

ЛАУРИС ГУНДАРС

ДРА-
МА-
ТИКА

или
ПОЭТИКА РАЦИОНАЛЬНОСТИ

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ-1, или Об этой книге	9
ПРЕДИСЛОВИЕ-2, или О драматургии	13
1. Я ПИШУ, или Драматургия и литература — сходства и различия	17
2. ЗРИТЕЛЬ И СОН — 1, или Как вызвать и удержать интерес читателя	27
3. ОТСТУПЛЕНИЕ: ВСЕМОГУЩИЙ, или Рассказчик и манипулятор — синонимы?	37
4. ЗРИТЕЛЬ И СОН — 2, или Идеальный посыл — залог истинного сопереживания	45
5. СОМНЕВАЙСЯ УВЕРЕННО, или Драматургическое мышление и творческие сомнения	51
6. Я ЕГО ЗНАЮ, или Человек и характер — различия и сходства	61
7. МЫ ОДИНАКОВЫ, или Создание характера — процесс познания человека	73
8. СОВЕРШЕНСТВО ЦЕЛОГО, или Полноценность характера — гарантия мотивированности поступков	85
9. ВСЁ — ЖИВОЕ, или Создание характера без самого человека	95
10. НУЖНЫЕ ЛЮДИ И ПЛОХИЕ ДРУЗЬЯ, или Характеры и типажи, галерея характеров	99
11. ЕСТЬ ТОЛЬКО Я, или Эгоизм — единственная мотивация поступков характера	111

12. МЕНЯ ТОЖЕ НЕТ?	
<i>или</i> Отрицание в драматургии	121
13. КТО МЕНЯ НЕ ЛЮБИТ?	
<i>или</i> Универсальное обоснование мечты характера — познание тайны бытия	129
14. КТО ВИНОВАТ — 1,	
<i>или</i> Универсальная логика построения драматургического текста — парадокс	147
15. ОТСТУПЛЕНИЕ: ВСЁ ПРО МЕНЯ,	
<i>или</i> Ведущий характер	157
16. КТО ВИНОВАТ — 2,	
<i>или</i> Концовка — мерило точности парадокса	163
17. ФОРМУЛА,	
<i>или</i> Парадокс: его форма и запись	169
18. ЧУЖАЯ КОЛЕЯ,	
<i>или</i> Парадокс и идея	175
ПОСЛЕСЛОВИЕ,	
<i>или</i> Знаю ли я, где живу?	183
МАСТЕРСКАЯ	187
ПЕРВЫЙ ШАГ — 1,	
<i>или</i> Когда начинать?	191
ПЕРВЫЙ ШАГ — 2,	
<i>или</i> Место действия	203
ПЕРВЫЙ ШАГ — 3,	
<i>или</i> Спроси себя!	209
ПЕРВЫЙ ШАГ — 4,	
<i>или</i> Личный тренер	211
ПРИЛОЖЕНИЕ	221

ПРЕДИСЛОВИЕ-1,

или

Об этой книге

Даже если автор хорошо знает, зачем и что он собрался писать (как в нашем не слишком скромном случае), он все равно переживает, доберется ли читатель до последней страницы, увлечет ли его книга. Для этого пишутся предисловия, объясняющие читателю, почему ему стоит продираться сквозь текст, да ещё и с увлечением, каков жанр написанного, как его читать и воспринимать. В попытке дать ответы на эти вопросы автору пришло в голову прежде всего то, чего в этой книге точно нет. Это не путеводитель, не руководство, не справочник для интересующихся драматургией, не тест, а также не сборник вопросов и ответов, не свод инструкций, формул или схем и уж тем паче не рекомендации, как на ниве драматургии заработать. То есть всего понемножку здесь, конечно, найдется, но все же вся книга не вмещается ни в один из перечисленных жанров. Что же тогда здесь есть? Кому и зачем стоит ее прочитать?

Кому? Разумеется, автор отдает себе отчет, что жизненный опыт и эрудиция читателя могут быть весьма различны: от увлеченного любителя до увенчанного лаврами драматурга или критика. Посему обобщение *чистого знания* никак не может быть целью нашего текста. После выхода первого издания «Драматика» к автору обращались самые разные люди: как те, кто искал профессиональные сведения, так и те, кто впервые открыл для себя этот необычный способ самовыражения человечества — драматургию — и ее поразительно простые законы. Теперь автор может выразиться еще яснее: «Драматика» — это средство, возможность, инструмент, который позволяет (чтобы не сказать заставляет) читателю самому осмыслить свое существование.

Это касается и драматургов, ведь в идеале текст пьесы должен быть прямым слепком с жизни. Итак, кому же адресована «Драматика»? Каждому. Даже там, где книга дает конкретные рекомендации по написанию пьес, их внутренняя логика нет-нет да и подстегнёт осмысление потока жизни, пусть вы и думать не думали о карьере профессионального драматурга.

Зачем? У текстов, рассматривающих законы драматургии, есть одна общая черта: они сосредоточены на основах нашего ремесла. Так просто? Тоже мне новость! Но для знатоков это не просто нечто само собой разумеющееся, а самое то, что надо. Драматург всякий раз должен начинать всё с нуля. Рассказываете новую историю? Извольте сделать ее уникальной. Хотя бы по той простой причине, что герои в ней каждый раз совершенно новые, а значит, и композиция должна быть неповторимой. Однако при этом у всех драматургических конструкций есть общие черты — объективно существующие законы. И наличие этих объективных законов требует, чтобы навыки драматурга всегда были активными, *теплыми*. Примерно как у спортсменов любого уровня: однажды достигнутая физическая форма вовсе не означает, что ее не нужно поддерживать регулярными тренировками. В тренажерных залах за одними и теми же снарядами мы видим и тех, кто тренируется «для здоровья», и упертых культуристов, и олимпийских чемпионов, но цель у всех одна: «Я хочу быть готовым всегда, когда мне это понадобится». В нашем случае: «Я буду готов в любое мгновение создать/понять драматургический* текст, который каждый раз будет чем-то совершенно новым». Другими словами, я понимаю, какими *инструментами* могу постараться разобраться в собственной жизни. Ведь она тоже каждый день совершенно иная, новая.

*Именно потому, что у драматургии есть свои законы и автор призывает им следовать, здесь и далее пьесы и сценарии называются драматургическими, а не драматическими текстами. Драматическим может быть практически любой текст, а драматургический следует определенным законам. *Прим. перев.*

Таким образом, автор определил бы свой труд, возможно, не очень благозвучно, зато точно как книгу для тренировок. Одни найдут в ней для себя что-то новое, другие — обоснования давно открытого. Кто интересуется темой всерьез, всегда отыщет что-то полезное даже при повторении хорошо известного. Вы можете и не согласиться с какими-то рекомендациями, но это лишь побудит вас нарастить собственные *драматургические мускулы*. Или, иными словами, навыки познания жизни. Громко сказано? Возможно. Однако долой ложную скромность, ведь так оно и есть! Приступим к делу!

Добавлю еще только, что перед вами — дополненное издание «Драматики». По настоятельным просьбам читателей первого издания, своих слушателей и коллег автор добавил новую главу «Мастерская». Разложенные в ней инструменты может использовать тот, кто хочет писать сам, но все время откладывает, каждый раз придумывая новые оправдания, по большей части бытовые. В основной части книги мы рассмотрим общие черты всех драматургических текстов. А в «Мастерскую» стоит заглянуть тому, кто берется за конкретную работу. Продолжая нашу метафору, «Мастерскую» можно уподобить тренеру в тренажерном зале, который следит, чтобы вы не слишком-то себя жалели.

ПРЕДИСЛОВИЕ-2,

или

О драматургии

— *Законы драматургии существуют!* — автор сознательно начинает так «в лоб», чтобы подчеркнуть совершенно невероятный факт: и через две с лишним тысячи лет после того, как Аристотель засвидетельствовал сию истину, не утихают споры ее сторонников и противников. А значит, это удивительное явление невозможно обойти молчанием.

Даже те, кто принципиально отрицают наличие драматургических законов, обычно бывают вынуждены принять их существование после упоминания одного простого факта: во всем мире тратятся значительные средства на создание и поддержку школ, курсов и всевозможных мастер-классов по драматургии. Эти учреждения призваны научить людей более или менее гарантированно создавать тексты, которые можно назвать драматургическими и которые в дальнейшем могут быть использованы в театре или кино. Но значит, драматургическими законами, во-первых, можно, а во-вторых, нужно овладеть.

Хотя все вышесказанное вполне очевидно, стоит указать и противоположную точку зрения: драматургия — это область *искусства*, ядром которого всегда был и будет творческий акт автора. А творческому акту, в силу его уникальности, неповторимости и неподражаемости, научить нельзя. Эти разногласия лежат в основе непрекращающихся споров между *чистыми художниками* и *художниками-механиками*.

Первый и главный аргумент «чистых» всегда высказывается либо агрессивно, либо с усмешкой: разве можно научить драматургии (читай: искусству)? К сожалению, уже сама форма вопроса

показывает настрой на войну, а не на аргументированную дискуссию: человек говорит об обучении неповторимому творческому акту, совершенно игнорируя объективные закономерности драматургии, существование которых еще в незапамятные времена показал Аристотель. Забавно, что, по личному опыту автора, выразители подобных взглядов неизменно от дискуссии уклоняются, лишний раз показывая свою веру в распространенные предубеждения при отсутствии аргументов. Что, кстати, невольно ставит самих же *чистых художников* в очень неудобное положение: предубеждение — никак не синоним уникальности.

Соглашаясь, что драматургии нельзя *научить*, подчеркнем, что ее специфическое устройство и механизм действия можно *познавать*. Чтобы потом применять. Более того, автор берет на себя смелость утверждать: чтобы сделать драматургию из хобби профессией, такое *познание* не только возможно, но и крайне необходимо.

Подчеркивая слово «познавать», оговорим его определение.

Познавать — значит стремиться выявить объективно существующие, рационально применимые закономерности. В этом отличие познания от процесса, описываемого словом *научить* (а тем более *заучить*), — механического запоминания принципов построения драматургического текста и их некритического, нетворческого применения.

Только рациональный подход к работе, в основе которой, безусловно, лежит уникальный творческий акт, может обеспечить ту самую неповторимость, изюминку. Напротив, механическое применение некогда выученных приемов способно начисто

убить уникальный творческий замысел. Осознавая объективно существующие связи, потенциальный автор драматургического текста может работать *еще более творчески*: ему не мешают ни собственное незнание, ни груз механически выученных приемов, которые становятся просто излишними. Потому что есть вещи, которые просто есть. Как воздух, которым мы дышим.

Эта установка — «*познавать, а не заучивать*» — и лежит в основе всего текста. Автор избегал как механического повторения концептов и наставлений, так и критики подобного подхода. К чему эти бесплодные умствования, когда есть истинное творчество драматургического процесса?! Девиз нашей работы:

**Истинное творчество —
это рациональное творчество.**

Пусть объективные законы проявят себя сами; автор же этой *книги для тренировок* — лишь своего рода посредник.

Я ПИШУ,

или

Драматургия и литература — сходства и различия

Принимаясь за любое исследование, мы прежде всего стараемся вспомнить, что уже знаем об изучаемом предмете.

Задумываясь о *драматургии*, стоит самому себе задать предельно простой вопрос: *с чем у меня ассоциируются слова «драматургия», «драма»?* Что я точно знаю? Скорее всего, долго ответ искать не придется: *драма, драматургия — это один из трех основных видов (жанров) художественной литературы.*

Так нас учили еще в школе, к тому же это общепринято, да и вообще звучит совершенно логично: драмы-то ведь пишут буквами, а затем печатают, как и художественную литературу любых других жанров. Более того, с культурологической точки зрения драматургия по большей части рассматривается как такое же культурное наследие, и потому никаких сомнений это утверждение поначалу не вызывает. Однако зануда автор хочет еще раз и по-новому обратить внимание читателей на этот, казалось бы, самоочевидный факт. При этом берется утверждать, что ничто не может так поколебать наше убеждение, как перемена фронта. Стоит только нам, читателям, встать на сторону самого творца (драматурга), как нам перестает быть «всё понятно» и возникает вопрос:

**Разве драматургический текст —
это в самом деле литература?**

Вот предельно прозаический пример: не каждый драматург захочет зваться литератором, как следовало бы из упомянутого выше деления жанров. Разве киносценариста, никогда не пи-

савшего прозы, мы причисляем к семье писателей? Не-а — мы прекрасно знаем, что кинодраматург — это *киношник*. Однако автор пьес при этом... писатель? Если спросить о причинах этой путаницы нашего протестующего драматурга, он мог бы ответить встречным вопросом: *Одинаков ли прямой адресат у драматургии и прозы?* О чем тут, казалось бы, спрашивать: неужто мы не понимаем, что адресат у обоих творческих жанров — человек? Читатель, зритель — *конечный пользователь*. Э-э... не спешите.

Адресат романа — это читатель, очевидней некуда. Именно в восприятии читателя создается литературная «прибавочная стоимость» — в момент синтеза авторского повествования с личным опытом читающего. Поэзия? То же самое с поправкой на специфику жанра: путь поэзии от написанного текста до читателя тот же самый — *прямое чтение*. Драматургия?..

Пьеса, пусть и напечатанная в книге, — вовсе не *конечный продукт*, как роман или стихотворение. Прямой адресат текста пьесы — это ее режиссер, продюсер, а также актер и даже всезнающая гардеробщица (с вешалки которой начинается театр). И лишь прорвавшись сквозь этих *промежуточных адресатов* разного калибра, творение драматурга достигает своего *конечного адресата* — зрителя, в сознании которого и происходит синтез его личного опыта с тем, что хотел сказать автор. Следовательно, конечный продукт драматургического текста — материя совсем иного рода: спектакль или фильм.

На процесс восприятия конечным пользователем могут влиять — и еще как влияют! — и интерпретация режиссера, и диктат продюсера, и даже «звездная болезнь» либо кратковременная депрессия актера. В итоге многочисленные авторские указания в тексте пьесы или сценария подчас принимают форму, в которой сам автор не признает собственное творение. Сходите на какую-нибудь «авангардистскую» постановку классики, и вы поймете, о чем я.

Как доказательство принципиального отличия драматургии от литературы можно еще упомянуть современные формы театра: представления без слов, для которых написан только сценарий, а не текст пьесы. Не забудем и представления с репликами, «вещество» которых образуется в творческом сотрудничестве актеров во время репетиций, куда порой даже режиссера не берут в соавторы. Слабо верится, что кто-то из авторов таких текстов, пусть даже потом они будут «записаны буквами», захотел бы или осмелился называть себя литератором. Драматургом — другое дело.

После всего сказанного выше даже тому, кто ленится думать, придется признать, что причислять драму, драматургический жанр к числу разновидностей великой и могучей художественной литературы — это чудно, да и попросту невозможно. А то, что многие продолжают и дальше держаться этого мнения, объясняется лишь коллективным допущением, нисколько не подкрепленным действительностью, да мощью «Википедии», тиражирующей поверхностные представления.

Конечно, можно было бы спросить, зачем автор начинает с ревизии устоявшихся предрассудков. Разве эти рассуждения и формальные умозаключения задают какие-либо правила построения драматургического текста? Например, те, что предлагает автор? Ответ — *Нет. Нет*, если мы хотим узнать, как создаются драматургические тексты. И в то же время нужно ответить решительным «Да! Это очень важно!». Всё это причисывание терминологического хаоса указывает на принципиальное — на то, чего не (!) надо делать, создавая драматургический текст: не надо стремиться стать литератором, *писателем*. Более того, автор даже берется утверждать, что драматургия в своем многовековом развитии многое потеряла лишь оттого, что драму нельзя записывать какими-нибудь особыми, созданными только для нужд драматургии закорючками, что не создан самобытный драматический алфавит. Не различая тексты, предназначенные *для чтения* и *для интерпретации*, мы потеряли много хороших пьес. Хотя, возможно, и приобрели хорошую прозу.

Следует подчеркнуть, что столь радикальная установка автора имеет вполне прозаические корни. В отличие от *писак-комедиантов*, традиционно почитаемый образ писателя нередко кажется начинающим драматургам столь манящим, что порой проходят годы, прежде чем автор начнет осознавать, что сам по себе процесс *написания букв* мало связан с собственно созданием драматургического текста. Можно позавидовать носителям английского языка: говоря о драматургах, они используют слово *playwright*, в которое понятие «писать» не входит (не путайте *write* и *wright*). Само слово подсказывает значение «создатель», «строитель», таким образом, уже в названии этого вида творчества содержится подсказка, каков истинный характер труда драматурга и даже его методов.

Разумеется, заявленное выше разведение литературы и драматургии обязывает автора обстоятельнее разъяснить свое убеждение. Тут он первым делом хотел бы указать, что описанное принципиальное отличие драматургии от *истинной* литературы, несовпадение прямых адресатов — это самое существенное для понимания основных постулатов драматургии и ее своеобразия. Сие несовпадение также определяет и принципиально различный образ мысли авторов столь различных текстов.

Чтобы полнее осознать своеобразие, *инаковость* автора подлинно драматургического текста, не откладывая, постулируем девиз, под которым его стоит писать:

В своей основе любая драматургическая, т. е. представляемая публике, работа гораздо ближе к инструкции по пользованию холодильником, чем к роману.

Следуя этой инструкции (читай: пьесе/сценарию), по меньшей мере двое, а в идеальном случае двести исполнителей (интерпретаторов) должны поставить спектакли или фильмы похожего

содержания. Это правда — со всеми вытекающими отсюда последствиями. Очевидно: чем понятнее будет инструкция, тем выше вероятность, что холодильник будет работать даже в руках неискушенного в технике покупателя, причем работать так, как предусмотрено конструктором. Или, в нашем случае, автором. Поэтому от автора инструкции мы ожидаем ясности и простоты изложения, это едва ли не единственная гарантия того, что работу автора не получится переиначить или иным способом *творчески усовершенствовать*. Разумеется, при условии, что покупатель для начала выберет вашу марку. Следующее утверждение может показаться сознательной крайностью, однако только оно поможет неуверенному драматургу, принимающемуся за работу, встать в нужную стартовую позицию.

**Драматургический материал —
это техническая инструкция, в которой
излагается способ, каким можно
добраться до конечного адресата —
души зрителя или слушателя.**

А ведь именно к этому и стремятся те, кто будет работать с драматургическим материалом дальше: режиссер, продюсер и актеры, создавая его *практический перевод* (интерпретацию, постановку, фильм и т. п.).

Возможно, для полной ясности и душевного спокойствия творца тут стоило бы уточнить: упомянутое принципиальное отличие драматургии касается исключительно технологии (!), «ремесленной» стороны дела, а не творчества. Оно отвечает на вопрос любого автора: «Что я пишу?» И ответ таков: *Я пишу пьесу (сценарий), которую я совершенно точно отдам куче пока что незнакомого мне народа на растерзание или, как они скажут, на интерпретирование, причем ни один зритель, алчущий моей мудрости, возможно, так никогда и не узнает, что на самом деле я не идиот*. Преувеличение, конечно, но, если хочешь оказаться приятно удивленным, лучше заранее приготовить к самому худшему.

Второе принципиальнейшее различие драматургического и литературного текстов касается самого процесса зрительского восприятия.

В отличие от литературы, драматургия — явление, разворачивающееся во времени.

Книгу можно прочитать за одну ночь, а можно — за два года. Ее можно перечитывать частями, отложить, найти в интернете значение слова «перистальтика» и пропустить три страницы — процесс восприятия целиком и полностью находится в руках *конечного пользователя*. Произведения на основе драматургии, напротив, всегда и везде имеют определенный метраж, а сама форма их демонстрации предполагает непрерывное, последовательное восприятие. В идеальном случае зритель следит за происходящим на сцене/экране от начала до самого конца без возможности «поставить на паузу», отмотать назад, без возможности... подумать, что в случае литературы порой считается ключевым достоинством («читал и много думал»). Все подчинено восприятию. Здесь уместно нескромное сравнение «совсем как в жизни». Сумей, успевай воспринять, сделать выводы только из того, что видишь и слышишь. А времени тебе дается немного, ведь новые события уже влекут тебя дальше.

Сей факт указывает на очевидное: драматург не имеет права высокомерно фыркнуть: «Не успел? Сам виноват!» Драматург должен знать способ, чтобы зритель всё успел, всё узнал, осознал, обо всем догадался и всё понял. А потом, может быть, и подумал.

Возможно, эту особенность будет еще легче осмыслить, если мы осознаем, что текст, написанный прозаиком, — это по большей части его собственная интерпретация жизненного потока. Мы слышим авторское повествование, в котором голос автора зачастую даже не прячется за условного «рассказчика». В то же время

**в драме автор поистине нем:
его голоса, его замечаний никто
не слышит. Зрителям приходится
следовать за сочетанием фрагментов
жизни, сознательно смонтированных
драматургом.**

Автор уводит зрителей в ранее недоступные области, знакомиться с которыми можно лишь через увиденное и услышанное.

Стоит еще раз подчеркнуть: это очевидное различие основ «ремесла» касается только технологической стороны дела. Чтобы успокоить свой творческий ум, не приемлющий слова «технология», настоящий драматург прибегает для себя еще один вопрос: «Зачем я пишу?» Этот второй, потаенный вопрос как раз и содержит в себе творческий замысел, идею автора и всё, что он хочет поведать миру. Такая объективная технологическая *двойственность* драматургии ни в коей мере не ограничивает полет мысли и духа, однако устанавливает для его выражения жесткие правила, которые в *истинно* литературных текстах встречаются реже. Более того, в *истинных* жанрах зачастую считается хорошим тоном правила нарушать. Но в драматургии подобное сознательное игнорирование и искажение правил чаще всего приводит к тому, что «модернистски» написанный текст так и остается текстом: никто не берется его поставить или снять. Потому что он непонятен промежуточному адресату — интерпретатору, переводчику текста на язык сцены или экрана.

Впрочем, стоит подробнее рассмотреть случаи игнорирования этих «унизительных» правил. Ведь, право слово, в сокровищнице мировой драматургии накоплена масса различных выразительных форм, построенных по совершенно разным законам. Это, несомненно, так, однако важно знать, что сие разнообразие делится на две основные части:

1. Драматургический материал, созданный с целью чистого самовыражения.
2. Текст, где наряду с личным посылом (самовыражением) автор глубоко продумал и то, как ему достучаться до своего конечного пользователя — зрителя.*

Часто об этом делении говорят проще: «Есть два жанра: *скучный* и *увлекательный*». А в искусстве, *разворачивающемся во времени*, это имеет решающее значение.

Искусство, посвященное чистому *самовыражению*, несомненно, показывает творческое начало автора, однако его адепты не снисходят до того, что разъяснить зрителям свои чародейские, ранее неслыханные, понятные только самому создателю и только в этой работе закономерности творческого процесса. Напротив, в *увлекательном* жанре на фоне внешне совершенно различных форм можно выделить общие закономерности, которые зритель считает без пояснений. Причем их можно и сформулировать, и целенаправленно применять с большим эффектом. Исследование этих универсальных закономерностей и лежит в основе нашей книги.

*Здесь и далее понятие «зритель» употребляется в значении и «зритель», и «слушатель», поскольку каждое драматургическое произведение содержит как визуальный, так и звуковой ряд — это произведение *аудиовизуальное*.

