и советской. Нет такой темы, которая не нашла бы отражения в подлинно замечательных стихах. Обращение к настоящей поэзии, к настоящей прозе, ко всем жанрам настоящего искусства — не только дает отличный материал для каждой данной работы, но и воспитывает современного сценариста эстетически, помогает ему самому работать на хорошем языковом, образном и содержательном уровне.

Обшей для театра традиционного и для театра массового является задача: внушить идею способом эмоционального воздействия. потрясения, сопереживания. Гут нет различий. Но средства добывать что духовное горючее различны.

У драматурга и у режиссера традиционного театра по существу всего один способ для достижения этой цели: поставить героев в условия острого социального конфликта, что позволяет в системе ограниченного времени и пространства динамично и ярко раскрыть их характеры, возбудить у зрителя сопереживание, эмоциональное потрясение. У них в распоряжении небольшая площадка сцены и малое количество исполнителей. Их герой — незнакомый зрителю человек, иногда из других, далеких времен, когда действовали другие законы, в частности, другие законы нравственности («Отелло». «Ромео и

52

Джульетта», герои Островского и т. д.). Чтобы взволновать театрального зрителя, потрясти его, заставить сопереживать своему герою, узнать в нем свое, личное — драматург и режиссер театра должны сделать героя типичным, узнаваемым, поставить его в типичные, узнаваемые обстоятельства, притом в обстоятельства конфликтные. Иначе их герой не сумеет (и не успеет) раскрыться в своих поступках, взволновать зрителя, заставить его себе сопереживать.

Бесконфликтный театр невозможен. Однако нельзя согласиться с механическим, и притом абсолютизированным в качестве обязательного, переносом понятия «конфликт» из традиционной теории драматургии в теорию и практику массовых представлений и праздников.

Во-первых, драматург — автор сценария массового представления и праздника и. естественно, режиссер — имеют такие возможности добыть «духовное горючее» — эмоции, сопереживания, которых нет у драматурга и режиссера традиционного театра.

В руках автора сценария массового представления имеются дополнительные источники эмоциональной энергии. Они, как правило, опираются на готовое, уже заранее сложившееся отношение зрителя-участника праздника к данному факту (ситуации), на живую заинтересованность данной общности людей. Например, в День Победы — на память о павших в Великой Отечественной войне. Или, скажем, на настроение выпускников школ в празднике «Алые паруса». То есть на объективно существующую праздничную ситуацию, на «готовую» узнаваемость героев — реальных лиц. известных данному коллективу, данной общности людей, на кооперирование художественных средств, на активное вовлечение самого зрителя в праздничное театрализованное действо. Наконец, на многообразие и масштабность художественных средств. Сценарист массового представления имеет возможность запрограммировать в своем сценарии использование таких больших пространств, как арена стадиона и купол неба (например, для светящихся текстов и изображений, для фигурных прыжков парашютистов, для демонстрации искусства высшего пилотажа и т. п.). Он может запрограммировать выступление массового числа исполнителей спортсменов, оркестрантов, артистов цирка. Он может использовать технические средства познавательной (табло) и художественной (художественный фон) информации. Словом, возможности сценариста массового представления жестче всего ограничены, пожалуй, его собственной фантазией и. разумеется, финансовыми возможностями.

При столь значительном перевесе в средствах добывания эмоциональной энергии конфликт, как основа представления, приобретает, как правило, иной характер, чем драматургический конфликт, который строится от начала и до конца на противостоянии и борьбе конкретных отдельных личностей «героев» пьесы.

Темы некоторых сценариев вообще исключают конфликтную основу.

Так, например, в сценарии тематического вечера, проводившегося в ЛГИК имени Н.К. Крупской, — «Пушкин и народ» — не было и не могло быть места

53

для конфликтной основы. Никакого конфликта между Пушкиным и народом не было ни в каких формах. Сцены из жизни Пушкина — «Сказки Арины Родионовны», «Поп в цыганском таборе», «Пушкин и пугачевцы», перемежавшиеся с отрывками из произведений попа, навеянные его близким общением с народом, оказывали сильное эмоциональное воздействие на зрителя, несли большую идейную и познавательную нагрузку без каких-либо конфликтных ситуации в основе сценария.

Пели в том или ином эпизоде сценария находит отражение какой-либо значительный социальный конфликт изображаемой эпохи, это не значит, что на его изображении построен весь данный сценарий. Так, например, в названном сценарии — «Пушкин и народ» — был бы вполне уместен эпизод, показывающий народную скорбь и народный гнев, вызванные убийством великого поэта. В этом эпизоде обязательно отразятся: и огромный социальный конфликт, глубоко волновавший самого Пушкина — «Парод и царизм», и одно из ярких проявлений этого исторического противостояния — конфликт «Поэт и царь». При этом ни один из этих конфликтов не лежит в основе сценария «Пушкин и народ», не является предметом, изображению которого данный сценарий посвящен. Сценарий в целом посвящен теме, исключающей конфликт.

Словом, если является обязательным добиваться сильного эмоционального воздействия на зрителя (участника) клубного представления или массового праздника, то совершенно не обязательно пользоваться для этого только одним единственным средством. «Чувства добрые», которые «лирой пробуждал» А.С. Пушкин, способны ничуть не слабее эмоционально потрясти человека, чем чувства гнева, возмущения, осуждения, сопровождающие сопереживание конфликтам.

Вспомним, какое сильное эмоциональное воздействие на людей, собравшихся в зале, а также на миллионы телезрителей оказывали первые передачи «От всей души». Зад замирал, на глазах людей наворачивались слезы, раздавались бурные овации, когда, например, ведущая — народная артистка РСФСР В. Леонтьева пригласила на сцену для встречи со своим собеседником — ветераном войны, его фронтовых друзей — разведчиков, о которых он только что рассказывал, но которых не видел с 1945 года.

На глазах у зрителя на хорошего, уважаемого ими человека, их товарища по работе обрушивалась нежданная, негаданная радость. Никакие, самые талантливые актеры не сумели бы так искренне, так подлинно, с таким глубоким чувством передать зрителям тепло этой встречи, вызвать столь сильное сопереживание зрительного зала и телезрителей.

Как видим, сопереживание чужой радости — весьма сильное эмоциональное состояние.

Что касается праздничной ситуации, то она в принципе противоположна ситуации конфликтной.

Даже праздник Победы — «праздник со слезами на глазах», в котором обязательно находят отражение мотивы противостояния врагу, по своей сути — праздник, посвященный окончанию военного конфликта. День начала войны не

54

может праздноваться именно потому, что конфликт, тем более столь огромный и трагический, — не может быть праздником.

И другой пример. Вполне уместным явился бы показ во время праздника «День советской милиции» отдельных эпизодов, посвященных борьбе с преступностью. Однако строить праздник на конфликте милиции с преступностью, означало бы превратить преступников, с точки зрения уделяемого им внимания, места и времени, чуть ли не в равноценных героев праздника.

Совершенно естественно поэтому, что в ткань народных праздничных обычаев (например, свадебного обряда), бывают вплетены конфликты мнимые, шуточные, пародирующие несогласия, возникающие в «непраздничной» жизни. Скажем, притворный отказ пришедшим сватам или «купцам» — дружкам жениха отдать «товар», то есть невесту заданную «цену».

Важнейшим органическим свойством массового театра является его публицистичность. В наше время — он с полным основанием может быть назван массовым политическим театром.

Современный массовый политический театр унаследовал лучшие традиции массовых зрелищ и праздников первых лет революции. Наряду с этим он утратил целый ряд положительных черт революционного массового театра. Необходимо ясно представить себе основные недостатки современного состояния нашего массового театра с тем. чтобы наметить пути их преодоления.

Содержание! Вот то ударное, ключевое слово, с которого следует начинать любые суждения о состоянии и дальнейших судьбах массового политического театра, потому что именно содержание наших представлений и праздников определяет их идейно-художественный уровень.

Тот факт, что именно в области содержания находится слабое звено в «цепи» тех многочисленных элементов, из которых складываются представления массового политического театра, отнюдь не всегда бросается в глаза. Порой он даже остается укрытым от аналитического взгляда. Ведь идейно-тематический замысел наших представлений и праздников практически редко вызывает возражения. Все они посвящены важным, актуальным темам. Намерения авторов тоже всегда самые добрые. Режиссура и постановка массовых представлений обычно достаточно квалифицированна. Что касается исполнения тех или иных игровых «номеров», включенных в праздники, то и они — как профессиональные, так и самодеятельные, — как правило, находятся на достойном уровне.

Но вот, при благополучии перечисленных элементов, из которых складывается представление, очень часто, тем не менее, налицо либо очевидная неудача, либо удача сомнительная, заслуживающая оценки — «могло и должно было быть лучше». Все эти «полуудачи», «полунеудачи» прикрывают обычно слабость основы всякого театрализованного выступления — слабость драматургии.

Да, сегодня драматургия массового представления и праздника — самое слабое звено театрализованных форм культурно-просветительной работ. Для

55

этого есть ряд объективных причин.

Массовый публицистический театр еще очень молол по сравнении) с профессиональным драматическим театром, одна только письменная история которою насчитывает тысячелетия. Соответственно, теория драматургии и режиссуры массовой) театра, обобщение его опыта находился в самом начале своего пути. Известно, чго всякое повое дело — так было всегда в истории цивилизации — вырастая из того или иного предшествующего опыта, неизбежно выходит на жизненную арену в «одеяниях» и «причиндалах» прошлого, пользуется привычной терминологией, иначе говоря, отнюдь не сразу обретает самостоятельную жизнь.

Вполне естественно, что и юная теория драматургии массовых представлений и театрализованных форм культурно-просветительной работы также переживает период «детской болезни», широко пользуется терминами и понятиями общей теории драматургии.

Когда речь идет о соотношении теории с практикой — издревле встает вопрос: что было раньше, яйцо или курица — теория или практика? «Слово» или «дело»?

История театра лишний раз убеждает, что Театр был раньше. Мудрая «курица» теории начала учить после тою, как вышла из театра. Да, сначала был театр — потом уже Аристотель. Сначала гамбургский театр посещал зритель — Лессинг, потом он написал книгу «Гамбургская драматургия». Это естественный путь.

Осмысление опыта массового театра только становится на ноги как наука. Не «Аристотель», условно говоря, — Луначарский,— жил совсем недавно. Ее «Гегели» и «Лессинти» ходят сегодня среди нас. Все они активные практики — авторы и режиссеры массовых представлений. И все они — хуже или лучше — знают теорию. Однако не ту, которая обобщала бы их собственную практику, а ту, «старую» теорию драматургии, родившуюся как обобщение многовековой истории традиционного театра.

Новая теория драматургии — лучше сказать, теория новой драматургии, — обобщение опыта массового театра — вырастает поэтому из материала старой, облечена в ее одежды, говорит языком ее терминологии.

Из сказанного вовсе не следует, что положения обшей теории драматургии вообще не приложимы к теории и практике массового театра. Ныло бы просто нелепым утверждав, что обобщенный опыт мировою театра здесь не должен быть учтен и использован. Речь идет лишь о недопустимости механического, непродуманного переноса в массовый театр понятий и терминов общей теории драматургии, как было сказано выше.

Есть, однако, и еще одна смежная область, взаимоотношения с которой сценарная драматургия должна точно определить.

В основы теории сценарной драматургии и сценарного мастерства порой непродуманно переносятся понятия и термины теории режиссуры и исполнительского мастерства, например, такие известные постулаты системы Станиславского, как «сквозное действие», «сверхзадача» и т. п. Оторванные от своей естественной почвы, эти понятия и термины вносят путаницу. Хорошо

56

представляя себе, что означает, скажем, «сверхзадача» применительно к исполнению актером данной роли в данных предлагаемых обстоятельствах, трудно взять в толк — в чем разница между идеей сценария и его сверхзадачей, то есть между замыслом и каким-то «сверхзамыслом»? Между тем, от студентов зачастую требуют раскрыть на титульном листе идею и сверхзадачу представленных ими сценариев.

В основе большинства сценариев обычно лежат не драматургические построения, а тс или иные режиссерско-постановочные приемы. Так называемый сценарный ход, призванный определять единство действия, стать стержнем предстоящего театрализованного представления, чаще всего строится либо на том или ином приеме театрализованного конферанса, например, на сквозной роли ведущего, выступающего в каком-либо образе (а иногда и от своего лица), либо на тех или иных «сквозных» элементах художественного оформления, на внешней символике.

Скудость, а порой отсутствие сколько-нибудь серьезного содержания, по существу отсутствие сценария, режиссеры массовых представлений и праздников нередко пытаются «компенсировать» всякою рода внешними эффектами: включением в представление или в праздник тех или иных броских концертных номеров, не имеющих отношения к содержанию праздника, использованием, к делу и не к делу, всевозможных световых и звуковых эффектов и т. п. Театрализация жизненного материна, предполагающая, прежде всею, драматургическую его организацию, подменяется, таким образом, некоей, с позволения сказать, «тра-ля-ля-лизацией». Так, для крат кос in. можно охарактеризовать распространенную практику «запеть» и «заиграть» содержание представления или праздника, вернее, заменить, таким образом, отсутствие содержания.

Говорить об этом следует не в упрек режиссерам. Напротив, они вынуждены писать сценарии и этим спасают в меру своих сил театр массовых представлений, поскольку кадров драматургов-профессионалов, посвятивших себя драматургии массовых праздников, практически нет. Режиссеры и впредь будут авторами сценариев своих праздников и представлений. Поэтому проблема разделения труда, а значит и тех знаний, которые необходимы для осуществления каждого отдельною вида труда, стоит особенно остро именно при подготовке режиссеров массовых представлений и праздников. Специалисту данного профиля необходимо научиться не сливать воедино, а последовательно осуществлять две одинаково важные стадии работы: написание литературного сценария, а затем его режиссерское воплощение. Это задача действительно важнейшая. Она, пожалуй, заслуживает громкою наименования — «сверхзадача» данной специализации.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Основная литература

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. 15 2-х т. М., 1976.

2. Ленин В. И. О литературе и искусстве. М.. 1986.

3. Материалы XXVII съезда КПСС. М. 19X6: Материалы XIX Всесоюзной партийной конференции КПСС. М.. 1988.

4. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.— М.: Наука. 1967;

Его же. Теория драмы от Пушкина до Чехова.— М., 1972: Его же. Теория драмы от

Гегеля до Маркса.— М.. 1983.

5. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

6. Крупская И. К. Основы политико-просветительной работы. т. 7. М.. 1959.

7. Луначарский А. В. Избранные статьи по эстетике. М.. 1975; Его же, О массовых праздниках, эстраде и цирке. — М.: Искусство. 1981.

8. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрального концерта.— М.: Просвещение, 1976.

II. Дополнительная литература

1. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе — Л.; М.. 1959.

2. Аль Д.А. Правду! Ничего, кроме правды!! — Л.. 1976. Предисловие.

3. .Аль Д.А. Диалог. Пьесы. — Л., 1987. Предисловие.

4. Блок В. Система Станиславского и проблемы драматургии. — М., 1963.

5. Брехт Б. Избранные произведения. М., 1976.

6. Владимиров С.В. Действие в драме. Л., 1972.

7. Волькенштейн В.М. Драматургия. Изд. 5-е. М.. 1969.

8. Горбунова Е.II. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве действия и характера. М.. 1963.

9.Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981.

10. Карягин А.А. Драма как эстетическая категория. М., 1971.

11. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971; Ее же. Поэзия педагогики. М., 1976.

12. Лоубон Дж.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М.. 1980.

13. Осирс Ю.А. Вопросы драматургии в наследии Станиславского. М.. 1953.

14. Пискатор Э. Политический театр. М, 1939.

15. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964.

16. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.

I 7. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.. 1978.

18. Xoлодов Е.Г. Композиция драмы. М.. 1957.

19. Чечетин А.II. Основы драматургии театрализованных представлении. М„ 1981.

20. Шоу Б. О драме и театре. M.. 1963.

21. Эйзенштейн С. Н. Избранные статьи. М.. 1956.

22. Явчуновский Я.И. Документальные жанры. Саратов. 1974.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Современный этап развития драматургии

2. Драматургия — род литературы. Специфические особенности

3. Композиция драматургического произведения. Основные элементы драматургической композиции

4. Конфликт. Действие. Герой в драматургическом произведении

5. Формы организации художественного материала драматургическою произведения (пьесы)

6. Историко-документальная драматургия

7. Сатирический материал в публицистической драматургии

8. Драматургия сценария клубного представления и массового праздника

9. Список рекомендуемой литературы

*АЛЬ Даниил Натанович*

ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ

Учебное пособие для студентов института культуры

Редактор *Л.А. Итигина* Техн. редактор *В.П. Галанова* Корректор *Л.Л. Павлихина*

Темплан 1988 года Министерства культуры РСФСР (поз. IX—4)

Подписано к печати 17.10.1988. М-25717. Формат 60X90'/i6. Бумага типографская. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 4. Тираж 2500. Заказ 2270. Цена 40 коп.

ЛГИК им. И. К. Крупской. 191065. Ленинград, Дворцовая наб., 2

ПО-3 Ленуприздата. 191104. Ленинград. Литейный пр.. 55