

Шахмарден Кусаинов

Написать пьесу и киносценарий
Учебник по драматургическому мастерству
для высших учебных заведений

Алматы 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Краткая теория драматургии.....	6
Четыре класса инструментариев драматургии.....	19
<i>Архетипы в драматургии.....</i>	19
<i>Хронотоп в драматургии.....</i>	27
<i>Степени мотивации в драматургии.....</i>	36
<i>Мифологемы в драматургии.....</i>	38
Драматургическая речь.....	44
<i>Диалог/полилог.....</i>	48
<i>Монолог.....</i>	70
<i>Монореплика.....</i>	82
<i>Устная ремарка.....</i>	85
Ложь в драматургических произведениях.....	86
Ошибки персонажей в драматургии.....	93
Драматургические жанры.....	99
<i>Трагедия.....</i>	100
<i>Драма.....</i>	101
<i>Мелодрама.....</i>	102
<i>Трагикомедия.....</i>	103
<i>Комедия.....</i>	105
Стилевой вид драматургического произведения.....	106
Драматургические сюжеты.....	108
Некоторые философские вопросы драматургии.....	118
<i>Религиозные реалии.....</i>	118
<i>Этические реалии.....</i>	119
<i>Эстетические реалии.....</i>	120
<i>Религиозные экзистенции.....</i>	121
<i>Этические экзистенции.....</i>	122
<i>Эстетические экзистенции.....</i>	123
Применение теоретических знаний на практике в драматургии.....	123

Введение

Каждый человек способен снять фильм. Для этого достаточно кинокамеры и знаний о кино. А это просто. Как утверждал гениальный режиссёр и сценарист О. Уэлл: «Все что вам надо знать о кино, вы освоите за выходные». Но завершил эту свою цитату оговоркой: «Кроме сценарного мастерства».

Сценарное мастерство – ключ к успеху в работе драматурга. Правда, для успеха надо что бы текст был интересен другим людям. Нет интересного сценария – нет и настоящего фильма. Как говорил Хичкок: «Чтобы сделать настоящий фильм нужен сценарий, сценарий и еще раз сценарий». Эти слова звучат как отчаянное восклицание шекспировского короля Ричарда III: «Коня! Коня! Полцарства за коня!».

Существуют два подхода к делу написания киносценариев: авторский и продюсерский.

Авторский подход является проявлением свободы творчества. Свобода творчества зависит исключительно от личности творца. Внутренне свободный писатель непременно будет писать без самоцензуры, не обращая внимание на давление власти или прелесть денег. Впрочем, авторский подход совершенно не означает настрой против власти или отсутствие желания получить вознаграждение за свой литературный труд. Поэтому не удивительно, что авторский подход широко присутствовал и в советском кинопроизводстве и театре, находившимися под постоянным контролем идеологических отделов Коммунистической партии СССР. И. Сталин не заставлял автора антикоммунистического романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова писать комплементарную пьесу о себе «Батуми». Великий драматург сам выбрал героя остросюжетной драмы. Однако интересная пьеса так и не была поставлена на театральной сцене ни за десятилетия советской власти, ни после её падения. В то же время его же сатирическая пьеса «Зойкина квартира», очевидно не являвшаяся заказом государственных чиновников, была поставлена ещё при его жизни на сцене знаменитого московского театра. Многие советские драматурги приходили в театр или в киностудию с уже написанными на свой страх и риск произведениями. Сценарий оскороносной кинокартины «Москва слезам не верит» драматург В. Черных написал для литературного конкурса, и только потом принёс на киностудию «Мосфильм».

Авторский подход проявляется и в тех случаях, когда сценарист сам является или продюсером, или режиссёром. Как К. Тарантино, снявший известные фильмы «Бешеный пёс» и «Криминальное чтиво».

Авторский подход представлен в литературных произведениях, в которых и идея произведения, и весь текст является творческим продуктом только авторов.

Конечно, хороший драматург в первую очередь должен обладать неограниченным воображением, фантазией. Но при этом ему нужно быть

расчётливым человеком. Таким был, без сомнения, знаменитый советский режиссёр и сценарист Л. Гайдай. Он мог не только придумывать новые эпизоды, диалоги, но и буквально по минутам рассчитывал, когда, в какой сцене должен появиться очередной гэг¹, что бы его комедии вызвали непрерывающееся весёлое настроение и смех у зрителей. Г. Гайдай представлял в кино авторский подход к работе. Однако, расчётливость в кинопроизводстве больше характерна для продюсерского подхода.

Продюсерский подход в кинодраматургии применяется кинокомпаниями, покупающими идеи фильмов. Здесь творческая цепочка имеет следующую последовательность: формирование идеи – воплощение идеи – оценка воплощения идеи. Но не всегда один и тот же человек обладает способностью придумывать идеи и развитым воображением, позволяющим воплотить в литературном тексте выдвинутую даже им самим идею. Поэтому в кинопроизводстве США была разработана очень плодотворная схема, основанная на принципе, в какой-то степени схожим с конвейером Форда. Профессионалы, известные как продюсеры, ищут людей с новыми идеями, покупают их, а затем привлекают к работе над ней драматургов с сильным воображением. Иногда пишется один вариант сценария, иногда сразу несколько. Это этап воплощения идеи. Продюсер начинает работу выбирает один из них. Идею для фильма «Стойкие мужчины» с Томом Крузом продюсер Р. Косберг купил у авторов, работающих псевдонимом Диксон. А сам киносценарий ему написал кинодраматург Э. Соломон.

Идеи, лёгшие в основу киносценария, могут иметь со стороны продюсера различную глубину проработки. Кто-то выбирает только тему. И дальше сами драматурги выбирают и героев, и сюжеты. Как пример, фильмы о восточных единоборствах или о городских молодёжных бандах. Более креативные продюсеры идут дальше и указывают драматургам для какой аудитории им задуман фильм, сами выбирают архетипы героев, время действия, и так далее вплоть до сюжета. Особенно, когда киносценарий должен быть написан по какой-то уже изданной художественной книге или описанной газетной хроникой преступления и суда над предполагаемыми преступниками. Или, когда продюсером выступает сам режиссёр, как Мел Гибсон при создании фильма «Апокалипсис».

Но как бы там ни было, главным действующим лицом остаётся продюсер. Они обладают правом распоряжаться по своему смотрению финансами и правом нанимать нужных им профессионалов.

В Гильдии киносценаристов США есть специалисты по разработке стержневой драматургической линии фильма (нарративу), есть сценаристы, пишущие сам текст сценария или отдельные диалоги; есть специалисты по комическим сценкам или фразам; есть специалисты по описанию

¹ Gag – шутка, комический эпизод. На киностудиях Голливуда работают специальные группы гэгменов, в обязанности которых входит придумывать гэги.

рукопашной схватки или огневого боя. Если продюсер считает, что поведения героя достаточно немотивированно для совершения им какого-то действия или не соответствует сюжету, то он приглашает для поиска такого нужного мотива человека, который обладает знаниями психолога или юриста. Если он видит, что нужно придать фильму какой-то спиритальный или философскую интонацию, он приглашает для консультации специалиста по религиям и мифам, и тот подсказывает ему соответствующую мифологему.

Таким образом, продюсерский подход проявляется в кинопроектах, в которых сценарий является творческим продуктом собранного продюсером коллектива авторов.

При авторском подходе, драматург зачастую, увлекаемый воображением, исписывает килограммы бумаги. При продюсерском подходе такой излишний труд, который нужно оплатить, не приемлем. Продюсеры не пишут, они – считают: сколько нужно эпизодов встречи героев, сколько сцен конфликтов, сколько времени должен длиться монолог и где зрители должны заплакать или рассмеются и как повесить то, что называется кинематографичностью. Френсис С. Фицджеральд в романе «Последний магнат» имеется следующий диалог продюсера и киносценариста:

«– Оставим на минуту диалог, – сказал Стар. – Согласен, что у вас он изящней, чем у этих подёнщиков, – поэтому мы и пригласили вас. Но давайте вообразим, что ни будь не относящееся ни к плохому диалогу, ни к прыжкам в колодцы. Есть у вас в рабочей комнате газовая печка?

– Есть, по моему, – сказал Боксли сухо, – но я ею не пользуюсь.

– Допустим, вы сидите у себя, – продолжал Стар, – Весь день вы дрались на дуэлях или же писали текст и теперь устали драться и писать. Просто сидите и смотрите тупо – мы все, бывает, выдыхаемся. В комнату входит миловидная стенографистка – вы её уже раньше встречали и вяло смотрите теперь на неё. Вас она не видит, хотя вы рядом. Она снимает перчатки, открывает сумочку, вытряхивает из неё на стол...

Он встал, бросил на письменный стол перед собой кольцо с ключами.

– Вытряхивает две десятицентовые монеты и пятак – и картонный коробок спичек. Пятак она оставляет на столе, десятицентовики кладёт обратно в сумочку, а черные свои перчатки несёт к печке, открывает дверцу и сует внутрь. Присев на корточки, достаёт из коробочки единственную спичку. Вы замечаете, что в окно потянуло сквозняком, – но в это время зазвонил ваш телефон. Девушка берет трубку, отзывается, слушает – и произносит с расстановкой: «Я в жизни не имела черных перчаток». Кладёт трубку, приседает опять у печки, зажигает спичку – и тут вы вдруг быстро оглядываетесь и видите, что в комнате присутствует ещё и третий, следящий за каждым движением девушки...

Стар замолчал. Взял ключи, спрятал в карман.

– Продолжайте, сказал Боксли, улыбаясь. – Что происходит за тем?

– Не знаю, – сказал Стар. – Я просто занимался кинематографией.

– Но это мелодрама, – возразил Боксли, чувствуя, что выходит из спора побеждённым.

– Не обязательно, – сказал Стар. – Во всяком случае, никто не метался, не гримасничал, не вёл дешёвых диалогов. Была всего на всего одна – плохая – строчка диалога, и писателю вашего калибра нетрудно её улучшить. Но я сумел вас все же заинтересовать.

– А пятак зачем?

– Не знаю – сказал Стар. И вдруг засмеялся: – А, впрочем, пятак – для кинематографичности».

При продюсерском подходе авторские права снижены. Сценарист, продюсер и магистр компьютерных наук Д. Коэн, создавший знаменитую анимационную семейку «Симпсонов» рассматривал работу драматурга с позиции математика, и на студии «20th Century Fox» всегда произносил фразу: «Всем добро пожаловать, кроме сценаристов».

Но как бы там не было – любой фильм начинается со сценария. И многие творческие люди мечтают овладеть драматургическим мастерством.

Предлагаемый курс лекций по драматургии основан на теории и практике продюсерского подхода.

Как стать профессиональным драматургом? Что помогает написать пьесу и киносценарий, интересные режиссёрам и продюсерам? И надо ли для этого прежде стать писателем?

Краткая теория драматургии

Драматургия (гр. drama – действие) включает в себя теорию и практику драматического искусства.

Теория драматургии представляет собой исследования конфликтов в устных и письменных продуктах культуры и искусства исторического человека и человеческих сообществ.

Теория драматургии касается всех аспектов цивилизации. Она представляет собой целую научную библиотеку, но понятна и интересна лишь специалистам: конфликтологам, социологам, психологам, филологам... Поэтому мы рассмотрим лишь интересную нам, драматургам, её часть – литературную драматургию в пьесах и киносценариях. И то лишь две главы из теории литературной драматургии: историю литературной драматургии и драматургическую речь. При этом основное внимание сосредоточим на практике литературной драматургии.

Практика литературной драматургии заключается в сочинение драматургического произведения, в писательском труде, в творческой работе.

Драматургия является королевой писательского труда. Известно, что некоторым даже выдающимся прозаикам или поэтам не удавалось написать более или менее значимую пьесу или киносценарий. А между тем все драматурги создают и замечательные романы и пишут прекрасные стихи.

Самая высокая задача драматургии заключается в том, чтобы рассказать о драме человеческой жизни, иногда со слезами, иногда со смехом. К самым драматическим минутам относятся рождение человека и смерть. И чтобы увидеть все пределы своего существования исторический человек создал, видимо, свой и самый совершенный миф – миф о Мировом древе.

В идеале спектакль или кинофильм представляют собой зеркальное отражение трёх уровней Мирового древа: Верхний мир – Средний мир – Нижний мир. С небес спускается душа в рождающегося младенца – человек живёт на грешной земле – человек, умерев, опускается в могилу. Понятно, что какой-то из этих трёх элементов в отдельных драматургических произведениях не всегда бывает представлен визуально, но всегда затрагивается вербально. Скажем, мы не видим связь рождения Гамлета в трагедии Шекспира «Гамлет, принц Датский» с Небесами, а его смерть местом под землёй. Но слышим в диалогах и монологах: «О небо и земля!», «К чему таким молодцам, как я, пресмыкаться между небом и землёй?». А актёр, играющий Короля, прямо упоминает Мировое древо: «Могуче их рожденье, хрупки дни; Так плод неспелый к древу прикреплен, но падает, когда созреет он», проще говоря: рождение, жизнь и смерть человека.

В трагедиях, драмах, мелодрамах и трагикомедиях смерть героев или упоминание о смерти (Нижний мир) обязательный эпизод. В комедиях – нет. Но и в них фантом смерти всегда присутствует, правда, в виде игры со смертью, как в комедиях Чарли Чаплина. То, что-то тяжёлое падает на него, то его бьют, да так сильно, что человек, в принципе, должен умереть, но не умирает, что выглядит смешно. Смешно потому что актёры в фильмах Ч. Чаплина ведут себя как клоуны. В грузинской же комедии «Не горюй» один из героев открыто устраивает себе ещё при жизни поминки.

Драматургия рассматривалась во многих литературоведческих трудах, но до сих пор не была разработана историческая теория происхождения драматургии. А она, очевидно, уходит корнями в историю религий и связанные с ними мифы.

Единственным продуктом человеческого сознания, способным вместить в себя и вселенную субъектов (богов, людей, зверей и т. п.) и космос объектов (звёзд, планет, предметов и т. д.) являются мифы.

С. Эйзенштейн, образно писал, что драматургическая «...структура – это сколок со структуры тех закономерностей общего движения и развития, по которым, сменяя геологические эры и исторические эпохи, и следующие друг за другом социальные системы, движутся и космос, и история, и развитие человеческого общества»². Данное гениальным режиссёром определение драматургии, как и его киноленты, предельно наполнено метафорами, связанными в сложно воспринимаемую цепь понятий. Однако

² Эйзенштейн С. Избр. Произведения в 6 т.т. – Москва.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С.

очевидно, сколком со структур геологических эр и исторических в представлении С. Эйзенштейна, является нечто, способное нести об этих эрах и эпохах какое-то устойчивое представление. Или, проще говоря, память о том, что происходило в развитие человеческого общества на протяжении тысяч лет.

Перед историческим человеком стояли трудные вопросы, выглядящие, на первый взгляд, как детские вопросы: почему он не летает в небе, как птица или не живёт в воде, как рыбы? Почему он не может вернуться в прошедший день, и кто может вернуть прошлое или заглянуть в будущее? И несмотря на всю наивность этих вопросов, на них ответить исчерпывающе невозможно и сейчас. А творческий человек способен был ответить на них лишь придумав мифы, например, о Появление земли или о Первом человеке. Судя по наскальным рисункам пещерных людей человеческий разум, раз возникнув, сразу же создал множество мистических субъектов: духов животных, леса, огня, богов неба и так далее. И пространство разделил на Верхний мир, Средний мир и Нижний мир Мирового древа. Сюжет о Мировом древе позволил шаманам утверждать, что они перемещаются в мистических пространствах Верхнего, Среднего и Нижнего миров из настоящего в будущее или прошлое. А также претендовать на равенство с духами и на право указывать этим мистическим субъектам, что им следует делать. И общества, к которому принадлежали шаманы, соглашались с этими утверждениями.

Таким образом, миф – это изначально устный сюжет, позволяющий человеку определить своё место и статус среди реальных и ирреальных субъектов и пространствах.

Так с помощью мифов индусы подняли человека по имени Сиддхартх Гаутама до состояния Будды, определили дерево, под которым умер и то же время стал бессмертным.³ В племенах, которые и сегодня ведут примитивный образ жизни, мифы продолжают ограничивать юношам место проживания мужским домом, а после ритуала инициации присваивать им статус и права мужчины, открывая для них пространство жизни до видимого горизонта.

14 тысяч лет назад до нашей эры исторический человек оставил на стенах пещеры Ласко (юг Франции) наскальные рисунки, на которых изобразил сцены охоты. Очевидно, первые рисовальщики не только вырисовывали примитивные картины охоты на диких зверей, но и разыгрывали эти сценки для того, чтобы будущая охота прошла удачно. Так и сегодня поступают некоторые первобытные племена Амазонии (Бразилия), играя и охотников, и добычу. Значит, драматические сцены разыгрывались историческим человеком задолго до появления даже примитивных представлений о развлекательном зрелище.

³ Борхес Х. Зеркало загадок. Зеркало загадок. – Москва: АСТ, 2014. – С. 351.

Слово «репетиция» относится не только к актёрской работе, но и к реальной, обычной жизни. Люди репетируют свою речь дома, если им предстоит выступить перед большой аудиторией или оправдаться в суде. Эта репетиция придаёт им уверенность в своих силах. Исторический человек был гораздо менее самоуверен, чем современный человек. Мало зная об этом мире, о тайнах природы, о физиологии животных, не обладал надёжными орудиями труда и охоты, он вынужден был прежде чем отправится на охоту, репетировать сюжет с удачной концовкой. В этих сценах, кроме охотников, обязательно участвовали и сами дикие животные и затем, после того, как животное будет убито, прощающий охотника дух животного. И миф о удачной охоте и о прощание жертвы охоты, наверное, был первым драматургическим сюжетом, который был разыгран перед зрителями историческим человеком – соплеменники охотников.⁴ Существовало множество и других действий в жизни исторического человека, которые нуждались в репетициях. Но главными из них являлись сцены общения с духами, а затем и богами. Постепенно они стали отделяться от образа религиозных ритуалов и приобретать вид практически театрального действия.

История классической драматургии началась с двух культурных явлений: древнегреческого и древнеиндийского театров.

Древнегреческий театр возник в Древней Греции в VI–V веков до нашей эры. Представления устраивались в честь бога Диониса – бога растений, виноделия, вдохновения и экстаза. Естественно, что Дионис стал и богом поэзии и театра. Во время представления актёры и хор пели ему хвалебные песни (дифирамбы). Актёры рассказывали о событиях из жизни бога Диониса, их монологи иллюстрировались актерской игрой.

Основой древнегреческой драмы стала мифология. В одной из самых трагических сцен бог Дионис спускается через болото Алкионию в Аид и выводит из этого царства мёртвых свою мать – богиню Фиону. Спустя 2 тысячи лет итальянский поэт Данте Алигьери создаст свою бессмертную трагедию, назвав её «Комедией». И в этой «Божественной комедии» он использует сюжет древнегреческой трагедии, спускается в загробный мир в сопровождении Вергилия, как Дионис со своим путеводителем Полимном. Драматургических вершин древнегреческая драматургия достигла в V в. до н.э. и эти достижения связаны с творчеством драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана.

Древнегреческий театр представляет собой театр вербальной драматургии.

Действиям героев в древнегреческой драме не придаётся большого внимания. Актёры могли длительное время не менять выбранные ими позы, не пытались защитить себя при угрозе, не преследовали тех, кому сами угрожали. Основная нагрузка ложится на монолог и диалог. Персонажи «играли» в основном словами, посредством речи они выражают свои чувства

⁴ Этот сюжет с охотой и в веке разыгрывается аборигенами Австралии и племенами в джунглях Африки и Южной Америки.

и устремления, драматизируя сам сюжет. Зритель, прежде всего, слышал, кто на арене являлся героем отрицательным, а кто положительным.

Аристотель установил три обязательных этапа драмы: завязку (начало, содержащее раскрытие исходной ситуации, предысторию и т.д.), перипетия (внезапная перемена, неожиданное осложнение, поворот в судьбах героев), развязка (конечный результат – гибель героя или достижение им благополучия).

Древнеиндийский театр представляет собой театр визуальной драматургии.

Драматургия Древней Индии зародилась вместе с ведийской мифологией в середине первого тысячелетия до н. э. и достигла своего расцвета в IV–V вв. нашей эры. Очевидно, что и она являлась попыткой по осмыслению окружающего мира – космического пространства, природы, жизни и смерти. Но прежде всего, смысла существования человека и его места в этом мире.

Индусы связывают древнюю драматургию с богом Брахмой. Он дал человеку слово, действие, гармонию и чувства. Затем некто мастер Бхарата в своём трактате по театральному искусству разъяснил, что все эти дары могут быть как искусство воспроизведены лишь в виде танца. И определил 4 стиля: риторический, патетический, энергический и изящный. Согласно мифам, первые танцы исполняли небесные девы, творения самого бога Брахмы.

В древнеиндийской драме главный акцент делается на действие. Она может быть определена как храмовый балет. Здесь зритель изначально видит, кого изображает актер: злодея или носителя добра. Ответы ему подсказывают костюмы, маски или грим актеров. Подобный драматургический приём мы видим в постановках балета П. Чайковского «Лебединое озеро», где Чёрный лебедь – олицетворение зла, а Белый лебедь – добра. Д. Аронофски, снявший 2010 г. психологический триллер «Чёрный лебедь» (англ. Black Swan) по мотивам «Лебединого озера» так же не отступил от этого правила.

Речь в древнеиндийской драме заменена жестикულიцией, закодированным движением рук и всего тела, что воспринимается неискушенным взглядом лишь как танец.

Из вербального театра возник драматический театр, из визуального – театр танца и балет.

Киноискусство имеет ряд особенностей, которые обусловлены большими техническими возможностями.

Важнейшей особенностью кино является привлечение природы в качестве самостоятельного персонажа сюжета. Если на театральной сцене лес, горы, стихия или иные природные явления проявляют себя через игру героев, то в кино природа самодостаточна и действия её не нуждаются в речевых или иных комментариях со стороны человеческих или очеловеченных персонажей. Сказанное относится и к животному миру.

Большой популярностью у зрителей пользуются художественные фильмы, где главными, а иногда и единственными героями являются именно животные.

В анимационных фильмах персонажами выступают и механизмы, и предметы.

Важной частью драматургического произведения являются ремарки. Они определяют хронотоп – время и место/пространство, в котором происходит действие. В пьесах написаны перед началом сцены, например, как в трагедии М. Булгакова «Дни Турбиных»: «Первое, второе и третье действия происходят зимой 1918 года, четвёртое действие — в начале 1919 года. Место действия – город Киев». Но роль ремарок не только в этом, у грамотного опытного драматурга они служат для придания достоверности происходящим действиям, особенно в тех случаях, когда рассказывается о высшем обществе или людях, опустившихся на самое дно жизни. Следует помнить, что высокое никогда не существует без низкого, как низкое без возвышенного. Если показывается только гламурное общество без изъянов (грязного белья, блювотины, попрошаек и тому подобного) то не удастся показать полную картину этого среды. В сериале о президентах США «Карточный домик» вслед за величественным Белым домом авторы показывают ржавую бочку на берегу р. Потомак, текущую мимо шикарных элитных зданий. Она является указанием на то, что в зданиях, где работают государственные деятели самого высокого уровня, призванные честно и безупречно служить народу, есть своя бочка грязи. И зритель начинает верить в то, что будет показано в этом придуманной многосерийной киноистории.

Обычная ремарка предназначена для режиссёра и художника-постановщика и определяет время и место действия. В пьесе она пишется отдельно перед началом сцены и не является частью речи героев. В качестве примера приведём обычную ремарку перед началом речи героев во втором действии пьесы «Три сестры» А. Чехова:

«ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ
Декорация первого акта.

Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня.

Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой: она идёт и останавливается у двери, которая ведёт в комнату Андрея.

Н а т а ш а.

А н д р е й.».

Как мы видим, обычная ремарка в пьесе по стилю написания ближе к протоколу, чем к литературе: сколько времени, что стоит на сцене и кто выходит на неё.

В киносценарии ремарки близки по стилю к художественной прозе: подробны, пишутся между диалогами и монологами, и представляют собой самостоятельную часть художественной картины произведения.

Кинопространство можно показать бескрайним, тогда как в театре только говорят, что пространство бесконечно. В кинорежиссёры имеют возможность показать, как время визуально течёт вспять. Как в культовом североамериканском фильме режиссёр Р. Земикаса «Назад в будущее» по сценарию Р. Земикаса и Б. Гейла.

В кино «декорации» сцен в постоянном режиме динамичны, и режиссёр имеет широкие возможности для манипулирования ими. Более того, иногда именно «декорации» заставляют автора менять интонацию и плотность действия. Или, помимо воли режиссёра, сами расставляют неожиданные акценты на тех или иных действиях или словах героев.

Главное отличие театральной пьесы от кинофильма заключается в количестве деталей и предметов и связанных с ними действий героев. На театральной сцене все предметы «сосчитаны» и любой лишний предмет уводит от замысла драматурга и тех смыслов, которые он в него вкладывает. Если на сцене двое героев, то на кухонном столе должны стоять две чайные чашки. Если появляется невостребованная третья чашка, то это приводит к мысли, что есть ещё какой-то персонаж, которого ждут и который по разным на то причинам так и не придёт в дом. Возможно, он умер, и это добавляет в сюжет драматизма. Возможно, он придуман супругами, которые никогда не имели детей, и это ведёт нас к мистицизму.

В кино количество предметов и деталей не ограничено, и совершенно не обязательно, что они имеют свои смыслы. Как в жизни. В любом доме есть предметы, которые оказались в нем совершенно случайно и ничего не говорят ни о характерах хозяев дома, ни о их жизненных ценностях. Ни о чём. Они просто есть. Если работает талантливый оператор, то зритель эти предметы с удовольствием и для души, и для ума разглядывает на экране. Как Г. Рерберг фильме «Зеркало» Тарковского. Но прежде сценарист должен написать какие предметы и где они находятся.

Драматургия, как вида искусства, впервые рассмотрена в письменном тексте Аристотеля «Поэтика». И до сих пор его труд рассматривается как филологический фундамент для драматургии театра, а в XX веке пытались применять её и в кинодраматургии. Сегодня теоретические мысли Аристотеля о драматургии выглядят архаичными: и принцип «единство действий», и ограниченность в выборе выразительных средств, давно уже повсеместно отменённая техническими возможностями, включая и виртуальные композиции. А говорить о том, что авторская речь, объясняющая и дополняющая, возможна лишь в ремарках, сегодня воспринимается как непрофессиональное мнение отдельных писателей. Также главный принцип аристотельского драматургического произведения –

замкнутость действия, в современных пьесах, а тем более, в кино не обязателен.

Прежде от драматурга требовалось изложение последовательных событий действия главных героев. Этот принцип известен, как принцип единства действий. Лоусон в работе «Теория и практика создания пьесы и киносценария» проводит мысль о том, что действие представляет собой «основу построения» драматургического произведения.⁵ В. Волькенштейн в книге «Драматургия» рассматривает действие как основу драмы.⁶ Таким образом, со времён Аристотеля принято считать, что драматургическое произведение начинается, развивается и заканчивается как последовательные и осмысленные действия героев. Реальной же жизни случается, что человек после серьёзных размышлений приходит к выводу, что в конкретных случаях ему лучше бездействовать, чем действовать. Следует вспомнить и то, что Д. Катышева указывает, что действием проверяется истинность идеи.⁷ Но и бездействие героя так же проверяются значимостью высказанных им идей. Более того, философами утверждается, что какие-то идеи воплощаются, когда человек действует или бездействует совершенно не осмысленно.

Каждый человек неповторим, но при этом существуют определённые схожие типы людей с одинаковым темпераментом или интеллектом. Однако, взаимодействие людей действительно разниться во всех случаях. Они уникальны, как игра в шахматы. Это разнообразие определило существование множества направлений и стилей в драматургии. И все же, представляется возможным все пьесы и киносценарии условно разделить на три драматургические школы: на Шекспировский театр, на Чеховский театр и на Театр абсурда. Прежде чем совершить тот или иной поступок, человек обдумывает свои совершенные и возможные действия, идёт от рассуждений к последствиям. Как правило, человек действует согласно логике. Логика – способ рассуждений. Действия человека, на первый взгляд, могут быть логичными или лишенными логики. Или могут быть не логичными, но казаться человеку, совершающему эти нелогичные действия логичными.

Человек стремится жить правильно, совершать правильные поступки. Логичное мышление помогает человеку и обществу жить правильно. Общество высоко ценит человека именно за то, что он правильно ведёт себя, высказывает правильное мнение, согласное с точкой зрения общества. Однако, то, что считается правильным для атеиста является неправильным для верующего человека; или то, что расист признает равными только себе подобных людей, является неприемлемым для представителей других рас; или то, что подросток думает, что поступает правильно взрослыми людьми воспринимается как неправильное поведение. Но все эти различия не

⁵ Лоусон Д. Теория и практика создания пьесы и киносценария. – Москва, 1960. – 560 с.

⁶ Волькенштейн В. Драматургия. – Москва, 1969. – 335 с.

⁷ Катышева Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. Санкт-Петербург, – 2001 – С. 17

отменяют утверждение, что и атеист, и расист, и подросток не действуют согласно логике. Просто их логика подчинена их вере, воспитанию, возрастным особенностям.

Шекспировская школа драматургии представляет собой драматургию логически обоснованных действий главных героев. Она возникла в Англии в конце XVI века – в начале XVII века и связана с именем английского драматурга Вильяма Шекспира. К этому театру относятся и такие выдающиеся представители европейской драматургии XVII- XIX веков Лопе де Вега с его комедией «Собака на сене», Мольер с пьесой «Мещанин во дворянстве», Бомарше с драмой «Безумный день, или Женитьба Фигаро», Шиллер с трагедией «Разбойники», Ибсен с мелодрамой «Кукольный дом», А. Островский с пьесой «Гроза», и подавляющее большинство современных пьес и киносценариев.

Главные герои Шекспировской драматургии имеют реально достижимые в этой жизни цели и стремятся достигнуть их согласно выработанным ими планами, подчинёнными выводам, к которым они пришли путём правильных логических размышлений. Даже если изначальный мотив этих поступков и способы их осуществления вступают в противоречие с законами или нравственными и моральными человеческими принципами.

Главный герой трагедии В. Шекспира «Гамлет», логически рассуждая, приходит к выводу, что его родной дядя стал убийцей его отца. Дальше логика Гамлета приводит его к идее мести, и датский принц решает убить своего дядю, захватившего трон законного короля. Так он и поступает, не смотря, что его убийство из-за мести нарушало законы Датского королевства.

Главная героиня драмы «Гроза» А. Островского Катерина изменяет нелюбимому мужу с любимым мужчиной, заявляя: ««Что меня жалеть – никто не виноват, – сама на то пошла. Не жалею, губи меня! Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю (обнимает Бориса). Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?». Логика её поведения совершенно правильна для верующего человека – суд людей теряет своё значение перед судом Бога. Правильна, даже несмотря на то, что существует и логическое поведение замужней верующей женщины и именно это поведение считалось правильным для купеческого общества Москвы, к которому Катерина и принадлежала.

В любом случае и Гамлет и Катерина осуществили то, к чему стремились всеми мыслями и всем сердцем, согласно правильной для них самих логике поведения.

Герои и героини Шекспировской драматургии энергичны, настойчивы, умны. Как правило, они относятся к положительным героям или, по крайней мере, они имеют привлекательные черты характера. Для зрителей театра или кинотеатра понятны их поступки и высказывания, и каждый человек способен увидеть себя на месте этих героев, понять их радость или боль, почувствовать то же чувство удовлетворения от совершенной мести или любви.

Драматургическая школа Чеховского театра логического бездействия главных героев возникла в конце XIX века – в начале XX века и её основателем мы можем назвать русского драматурга Антона Павловича Чехова. Как отмечал сам А. Чехов, герои его пьес «...обедают, пьют чай, а в это время ломаются их судьбы». Образцом такой драматургии служит пьеса А. Чехова «Три сестры».

Оказавшиеся волей судьбы в провинциальном городе трое сестёр, в детском возрасте жившие с отцом в Москве, страстно мечтают вернуться в столицу и жить там полноценной, полной высоким смыслом жизнью. Но ничего для осуществления своей мечты не предпринимают, хотя логично было бы им, как свободным и получившим хорошее образование взрослым людям, как можно скорее осуществить свой план переезда. Но этому мешает... все та же логика. На этот раз – житейская. У них есть хороший дом, город, в котором они живут, позволяет зарабатывать на жизнь, их окружают любящие их мужчины, хотя сами они никого не любят. Они вполне благополучно устроены, но все равно не чувствуют счастья. И постепенно романтически воспитанные, умные, талантливые девушки погружаются в серое существование, в тоскливый быт.

Герои подвержены рефлексии – состоянию размышлений, полных сомнений, противоречий, анализа собственного психического состояния. Они неспособны осуществлять активные действия, зависят от обстоятельств, говорят, говорят ни о чём, «...обедают, пьют чай, а в это время ломаются их судьбы».

Чеховские пьесы ставятся во всех странах мира чаще, чем пьесы других авторов. Постоянно востребованы театрами и пьесы других драматургов, написавшие свои пьесы согласно принципам Чеховской школы: пьесы «Смерть коммивояжёра» Артура Миллера, советского автора А. Вампилова «Утиная охота».

Театр абсурда возник в середине XX века. Основоположниками театра абсурда были А. Введенский с пьесой «Минин и Пожарский» и Даниил Хармс с пьесой «Елизавета Бам». Но наибольшая известность Театру абсурда пришла с постановкой в Париже пьесы «Лысая певица» румынско-французского драматурга Эжена Ионеско и «В ожидании Годо» ирландского писателя Сэмюэла Беккета.

Сюжеты драматургии Театра абсурда основаны на нелогичных действиях или нелогичном бездействии главных героев. Драматургия же Театра абсурда строится на почве ассоциаций – в соединениях всевозможных действий, впечатлений, и высказываний героев, а также символов, предметов и фетишей. Этот принцип хорошо просматривается в диалоге двух главных героев пьесы Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо» один из которых стоял у дерева с верёвкой, на которой предлагал повеситься:

Э. – Это чтобы не слышать.

В. – У нас есть причины.

Э. – Все мёртвые голоса.

В. – Как будто шум крыльев.

Э. – Листьев.

В. – Песка.

Э. – Листьев.

Молчание.

В. – Они говорят все вместе.

Э. – Каждый о своём.

Молчание.

В. – Скорее шепчут.

Э. – Бормочут.

В. – Шелестят.

Э. – Бормочут.

Молчание.

В. – О чём они говорят?

Э. – О своей жизни.

В. – Им недостаточно просто жить.

Э. – Им нужно говорить.

В. – Им недостаточно быть мёртвыми.

Э. – Этого мало.

Произносившие эти несвязанные логикой фразы с упоминанием мёртвых люди ждут третьего героя по имени Годо, который так и не приходит. У них нет никаких причин ждать его. Нет у них и никаких причин чтобы обсуждать листья и песок. Но они говорят о листьях и песке как о живших когда-то существах. Весь разговор выстроен лишь на ассоциациях – формальном сходстве бормотания живых и шелесте листьев, что позволяет утверждать о желании листьев и песка говорить о том, что им «недостаточно быть мёртвыми».

Казалось бы, что такой лишённый логики текст не должен быть интересен никому. Но пьесы из репертуара Театра абсурда вызывают постоянный интерес у зрителей. Объяснение феномена интереса к нелогичным действиям и нелогичным бездействием в Театре абсурда кроется в том, что человек обладает не только осознаваемым логическим мышлением, но бессознательной сферой работы мозга. И существует одно условие при соблюдении которого абсурдные тексты становятся действительно драматургическими произведениями. И оно заключается в непременном затрагивании в них бессознательного, и, прежде всего, влечения к смерти – тонатос. Автор этой теории австрийский психиатр З. Фрейд считал, что тревогу вызывают обстоятельства, ассоциирующиеся с

ранними, давно забытыми ситуациями ужаса и страха. А тревога, порождающая страх возникает у человека, когда он видит непонятные действия людей и слышит разговор между ними, смысл которого ему не ясен. Именно это присутствует в драматургии Театра абсурда.

Драматургические зоны вышеописанных основных трёх театров определяются по типу поведения героев. Если главные герои действуют согласно своей логике, то они находятся в драматургической зоне Шекспировского театра; если главные герои бездействуют согласно своей логике, то они находятся в драматургической зоне Чеховского театра; если главные герои действуют нелогично и бездействуют нелогично, то они относятся к драматургической зоне Театра абсурда.

Европейская драматургия, как и мировое сценарное дело, является наследницей древнегреческой драмы. На некоторых её принципах продолжает действовать современная драматургическая работа. В частности, на принципе единства действия, на принципе единства времени и места, но многое уже явно устарело и не отвечает на все вызовы современной драматургии. Особенно, на сцене Театра абсурда. Отсутствие новых смыслов и идей уже ведёт к снижению модерна до уровня постмодерна. Как и множество других далеко не эффективных установок, которые до сих пор используют драматурги. Результатом является очевидная примитивизация.

Изначально драматургам помогала в их труде обычная логика, в которой главным инструментом являются причинно-следственные связи: что будет если сделать это и что будет если сделать, то...

Причинно-следственная связь обязательна для Шекспировского театра. Если человек мертв, то кто-то должен ответить за его смерть. Справедливо или несправедливо такое следствие – дело второе.

Причина поведения героев без вытекающего из неё следствия присутствует в Чеховском театре. Если человек мертв, то никто не отвечает за его смерть. Даже морально.

В театре Абсурда отсутствует причина действий героев и следствие от отсутствия причины. Если человек мертв, то причина его смерти или вообще отсутствует, или настолько ничтожна, что вызывает мистическое равнодушие. И не приводит ни к чему: ни к мести, ни к покоянию, ни к попытке переосмыслить всю возникшую ужасную ситуацию.

В фильмах для детей применима только драматургия активного действия главных героев, т. к. согласно детской логике дети не могут бездействовать. В них дети – маленькие шекспировские персонажи.

В фильмах о детях главные роли кроме маленьких героев играют и взрослые люди. В них для несовершеннолетних зрителей приоткрывается «взрослый» мир с его проблемами, целями, ценностями, физиологией. И так как в этой драматургии одна из главных ролей принадлежит взрослому человеку, то он может бездействовать согласно своей «чеховской» логике.

Интересно, что дети хорошо воспринимают Теарт абсурда, правда только в анимационных фильмах.

Литературные произведения имеют разный хронометраж. В рассказе автор описывает один час, или несколько дней, или несколько лет жизни литературного героя. Повесть описывает всю его жизнь. Роман охватывает не только всю жизнь одного героя, но затрагивает и судьбы его родителей, дедов и даже прадедов, времена нескольких поколений.

Рассказы и стихи сочиняются. Крупные литературные произведения (романы, пьесы) авторами «строятся». Строятся так же как здания. Вначале следует посчитать сколько будет «этажей (актов, сцен)», сколько «комнат (героев)», сколько «окон (диалогов, полилогов)», сколько «дверей (монологов, монореплик)». После подсчёта вычерчивается архитектурный план, потом заливается фундамент – тема, и лишь затем возводятся стены – сюжет. Но между «строительством» романов и пьес существует значительная разница. Да, прозаик пишет свой роман согласно плану, но в силу того, что число страниц прозаического произведения никто и ничто не ограничивает, романист имеет широкие возможности встраивать в роман неограниченное количество новых «ступеней», пробивать лишние «окна» и «двери». То есть дописывать и дописывать какие-то дополнительные эпизоды, которые не были предусмотрены в первоначальном архитектурном плане романа. Ведь роман может состоять из одной книги, как «Акбилек» Ж. Аймаутова, и из четырёх книг, как «Тихий Дон» М. Шолохова. Благо, читатель читает роман много дней и ночей. Другое дело – зритель. Зрителю отводится максимум только три часа, что бы он мог посмотреть весь фильм в кинотеатре или спектакль в театре. Поэтому в них лишние эпизоды невозможны, поэтому и пьесы, и сценарии должны быть написаны в расчёте не больше, чем на три часа зрительского внимания.

Ещё раз. В отличие от прозаика или поэта, работа драматурга должна быть подчинена условиям, в которых работают театры и кинотеатры. Главный из них – время показа. Пьеса идёт на сцене, как правило, не больше двух часов. И длительность фильма, даже двухсерийного, не больше четырёх часов. Поэтому драматург не имеет возможности позволить себе писать все что приходит ему в голову, все что ему хочется выразить. Все что он пишет должно соответствовать предусмотренному плану. Если задумано четыре акта, значит должно быть написано четыре акта, если должно быть шестнадцать ремарок, значит должно быть шестнадцать ремарок. Каждая лишняя монолог или персонаж только утяжеляют драматургическое произведение, разрушают сюжет, заваливают собой, как мусор, сцены.

В ходе развития человеческого общества мировая культура усложнялась в театральных и кинематографических жанрах. Архаичный, первичный театр знал только отрицательных и положительных героев. Шекспир, Мольер и Пушкин, приближаясь к реальной жизни, ввели в драматургию героев, в которых одновременно присутствовали и положительные, и отрицательные качества. В XX веке драматургия вышла на

новый, более высокий виток своего развития. Появилась трагикомедия, персонажи которой имеют разнополярные черты характера. При этом и в обществе нравственность и безнравственность, мораль и аморальность стали не просто уживаться, а подчас и сливаться. В частности, в вопросе о сексуальных меньшинствах. И дело не только в том, что мир, где быстро обновляются научные знания и технологии, сам стремительно изменяется, превращаясь в настоящий калейдоскоп событий и идей, в котором уже трудно отличить добро от зла, ненависть от любви, выигрыш от проигрыша.

Суть вопроса в том, что в человеческом сообществе на базе прямого или скрытого атеизма сформировалось убеждение, что заповеди, данные Богом человеку, несовершенны. Следовательно, основанные на них нравственные критерии нуждаются в уточнении. Осложняющим фактором является слияние моральных представлений, присущих самым различным цивилизациям и несхожим культурам, в один глобальный информационный поток, в котором они нивелируются и упрощаются. В такой ситуации человек выработал новое, универсальное отношение к происходящему с ним и вокруг него. Закон самосохранения заставляет его смеяться там, где надо плакать, иначе его охватит безысходное отчаяние или он сойдёт с ума. Это же правило вынуждает его печалиться там, где царит безудержный смех, иначе будет осмеяно все, что ему ещё дорого. Открывая и закрывая эти эмоциональные клапаны драматургические произведения служат сохранению нормальной психики человека.

Четыре класса инструментариев драматургии

Для того, чтобы построить дом, нужны строительные инструменты. Для того, чтобы создать пьесы/киносценарий используются драматургические инструменты. К ним относятся 4 класса инструментариев:

1. Архетипы
2. Хронотоп
3. Степени мотивации
4. Мифологемы

Архетипы в драматургии

Архетип (arch – начало и typos – образ), по определению позднеантичного философа Филона Александрийского, обозначает прообраз, идею.

В современной драматургии архетип понимается как литературный образец героя. Перефразируя слова Паскаля: «Бог создаёт архетип стола, плотник – подобие архетипа, а живописец – подобие подобия», можно сказать: «Все разновидности столов уже нарисованы, все знаменитые типы героев уже созданы, остаётся создавать подобия этих героев».

Всемирная библиотека знает множеством оригинальных архетипов. Для того, чтобы создать новый архетип нужно обладать талантом на уровне гениальности, так как все они уже описаны или в Ветхом завете, или древнекитайских и древнеперсидских рукописях, или в европейских книгах классиков литературы. Практичней при выборе героев своих произведений использовать уже существующие архетипы, понимая, что Каины и Авели живут и сегодня. К часто используемым в кино и театре архетипам относятся:

Архетип «Фаталист».

Идеология фатализма развивалась в мировой культуре с античных времён. Практически нет крупного писателя, который не вывел бы в своих произведениях фаталиста или мысли, замешенные на фатализме. Фатализм основан на вере в неотвратимую предопределённость событий и личной судьбы (*fatum*– лат. – рок, судьба).

Нам наиболее знакомы такие исторические и творческие фаталисты, как Джордж Байрон, с именем которого связано понятие «байронизм», Михаил Лермонтов, байронист и создатель культового героя-фаталиста Российской империи XIX века Печорина в романе «Герой нашего времени», и Чокан Валиханов, воспитывавшийся в кадетском корпусе в духе лермонтовского героя.

Для фаталиста характерно ощущение своей исключительности, даже избранности «богами», отсюда свойственный им аристократизм, не обязательно потомственный.

Внешне фаталист не проявляет привязанности к людям, включая даже родных и любимых. Любовь для него только игра, но, будучи духовно богатым человеком, он, принося страдания другим, безусловно, страдает сердцем и сам. Расплатой становится его полное одиночество. Он равнодушен к славе, деньгам, власти. Он не боится смерти, так как уверен, что смертный час нельзя ни отодвинуть, ни приблизить. Его могут увлечь только возвышенные идеи, такие, как борьба за свободу народов или класса, идеи всеобщей справедливости, а также желание открыть новые страны, новые неизведанные территории.

Образ фаталиста в роли драматургического героя всегда выигрышен, так как он благороден, загадочен, способен уже одним только своим появлением ставить всех других персонажей в состояние конфликт по отношению к себе.

Архетип «Золушка».

Архетип получил своё название по имени героини сказки Ш. Перро «Золушка», сюжет которой известен абсолютно всем людям, причастным к европейской цивилизации. Именно к этому архетипу драматурги обращаются чаще всего.

Осуществившаяся мечта и счастливая любовь как *happy end* – самые бросающиеся в глаза детали данного архетипа. Но самой важной особенностью, которая привлекает сердца всех слоёв земного населения к

Золушке, является то, что она невинно страдала и именно за муки свои была вознаграждена.

Золушка – «святая» мирового кинематографа. На неё молились и будут молиться миллионы кинозрителей.

Роль Золушки настолько социально и психологически значительна, что её эксплуатировали и политики. Она стала инструментом в идеологическом воспитании масс. В ответ на голливудские варианты Золушки кинематограф СССР создал своих «золушек» в виде знаменитых трактористок. Они вначале страдают из-за происков врагов и непонимания близких людей, но, в конце концов, становятся депутатами Верховного Совета и любящими жёнами любящих их мужчин. В то же время надо признать, что одной из самых выдающихся версий Золушки стала кинокартина, снятая именно в Советском Союзе. Речь идёт о ленте «Москва слезам не верит» режиссёра В. Меньшова, награждённой высшей премией Голливуда – «Оскаром».

На первый взгляд, фильм на современную тему, выполненный в реалистической манере, далёк от сказки Перро. Однако при более детальном рассмотрении со всей очевидностью рельефно проступают все важнейшие узлы развития архетипа «Золушка». Героиня фильма – Катерина, бедная родственница, временно поселившаяся в элитарном высотном московском доме, где в качестве «мачехи» выступает её тётка. И хотя тётка не третирует героиню, ею равнодушные к судьбе девушки – достаточный символ обиды. Есть и элемент эксплуатации, проявляющейся в том, что героиня «стережёт» квартиру богатой тётки. В качестве сестёр здесь выступают подруги Катерины, девушки, доброжелательные к «золушке». Важным наполнением архетипа Золушки является то, что её движение снизу, из низшего слоя общества, вверх происходит благодаря трудолюбию, терпению и любви к жизни. Все это имеется в фильме. Некоторые кинокритики упрекали режиссёра в том, что избранник героини – рабочий Гоша – слишком интеллигентен, благороден, не понимая, что автор не мог игнорировать законы развития архетипа Золушки, по которому она может соединить свою жизнь только с «принцем». Тут мы видим самое существенное отступление от стандартной драматургии, свойственное данному архетипу. И это очень важно. Умение привнести новое, не разрушая целого, есть залог успеха в работе со стандартными драматургическими архетипами.

Архетип «Баян-слу».

Данный архетип является национальным достоянием казахского народа. Отцы казахских семейств традиционно одаривали повышенной благосклонностью дочерей. Несмотря на принадлежность к исламскому миру с его суровыми законами шариата, касающимися женщин, казахские девушки не знали паранджи, более того, не скрывали кос. Если по отношению к мальчику слово ерке (баловник) носит оттенок порицания, то, называя девочку «баловницей», казахи вкладывают в это слово больше любви, чем осуждения. Сказанное абсолютно не означает, что казахи стремились воспитать своих дочерей изнеженными, капризными особами. Наоборот, девушка должна уметь лихо скакать на коне, умело встретить

гостей, участвовать наравне с мужчинами в поэтических соревнованиях – айтысах, в которых никто не знает жалости или снисхождения к оппоненту, когда в ход идут даже, хотя и облаченные в стихотворную форму, но прямые оскорбления. Казахская девушка всегда должна быть способна «дать сдачи». Трудно назвать ещё один народ, который имел бы такую игру, как «Кыз куу», позволяющую девушке отхлестать камчой парня, который не смог догнать её на своём коне.

Парадоксальным образом отцы семейств желают видеть в своих дочерях не только девичий образ, но и явно мужские черты характера. Классическим примером является Баян-слу, героиня эпоса «Козы-Корпеш и Баян-слу». Свою дочь Баян-слу богач Сарыбай воспитывал с пеленок, как мальчика. Отсюда и вытекает её сложный характер, в котором сочетаются и юношеские, и девичьи стереотипы поведения. Лесбийский мотив здесь исключен в силу того, что чуждые девочке одежда и привычки были навязаны и она легко отказывается от них при встрече с любимым мужчиной. Однако нестандартное родительское воспитание сказалось на Баян-слу: в ней отсутствует девичье жеманство, кокетливость, она способна опасно рисковать, даже азартна. Сознание Баян-слу обогащено тем, что, играя среди мальчиков, она узнала их секреты, сильные и слабые стороны мужского характера. Девушка, скачущая на коне, образ гармоничный для кочевой культуры. В киноискусстве данный архетип впервые отобразил Ш.Айманов в фильме «Девушка-джигит». Несмотря на наивность сюжетной линии, фильм дорог казахскому зрителю. И наоборот, достаточно достоверно сделанный фильм московского режиссёра, рассказывающий о Герое Советского Союза снайпере Алие Молдагуловой, был встречен казахской публикой холодно, так как в нем архетип «казахская девушка» проигнорирован. Московская Алия не была узнана как своя.

Архетип «Кыз-Жибек».

Второй архетип казахской девушки связан с образом главной героини эпоса «Кыз-Жибек». Эпос является аналогом трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульета». Семьи героя и героини находятся в состоянии враждебности, героиня убивает себя возле трупа возлюбленного. Важно заметить, что самоубийство является страшным грехом. Но отличительной чертой Кыз-Жибек от Баян-слу является то, что она является идеалом девушки.

В какой-то степени эпос «Кыз-Жибек» является литературным отражением особенности лебедей, которые не переносят смерть своего избранного спутника или избранницы и сами погибают.

Архетип «Дон Кихот».

При упоминании о главном герое книги М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» на ум сразу же приходит определение «чудак», близкое к слову «сумасшедший». Дон Кихот – герой множества спектаклей и кинофильмов. Таким же чудачком является князь Мышкин из романа Ф. Достоевского «Идиот».

Дон Кихот – один из самых устойчивых архетипов мировой литературы, так как наиболее цельно отражает определённый тип человеческой натуры.

Образ Дон Кихота сложен в силу того, что через его личность проходит линия слияния трагического и комического, а также потому, что он является носителем ряда мистических символов.

При использовании архетипа «Дон Кихот» необходимо, прежде всего, опираться на положительную оппозиционность героя той обыденной человеческой среде, в которой он живёт. Он не такой, как все, и его непохожесть проистекает из того, что Дон Кихот олицетворяет утраченные обществом идеалы благородства, жертвенности ради дамы сердца, готовности в любые минуты с риском для жизни вступить за обездоленных, униженных и страдающих людей. При этом следует помнить, что люди не проявляют к нему чувства благодарности за любовь или оказанную помощь. Более того, Дон Кихот у них всегда вызывает раздражение, так как своим существованием напоминает всем о высших идеалах, которым в реальном мире трудно или нежелательно следовать.

Архетип «Дон Кихот» – самый простой, распространенный и в то же время достаточно тонкий способ разоблачения меркантильного мирка, замкнутого исключительно на личных, приземленных интересах обывателей.

Архетип «Робин Гуд».

Робин Гуд – герой английской легенды о благородном разбойнике стал персонажем десятка фильмов. Русским Робеном Гудом является Дубровский из повести Пушкина «Дубровский», который, как и английский разбойник грабит богатых и раздаёт награбленное нуждающимся. Голливудский Робин Гуд – это Зорро, первый кинематографический образ которого появился ещё в 1920 году. Советский Робин Гуд – Деточкин, был представлен в фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля».

Архетип «Мститель».

Данный архетип включает в себя такие разноплановые драматургические модели, как принц Гамлет из трагедии Шекспира «Гамлет».

Как правило, Мститель является выходцем из привилегированного общества, наследником трона или состояния. Отсюда корни его благородных манер, образованности и претензий на большее, чем то, что он имеет. История обычно начинается с того, что Мстителя не только несправедливо лишают наследства, но и убивают при этом его родных или способствуют их быстрой смерти. Основным мотивом в его войне является личная месть, что отличает Мстителя от архетипа Революционера. Мститель, прежде всего, добивается справедливости по отношению к себе. Вот почему попадающее в его руки богатство он отдаёт другим. Обязательным элементом в истории с Мстителем является тайна. Здесь действует сюжет «незнание – узнавание». Мститель первоначально не знает, кто является причиной его несчастий. Начинается расследование, которое он ведёт лично.

Мститель обычно сближается с «простым» народом, так как атмосфера той социальной группы, к которой он прежде принадлежал, становится для него временно чужой. Кроме того, простолюдины являются носителями национальной, традиционной культуры – мощной духовной силы, из которой он черпает ресурсы для своей борьбы. Выходцы из простого народа составляют окружение Мстителя, с их помощью он мстит своим врагам.

Иногда маска Мстителя применяется для усложнения образа обыкновенных грабителей – псевдомстителей. Образ ложного мстителя достаточно выигрышен для драматургической структуры произведения: когда в конце истории происходит разоблачение псевдомстителя, раскрываются его мелкая, неблагородная страсть к наживе или личной власти.

Архетип «Революционер»

Образ человека – революционера, вооружённым, насильственным путём свергающего существующий государственный режим во имя угнетённого народа, широко отыгран в современной драматургии. Особенно в кинематографии тех стран, где революционеры пришли к власти. В таких произведениях, как «Овод» Э. Войнич и «Как закалялась сталь» Н. Островского, особенно детально отображены самые сильные стороны данного персонажа: самоотверженность, сильная воля, преданность идее, смелость, способность к самопожертвованию и аскетизму.

В современной драматургии на передний план выходит латентная черта революционера – склонность к террору. И, естественно, сформировался особый тип революционера – террорист. Террор как средство давления на правительства и общество в целом стал наиболее эффективным в эпоху торжества свободы слова в средствах массовой информации, и особенно – на телевидении. Этот парадокс объясняется тем, что журналисты и террористы объединены – по разным на то причинам – одной общей целью, которая заключается в стремлении оповестить обо всех подробностях террористического акта как можно большее число людей и этим поразить воображение всех, приковать к себе внимание. Захват террористами заложников превратился в популярное многосерийное шоу.

Необходимо чётко отличать образ террориста-революционера от тех бандитов, которые осуществляют террор с корыстными целями.

Террорист выступает за свободу народных масс или торжество определённых идей. Псевдотеррористы захватывают заложников, желая свободы только для себя. Террористы, получая деньги в результате террористического акта, направляют их на организацию дальнейшей борьбы. Псевдотеррористы используют выкуп за заложников лично для себя. Здесь существуют драматургические коридоры, по которым можно перевести образ идейного террориста в фигуру обыкновенного бандита и, что более интересно, бандита в идейного террориста.

Террорист, как правило, вызывает к себе симпатию и даже страстную любовь со стороны тех, чьи интересы он отстаивает, а также заложников, как проявление «стокгольмского синдрома». Этому способствуют целостность

его натуры и такие черты характера, как смелость, несгибаемость, умение и желание защитить свою честь и свободу. Он бессребреник и умеет красиво, с комфортом жить, словно проживает последний день своей жизни. А главное, он окружён тайной, что всегда привлекает. Кроме того, террорист наполнен невысказанным «страданием», что также привлекает к нему других людей.

Для усложнения образа террориста применяется следующий приём: вводится персонаж, не желающий принять идеологию террора, но к которому террорист начинает испытывать истинно человеческие чувства, такие, как любовь, сострадание, благодарность. Это могут быть и женщина, и ребёнок, и родители террориста, в общем, кто угодно. Важно только, чтобы этот персонаж не пытался открыто командовать террористом, так как данный архетип при попытках оказать на него давление ещё больше закрывается. За исключением случаев, когда ему навязывают более яркую, мессианскую роль. Примерами могут служить романы Ф. Достоевского «Бесы» и Ю. Трифонова «Нетерпение».

В отличие от заговорщика революционер действует не внутри правящей элиты, а извне и вербует своих единомышленников из числа людей, находящихся в более низкой социальной группе.

Архетип «Воин»

Основной движущей пружиной архетипа «Воин» является патриотизм. Воин, как и революционер, рискует и жертвует своей жизнью не за себя лично. Но, в отличие от революционера, воин вступает в бой не с целью что-то разрушить и создать нечто новое по своему усмотрению, а наоборот – защитить и сохранить то, что уже существует. Он всегда воюет за безопасность и целостность территории и общественного порядка, который царит на ней. Эта территория может иметь самые различные размеры – от огромной страны до улицы или даже дома. Лозунги у воина также могут быть самыми разнообразными, так как для него важны не слова, а благополучие той территории, которую он защищает с оружием в руках, а иногда и просто голыми руками. Как восклицал один из героев И. Бабеля, идя в атаку на врага: «За мировую революцию и солёный огурец!».

Благополучие территории воина заключается для него не только в её обороне, но и в захвате других территорий, так как он – исполнитель приказа, исходящего от командиров, и носитель той идеологии, которая торжествует на его территории. Воин олицетворяет собой целый народ, он вышел из среды таких же людей, как он сам, вот почему его физические черты и биография обычно усреднены: он не высокий и не маленький, не красавец и не урод, он сильный, но не силач. Каждый мужчина должен в облике «воина» узнавать себя. Показательным в этом плане является образ солдата Василия Теркина поэта А. Твардовского. Если он встанет в строй или, демобилизованный, войдёт в людскую толпу, то сразу же сольётся вместе со всеми в единый Лик нации.

Отдельный характер представляет собой «Одинокий воин». Одинокий воин появляется в ситуации оккупации его территории или революционного переворота на ней, когда истреблено или сдалось на милость победителя его

командование. Здесь он как бы лишне своей территории, но остаётся верным долгу биться за «своих», которые вместе с ним когда-то защищали общую территорию. Тут не до идеализации образа. На поверхность выходят и отрицательные народные черты. Показательным примером этого ряда является кинофильм «Брат» режиссёра А. Балабанова.

Одной из причин, почему первым космонавтом стал Ю. Гагарин, является то, что он соответствовал архетипу «воин». В поэме «Земля, поклонись человеку!» посвящённой Ю. Гагарину, молодой поэт О. Сулейменов восклицает: «...Радио пишет его портрет: “Широкоплечий...” Щупаю плечи... “Молод...курнос... Двадцать семь лет...” Ровесник!.. Но разве от этого легче? “Учился в ремесленном на отлично...” “Жил на Речной...” а я на Арычной! “Честен, правдив...” а я разве вру!».

И в то же время Воина можно выписать и как красивого богатыря, и как могучего горбуна, но при этом законы драматургии все равно требуют придания им каких-то знакомых общенародных черт. Так, чтобы зритель подсознательно чувствовал: «Он – наш». Как в фильме «Два бойца»: один из бойцов – простой рабочий парень, второй – играет на гитаре и поёт уличные песни.

Близок к архетипу воина образ спортсмена, у которого армию заменяет команда, а командира – тренер. Спортсмену не приходится убивать, но он, как и воин, отстаивает честь своей страны. Все характеристики и манера поведения воина применимы для спортсмена, даже срывы на почве употребления алкоголя и допинга.

Случайную смерть противника в сюжете со спортсменом можно использовать как сильный драматургический детонатор.

В казахской литературе есть два стержневых образа средневековых батыров: Алпамыс и Кобланды. Архетипы этих батыров отличаются тем, что Алпамыс вначале думает, а потом делает, а Кобланды вначале делает, а потом думает о том, что он сделал.

Архетип «Старуха».

Как отмечает известный казахстанский литературовед В. Савельева, смысловое поле архетипа «Старуха» включает в себя следующие образы: старуха-ведьма, старуха-смерть, старуха-судьба, старуха-мать, старуха-хранительница жизненного опыта и мудрости, старуха-страдалица, старуха, одаривающая героя, старуха, наказывающая героя. К этому ряду можно добавить старуху-нищенку, старуху-жрицу и т.д. Все эти типажи объединены одной чертой: они как бы стоят одной ногой уже за пределами этой жизни. И это делает образ старухи трагичным и загадочным.

Перечисленные типажи складываются в две группы:

1. нижний уровень - старухи, олицетворяющие смерть и старухи, связанные с темными силами;
2. нейтральный уровень – старухи, хранящие народную память и старухи, олицетворяющие очаг;
3. высший уровень – старухи-святые и старухи – языческие жрицы и шаманки, служащие богам.

Так, в 1899 году была опубликована статья, в которой был дан анализ четырём женским персонажам эпоса «Қобланды батыр». В ней имя загадочного персонажа Көктен кемпір – матери Кортки, связано с эпитетом «коктен», который дал возможность отнести персонаж к мифологической древности. Действительно, Коктен кемпир переводится с казахского языка как небесная старуха (көктен – небесная, с небес). Высокий небесный статус Коктен кемпир позволяет ей дарить Кобланды грозовое облако (жай бұлт), которое призвано оберегать и помогать ему в пути. Небесная старуха не проста, она может не только накормить, напоить, но и помочь ему переправиться через бурные реки, а также обеспечить боевой дружиной.

Для углубления драматургического образа старухи следует соединять в одном персонаже разные типы старух, что позволяет создавать более сложные и интересные характеры. Например, в одном образе можно выписать старуху-ведьму и старуху-мать или старуху-страдалицу, в то же время приносящую смерть другим.

Для приведения достаточно полного списка существующих литературных архетипов потребовалась бы большая монография. Целая галерея архетипов настолько ярко вырисована и канонизирована поколениями писателей, что они превратились в истинно народные образы, с которыми тот или иной народ себя отождествляет, и в дополнительном описании не нуждаются. Часть таких архетипов, например, Алдар-Косе или Иванушка-дурачок, имеет прямые фольклорные корни. Другие созданы великими творцами: достаточно вспомнить незабываемую Татьяну Ларину А.Пушкина или мудрых аксакалов и почтенных байбише из романа М.Ауэзова «Путь Абая».

При этом в драматургии существует огромное количество типажей, которые явно «не дотягивают» до уровня архетипов, так как их характеристики в основном определяются мотивами поведения персонажей и являются достаточно ординарными. Например, типаж «карьерист» выстраивается из его желания разными способами подняться как можно выше по ступеням власти. Или типаж «священник», который, хорошо или плохо, но служит Богу, и его образ формируется тем или иным Священным писанием.

Хронотоп в драматургии

Понятие «хронотоп» ввёл в структурную теорию современной драматургии выдающийся русский учёный М. Бахтин, выделив понятие «литературно-художественный хронотоп»⁸. Хронотоп является продуктом соединения конкретного времени и конкретного пространства и действует,

⁸ Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике.* // Вопросы литературы и эстетики. – Москва.: Художественная литература., – 1975

по определению М. Бахтина, как «технический аппарат эстетического свершения» – движения и развития драматургического образа».

Хронотоп является основополагающим инструментом писателя, так как невозможно описать нечто вне времени и вне пространства.

«В литературно-художественном хронотопе, – отмечает М. Бахтин, – имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется хронотоп».

Вначале Бог создал хронотоп – время и Землю, затем – человека.

Все устоявшиеся литературоведческие теории, посвящённые драме, начиная от аристотелевско-гегелевской концепции и заканчивая пониманием ею как экспериментального театра, практически бесполезны в работе конкретного драматурга. Пишущему автору гораздо важнее знать и грамотно пользоваться инструментарием драмы, созданным его гениальными предшественниками и сформулированным теоретиками мировой литературы. Именно выбранные автором конкретные хронотопы, степени мотиваций, архетипы и мифологемы определяют и жанр произведения, и стиль его выражения.

В соответствии с жанрами произведения драматургического искусства можно объединить в два крупных блока: историко-эпические и личностно-бытовые произведения.

М. Бахтин однозначно констатировал, что «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причём в литературе ведущим началом в хронотопе является время».

Например, если время (хронос) драмы растянуто на десятилетия, свободно прерывается и так же свободно продолжается, скрепляясь лишь несколькими фразами героя о том, что же происходило в пропущенный период, то данное произведение приобретает историко-эпический характер. Эффект резко усиливается, если и пространство (топос) расширено за границы города, от страны до другой страны. И наоборот, если время сжато в пределах нескольких дней, максимально длится не более одного года, а пространство заключено в стенах одного дома, включая лишь близлежащие объекты типа сада, то драма становится личностно-бытовой. При этом неважно, когда происходит личная драма человека: тысячу лет назад или сегодня.

Хронотоп в литературе имеет существенное воздействие на жанр. Хронотоп не определяет жанр, но способен тот или иной жанр превратить в реальную историю или нереальную (сказку, фантастику, постмодерн и т. п.). Если ввести будущее время, то драма может превратиться в фантастическую

драму, если людей разместить на обычной ладони человека, то мы получим драму-сказку. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда «хронотопичен».

Время (chronos – греч.) в хронотопе является структурообразующим элементом.

Любая история имеет календарные даты. Описания жизни животных, птиц, насекомых цикличны и замыкаются в точке размножения. Только в пределах этого круга они обладают памятью о прошлом, предполагают своё будущее. Эти циклы растягиваются от нескольких часов до нескольких десятков лет. Только время человека имеет продолжение, выходящее за пределы длительности его собственной жизни.

Главным фактором, соединяющим человека с прошлым, является культурное и материальное наследие, переходящее к нему как из общего прошлого человечества, так и от его личных предков. Главным фактором, соединяющим человека с будущим, является культурное и материальное наследие, которое он сам оставляет потомкам. Для творческого деятеля самими важными предметами человеческого наследия являются предметы (включая и археологические находки), книги и рукописи, произведения искусства, технические и бытовые вещи и сооружения, одежда, фото- и кинодокументы, компьютерные файлы. К ним примыкает также фольклорное и мистико-языческое наследие, передаваемое из поколения в поколение устно.

Естественно, указанные предметы, образы и творения выражают суть и фактуру настоящего времени. Используя их, можно выстроить любую историю человека, обогатив её логическими, художественными и философскими связями со сценами из минувших веков или грядущих лет.

Пространство (topos – греч.) в хронотопе является вторым структурообразующим элементом.

Пространство определяется объёмом, конфигурацией, наполнением, наклоном и цветом. В реалистическом произведении пространство соответствует картине, воспринимаемой глазом здравомыслящего человека. Если художник-реалист выбирает время строительства города, то он, как правило, окрашивает пространство светлыми красками и строящимися зданиями, архитектура которых гармонична и соразмерна, хотя и не проглядывается окончательно, оставаясь открытой к горизонту. Если выбрано время разрушения, войны, то пространство наполнено черными красками и разрушенными строениями, объем города также стремится к разлому, в проломах просматривается хаос. В мирном и давно уже выстроенном городе пространство замкнуто на конкретной улице или заключено в пределах одного двора, здания, квартиры.

В сказочных, фантастических и экспериментально-артовских произведениях пространство может быть намеренно искажённым, опрокинутым, суженным, растянутым, иметь невероятные цвета. При таких

творческих жанровых задачах оно иногда уместается в одном предмете, как мир Дюймовочки – в чайной тарелочке.

Пропорции пространства и ход времени в произведении определяют его жанр. Если картину обычного леса оптически исказить, то это пространство превращается в кошмарное сновидение или галлюцинации героя. Если сцены обычной мелодрамы просматривать в ускоренном ритме, т.е. сократив время, то мелодрама на глазах приобретёт комедийный оттенок.

К примеру, в известном художественном фильме юноша – положительный герой – падает в канализационный люк, затем подвергается нападению клыкастой собаки. Ничего смешного в том, что этот человек физически пострадал, нет. Но режиссёр Гайдай показал эти эпизоды с Шуриком в своей кинокомедии «Операция “Ы” ...» в режиме ускоренной съёмки, т.е. сжав в хронотопе компонент времени, чем и добился нужного ему комического эффекта.

Закадровые комментарии, то есть стыковка двух пространств в одном и том же временном отрезке, способны привести к эффекту дематериализации образа персонажа.

Хронотопы проявляются и работают в семи функциональных рядах:

1. в ряду анатомии человеческого тела и черт лица;
2. в ряду одежды, жилья и механизмов человека;
3. в ряду еды и питания;
4. в ряду пьянства и иных наркотических слабостей;
5. в ряду смерти и рождения;
6. в половом ряду;
7. в ряду испражнений.

К примеру, в фильме А. Тарковского «Зеркало» задействованы четыре основных хронотопа.

Первый из них определён голосом отсутствующего в кадре автора. Он рассказывает о своём детстве и комментирует минувшие события. Время в данном хронотопе первоначально было связано с конкретными годами жизни героя и укладывалось в пределах конца 70-х годов XX века, при этом имея потенцию продлеваться в соответствии с годами дальнейшей жизни самого Андрея Тарковского. Когда же актёр начинает декламировать стихи его отца, Арсения Тарковского, образ сына сливается с душой умершего отца и приобретает потусторонний характер.

Второй хронотоп привязан к годам после Второй мировой войны. Третий – к военным годам, четвёртый – к довоенным.

По функциональным рядам последние три хронотопа определяются анатомией тела главного героя, показанного ребенком, подростком и юношей. Затем – по приметам одежды. Атмосфера времени очерчена отсутствием еды, почти голодом в одном из эпизодов. Для хронотопа войны выбраны документальные кадры со сценами гибели солдат. А хронотоп

послевоенных лет с эпизодом «учебная граната» функционально связан также с хронотопом «смерть-возрождение».

Разные формы хронотопов приводит в своей книге «Формы времени и хронотопа в романе» М. Бахтин⁹. Учёный выделил:

- а) Реалистический хронотоп.
- в) Хронотоп народной площади.
- с) Хронотоп фантастического мира.
- д) Раблезианский хронотоп.

Реалистический хронотоп.

Литература и в частности, драматургия, прежде всего стремится как можно правдивей рассказать о реальной жизни и смерти людей. И в этом стремлении использует реалистический хронотоп. Эта форма хронотопа представляет пространство, в котором человек проживает реальную жизнь, оно имеет те размеры, какие имеет в реальной жизни без всяких фантастических искажений, дополнений и изъятий. В реалистическом хронотопе одна минута длится ровно шестьдесят секунд, а комната – это просто комната (4-е стены, ровные потолок и пол, дверь, в которую свободно входит среднего роста человек). В реалистическом хронотопе человек не в состоянии за одно мгновение оказаться на другом континенте. Должно быть объяснение его мгновенному перемещению. Обычно в этом случае в кинофильме между одним местом, в котором находился человек и другим, в котором он оказывается показывают аэропорт или летящий самолёт, или иной транспорт, способный провести его тысячи километров.

В абсолютном большинстве драматургических произведений авторы используют реалистичный хронотоп, потому что мы, люди на Земле, живём в реальном пространстве и реальном времени.

в) Хронотоп народной площади.

В реалистическом хронотопе герои стараются скрыть от посторонних глаз свою частную, личную жизнь или тайную её сторону, потому что так ведут себя люди в обычной, реальной жизни. Нормальный человек не хочет оголяться перед другими людьми. В хронотопе народной площади все иначе – пространство открыто, как улица, базар, театральная сцена. Естественно, и герои историй ведут себя как актёры. Они появляются в масках, они срывают маски с других, они имеют право браниться существенной (почти культовой) бранью, а также право предавать публичности частную жизнь со всеми тайнами без оглядки на стыд. Самые популярные герои в хронотопе народной площади плуты, шуты и дураки. В этом люди меняются местами и начинают играть чужую роль, как в романе Марка Твена «Принц и нищий», в котором нищий мальчик становится принцем, а юный принц – нищим. Это хронотоп комедий положений или комедия с переодеваниями. Существует много смешных пьес и киносценариев, в которых мужчина вынужден одеть

⁹ Бахтин М. Единство места и времени// Формы времени и хронотопа. – Москва, 2002. – С. 121–290

на себя женскую одежду и вести себя как женщина. И наоборот, женщина ведёт себя как мужчина.

Если в реалистическом хронотопе человек, чтобы не совершить ошибки, помнит прошедшие события, живёт в настоящем времени и прогнозирует будущее, то в хронотопе народной площади имеет значение только то что происходит здесь и сейчас. Актёр, выходя на сцену, забывает кем он был и не думает кем он будет, после того, как он отыграет свою роль.

с) Хронотоп фантастического мира.

Это хронотоп сказок, фэнтези, научной фантастики. В пространстве чудесного или фантастического мира каждая вещь – оружие, одежда, источник, мост и т. п. – имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. И если в реалистическом хронотопе волшебной палочки, способной перенести в одно мгновение героя из города в горы, не существует, то в хронотопе чудесного времени она даже обязательна. А время фантастического мира не имеет календарного исчисления. Можно только по предметам и одежде догадаться, что действие происходит в прошлом или в будущем. В хронотопе чудесного мира комната может выглядеть как обыкновенная комната, как реалистическом хронотопе, но вот дверь может открыться не коридор, а другой город. А в течение минуты юноша может состариться. Так происходит в чудесном мире полнометражного аниме-фильма Х. Миядзаки «Небесный замок Лапута».

с) Раблезианский хронотоп.

В этой форме хронотопа и время, и пространство, и вещи в этом пространстве не имеют ни границ, ни веса. Гаргантюа устраивает потоп (мочепотоп) в своей столице, садится на собор Парижской Богоматери, при этом совершает плавание на обычном корабле с людьми обычного роста. Между ценностью в раблезианском хронотопе, какова бы она ни была, – еда, питье, истина, добро, красота – и пространственно-временными размерами нет взаимной вражды, нет противоречия, они прямо пропорциональны друг другу. Сущность раблезианского хронотопа сводится, прежде всего, к разрушению всех привычных связей, течения времени и даже анатомии человека. Во время родов у матери Гаргантюа случился сильный понос и «Благодаря этому печальному случаю получилась вялость матки; ребёнок проскочил по семяпроводам в полую вену и, вскарабкавшись по диафрагме до плеч, где вена раздваивается, повернул налево и вылез через левое ухо». Фантастичность рождения вызывает мысль, что между хронотопом чудесного мира и раблезианским хронотопом нет никакой разницы. На самом деле эти два хронотопа сильно отличаются друг от друга. И самое главное отличие заключается в том, что в мире чудес и волшебства (в мире сказок и мифов) мир строится, строится по своим фантастическим, сказочным законам, но строится согласно гармонии, какой бы сказочной она не была. У главных героев сказок есть реальная цель и они стремятся к ней, они живут и действуют для того, чтобы улучшить окружающий их мир. У главных героев сказок есть реальная цель и они стремятся к ней, они живут и действуют для того, чтобы улучшить окружающий их мир. В полнометражном

анимационном фильме «Алладин» режиссёров и сценаристов Д. Маскера и Р. Клементса, снятом по мотивам персидской сказки из «1001 ночи» могучий джин тысячи лет обитает в маленьком кувшине, что противоречит законам пространства и времени. Он начинает служить юноше Алладину, а сам Алладин стремится выстроить и, в конце концов, создаёт чудесный мир своей любви к прекрасной принцессе.

В раблезианском же хронотопе мир разрушается, все высмеивается, авторы не стоят на стороне своих героев, а подвергают их иронии, часто проявляя к ним откровенный цинизм и бесстыдство. Гаргантюа и его сын Пантагрюэль занимаются чудовищным обжорством, непрерывным пьянством, испражняются, наслаждаются телесными утехами, завоёвывают другие страны и уничтожают завоёванный народ.

Целью Ф. Рабле было разрушение основ католического мира, он в своём романе пародирует библейские сказания, высмеивает христианские традиции. Достаточно сказать, что Гаргантюа питает симпатии к монастырю, устав которого состоит из одного правила: «Делай что хочешь». Хочется украсть – кради, хочется открыто заняться сексуальными извращениями – занимайся.

Традиционный мир строится из запретов и свободы. В аббатстве Гаргантюа же отсутствуют принуждение и предрассудки, что, по оригинальному мнению, Ф. Рабле является условием для гармоничного развития человеческой личности. В этом новом «гармоничном» пространстве алтарь заменён фонтаном, а книга на самом деле не книга, а бутылка вина.

Раблезианский хронотоп присутствует и у Н. Гоголя. Хотя, следует отметить, что из семи функциональных рядов он не использует те их них, которые проходят, как говорят, ниже пояса: половой ряд и ряд испражнений. Его герои не мочатся прилюдно и их интимная жизнь скрыта. Но, тем не менее, в повести Н. Гоголя «Нос», в которой нос майора Ковалева отделяется от хозяина и начинает прогуливаться в мундире статского советника по Невскому проспекту, раблезианский хронотоп очевиден. Санкт-Петербург – это город чиновников, столица Российской империи. Каждое движение, продвижение, буквально каждый чих (вспомним рассказ А. Чехова «Смерть чиновника») должен быть утверждён указом, циркуляром, подписью вышестоящего начальства. Тем более право на чин, на соответствующий ему мундир. А тут появляется даже не человек, а просто нос, который нагло и незаконно «...разъезжал в чине статского советника». Было бы ещё терпимо, если бы сразу же этим делом занялась полиция: Почему?! Кто разрешил?! По какому праву?! Но этого не происходит, только публика волнуется и все только любопытствуют и проявляют недовольство. Что означает лишь одно: в столице Империи перестали действовать законы. Нос в мундире разрушил строго регламентированный чиновничий миропорядок, перебросил столицу Империи из реального мира в кукольный, в которой «...история о танцующих стульях в Конюшенной улице» очевидна связана с носом майора Ковалева.

По повести Н. Гоголя «Нос» режиссёром Р. Быковым в 1977 году был снят одноименный художественный фильм. Сценарий написал сам режиссёр, кинофильм, не смотря на великолепную игру самого Ролана Быкова, оказался скучноватым, проходным. Между тем, он мог привлечь и поразить воображение зрителей, если бы режиссёр и сценарист заметил и в этой фантазмагоричной повести Н. Гоголя раблезианский хронотоп. И вместо какого-то невзрачного мужичка с телегой показал бы танцующие стулья и петербуржцев, которые «...этим происшествиям были чрезвычайно рады», вслед за Носом в мундире всецело приняли бы раблезианский призыв «Делай что хочешь». Ф. Рабле и Н. Гоголь являются основоположниками такого развития драматургического сюжета, который М. Бахтин определил, как карнавальный.

Использование приёмов карнавальности открыло в литературе дверь в модерн и затем в постмодерн. Однако, следует не забывать, что элементы карнавальности использовались и классиками. Так у В. Шекспира в «Гамлете» присутствует сцена с бродячим театром, актёры которого по просьбе принца в карнавальной манере разыгрывают на глазах королевского двора разыгрывают убийство короля.

Карнавальность в литературе и в драматургии, в частности, есть признак высшего мастерства.

Карнавальность проявляется в следующих видах:

1. Игра в фамильярность.

У каждого человека есть своё место в обществе. И его поведение должно соответствовать этому месту. Младший должен уважать старшего, подчинённый – начальство. Но если юноша начинает вести себя с аксакалом как с равным, это банальное оскорбительное поведение. Но если юноша в присутствии пожилого человека как бы надевает маску старика, то это уже не просто фамильярность, а фамильярная игра, способная и вызвать конфликт, но может парадоксальным образом неожиданно сближать старого и молодого, понимать друг друга.

2. Эксцентричность

Эксцентричность проявляется обычно у молодых людей, когда они осознанно или неосознанно пытаются привлечь в себе внимание других людей. Как правило, в этом случае они выглядят странно, словно находятся на грани психического срыва. Эксцентричность в поведении человека вызывает беспокойство, раздражает окружающих. И если человек ведёт себя таким образом осознанно, то такое поведение и относится к карнавальному действию.

3. Профанация

Профанация проявляется в тех случаях, когда люди своим поведением или словами начинают принижать значение высоких духовных, моральных, эстетических или научных ценностей. Например, когда обычный человек начинает изображать из себя пророка, что создаёт конфликтную ситуацию с отторжением, но чаще – презрением или смехом.

4. Замена

Этот вид карнавальности возникает тогда, когда человек начинает тайно или явно жить не своей жизнью. Например, когда вор выдаёт себя за учёного или генерала. Или уважаемый член общества влезает в шкуру вора, а сексоманка прибегает к маске благопристойной светской женщины, как в фильме Л. Бенюэля «Дневная красавица» по сценарию Л. Бенюэля, Ж.-К. Каррьера и Ж. Кесселя. В этом фильме женщина из высшего круга тайно ходит в публичный дом, где выполняет работу проститутки. Этот же фильм наглядно демонстрирует, что использование карнавальности присуще не только комедиям и трагикомедиям, но и драмам и мелодрамам.

Человек читает книгу несколько дней, а иногда и недель. Театральный спектакль или кинофильм зритель смотрит в течение двух-трёх часов. И за это время драматург обязан рассказать историю жизни людей, описание которой у прозаика занимает сотни страниц. Поэтому драматург вынужден отсекал от основных сцен второстепенные картины, сжимать в них время, урезать пространство до площадки, размер которой позволяет героям общаться друг с другом. Как правило драматург не имеет возможности описывать сад или улицу, на которой происходят действия. Он просто пишет: «Сад» или «Улица». У прозаика жизнь его героев протекает со всеми подробностями, он может позволить себе не вырывать из жизни своего героя годы с незначительными происшествиями. Или картины, в которых описаны долгое наблюдение героем за природными явлениями или за животными. Как М. Шолохов в романе «Тихий Дон» или М. Ауэзов в романе «Путь Абая». Драматург же показывает жизнь своих героев отдельными сценами, он не может позволить себе эпический стиль повествования.

Философ Гёте отмечал, что для драмы в большей степени, чем для эпоса, характерны мотивы, деноминирующие действие и устремляющие его вперёд. Английский театральный деятель М. Редгрейв писал, что драма «умещает в меньшем пространстве большее число событий, чем любая другая литературная форма, а это в свою очередь придаёт событиям и большую живость».

Обычно, для создания пьесы или киносценария на основе романа из жизни героев книги вырезаются второстепенные действия и слова героев. Приходится сжимать время и пространство, в которых разворачиваются основные сцены, формировать из них компактные хронотопы и располагать их в новой, нужной последовательности. Такой метод называется экранизацией произведения или его сценическим вариантом или киновариантом.

Оригинальное драматургическое произведение создаётся по обратной схеме. Вначале, как только выбраны главные персонажи, выстраивается хронотопический ряд. Определяются пространства, в которых будут контактировать персонажи. Их число ограничено. Обычно это внутренние помещения зданий или территория, прилегающая к ним: сад, часть улицы, площадь. Реже пространства представлены большими транспортными средствами: кораблями, самолётами, поездами. Даже при массовых сценах

пространства в драматургическом произведении сжаты вокруг точек, где могут встретиться главные герои. Это ставки полководцев на полях сражений, VIP-секции на стадионах, перекрёстки дорог и пр.

Прозаик, как правило, описывает своего героя, следуя за ним по созданной им самим или взятой из реальной жизни колее. Время чаще всего движется последовательно, пространство не разрывается, а расширяется. Н. Гоголь, усадив Чичикова в тарантас, провёз его по всей южнорусской губернии, не разрывая протяжённость городских улиц и сельских дорог, показывая, как беспрерывно дни сменяют ночи.

Хронотопы являются несущими конструкциями в архитектуре драматургического произведения. От выбранного драматургом пространства и времени (хронотопа) зависит встретятся герои или нет, смогут разойтись, как на широком мосту или нет, как на бревне, переброшенном через пропасть. Если драматург выбирает ночь и комнату с кроватью, то сразу же возникает интимная обстановка для героев или для преступления на сексуальной почве... От них зависит продолжительность диалога, монолога... От них зависят число сцен и эпизодов. Десять хронотопов означает не менее десяти эпизодов. Как пример фильм режиссёра М. Калатозова «Летят журавли» по сценарию В. Розова: квартира-день – эпизод главного героя с подарком девушке, улица-утро – эпизод марша новобранцев на фронт, лес-ранний вечер – гибель главного героя и так далее... Хронотопы приводят к завязыванию и развязыванию драматургических узлов. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение.¹⁰

Степени мотивации в драматургии

Мотивы действий или бездействия драматургических героев являются пружинами событий в художественном произведении – в пьесе или киносценарии.

Мотив (motif, moveo – двигаю) – смысл поведения человека или общества. Выделяются три степени мотивации человеческих поступков:

1. желание
2. идея
3. сверхидея

Желание – это осмысленная потребность человека.

На желаниях строится основной массив поведения героев произведения. Они могут быть психоэмоциональными, физиологическими, коммуникационными и другими. Персонажи пьесы или сценария должны испытывать желания что-то съесть, или ищут еду, пьют и напиваются, встречаются с друг другом и общаются, соряются, признаются в любви или

¹⁰ Бахтин М. Единство места и времени// Формы времени и хронотопа. – Москва, 2002. – 282 с.

заявляют кому-то, как они ненавидят кого-то... Все эти действия, основанные на желаниях, развивают сюжет, показывают привычки героев, раскрывают их характер. Человек копит деньги, значит он скупой. Человек делится со своими деньгами с другими, значит он добрый. Такие персонажи нужны в драматургии, но саму драматургию они не обогащают. Слишком плоски, просты. А если скупой вдруг испытал желание отдать кому-то свои деньги, значит он имеет сложный характер, а значит интересный для зрителей.

Идея – это желание человека, увлекающее за собой желания других людей.

Идея может быть плохой, хорошей, прогрессивной, глупой, безответственной, смешной, в общем, любой. Она для драматурга интересна, прежде всего, тем, что своей необычностью обогащает пустой разговор или привычный ход жизни. Как правило, идеи раздражают тех людей, кто имеет обывательское сознание. Новое (в одежде, в еде, в целях, в отношениях) для них всегда представляется опасным. Идеи вызывают непредсказуемые последствия, тревогу и волнения в чувствах – все то, что не любит старшее поколение, но обожает молодое. В молодёжных компаниях лица, выдвигающие идеи, всегда популярны. Идеи двигают науку, лежат в основе творчества, меняют политику...

Идеи могут быть отрицательными, несущими зло, могут быть положительными. Столкновение идей с нежеланием общества принимать новое или одной идеи с другой идеей вызывает конфликт, без которого драматургия невозможна в принципе. На гребне таких столкновений и возникают, выделяются своими поступками главные герои драматургических произведений.

В каких-то пьесах/сценариях героям удаётся воплотить в жизнь свои идеи, в каких-то не удаётся, и герой смиряется с таким результатом, хотя страдает, оказывается униженным, разочарованным. И первый вариант и второй имеют драматургический рисунок. Второй, правда, более драматический.

Сверхидея – это идея, подавляющая собой желания других людей.

Иногда человек не смиряется с тем, что его идея не нужна никому и он посвящает всю свою жизнь, что бы его идея победила что бы это не стоило и ему и другим людям. В этом случае идея превращается свержидею. Сверхидея не подчиняется самокритике самого носителя свержидеи и критике со стороны других людей.

Персонаж под воздействием свержидеи готов к насилию, готов пойти на убийство родного человека, взорвать на себе бомбу, чтобы убить многочисленную толпу людей, которые и не догадываются о той свержидеи, которая засела в башке носителя свержидеи. Такие герои появляются в произведениях о мстителях, террористах, революционерах, маньяках.

Желания, идеи и свержидеи героев определяют жанр произведения.

Желание прославиться приводит человека к строительству храма, который отвечает всем канонам веры его народа. Таких строителей – от правителей стран до мастеров – история человечества насчитывает тысячи. Строитель, построивший храм, пользуется всеми почестями и благами, которые ему принесло это строительство. Возможны какие-то неприятности. Какой-то второстепенный персонаж может украсть деньги, выделенные на строительство и обвинить в воровстве самого строителя. Герой страдает, но затем находит другой источник финансирования, достраивает храм, и слава о нем длится дольше чем его жизни, но не вечно. Это сюжет для мелодрамы.

Если человек желает построить невиданный никем до этого храм. Это желание приобретает форму идеи. Например, всегда строили из камня, а он решил построить храм со стеклянными стенами. Осуществление такой идеи приводит строителя к конфликтам с религиозными деятелями, так как архитектура храмов является консервативным искусством, в этом деле трудно воспринимаются новые формы. Возникающие конфликты могут привести к драматическим последствиям для строителя. Его могут прилюдно травить, посадить в тюрьму, грозить ему смертью. Зато его слава, если ему удастся построить нечто необычное, переживёт его и сохранится в веках. Это сюжет для драмы.

Если человек решает на земле народа, верящего в бога-солнца построить храм в честь бога-луны и отказывается народного требования отказать от такой провокационной идеи, то она переходит в сверхидею. На первом этапе, веря, что бог-луна лучше для его народа бога-солнца, такой герой видит в своих поступках возвышенные мотивы, такие как прогрессивное служение своему народу, стремление открыть ему глаза на Истину. Сверхидея вызывает в человеке нетерпение, убеждённость, что все надо решать самым радикальным способом, не обращая внимания ни на что. Вначале он спорит, убеждает, ищет сторонников своей сверхидеи, но наталкиваясь на тотальное сопротивление, начинает прибегать к насилию, например, захватив заложников и требуя согласится на строительство своего храма в обмен на их жизнь. Это сюжет для трагедий.

Есть и сюжет, в котором герой, охваченный сверхидеей прославиться, сжигает уже построенный кем-то храм. Эта фабула легла в основу пьесы Г. Горина «Забыть Герострата!»

Мифологемы в драматургии

Мифологемами называются универсальные сюжетные элементы, составляющие мифы разных народов.

Без мифологем кинокартина всего лишь простое кинозрелище, киношоу. И наоборот, удачное применение мифологем придаёт фильмам и философское, и теологическое и социальное и этико-эстетическое значения. Например, в фильме Т. Хэкфорда по сценарию Д. Лемкина и Т. Гилроя «Адвокат дьявола» рассказывается о карьере молодого юриста, который стал на сторону злого духа. В тексты религиозных учений этот образ пришёл из

древних мифов. Абсолютное большинство в книгах священных писаний являются мифами. Фильм получивший премию «Сатурн» в номинации «Лучший фильм ужасов» самом деле, благодаря мифологеме о злом духе и картинам о Страшном суде, к которому приводит он, поднялся на самый высокий уровень дискурса о аде и рае, о грехопадении и спасении человеческой души.

К универсальным мифологическим элементам относятся знаки (рисунки, иероглифы, тамги и. д.), предметы (оружие, камча, ритуальная посуда и т. д.), а также пространства (рай, ад, вершина горы, берег реки и т.д.)

Мифологемы однозначно усиливают, обогащают, углубляют любой текст. Но прежде чем указать на место мифологем в драматургическом произведении и их смыслы, следует подробнее рассмотреть саму материю и историю мифа. В мифах и сам человек, и его душа, и его призрак являются равными субъектами. В мифах душа человека может испытывать голод, жажду, стыд, путешествует или работает, как сам человек. Даже может создать семью.

Чаще всего мифологема представляет собой знак, отдельный предмет, а также пространство, в котором находится в мифических сюжетах субъект – человек, душа человека.

В мифах разных народов отражается единая история человечества. Единым общечеловеческим мифом является миф о Всемирном потопе, но ковчег пророка Ноя всего лишь мифологема монотеистических религий. Однако, достаточно в драматургический текст вставить слово «ковчег» как сразу же возникает мысль о произошедшей или угрожающей героям произведения катастрофе, в которой они могут быть спасены, если окажутся в этом ковчеге. При этом мифологема «Ковчег» может означать не только какое-то плавающий предмет, но и космический корабль, здание, трубу... Любой объект, в котором могут поместиться люди, которым грозит опасность.

Иногда мифологеме удаётся сжать до пределов одного знака, символа. В мифах многих народов птицы символизируют собой души умерших людей. И здесь не важно: летит ли живая птицы или показан лишь иероглиф, обозначающий летящую птицу – все равно она не будет субъектом мифа. Она способна лишь быть одной из мифологем того или иного мифа.

В фильме режиссёра М. Калатозова и драматурга В. Розова «Летят журавли» (1957), отмеченного «Золотой пальмовой ветвью» Международного Каннского кинофестиваля, эти улетающие птицы не только напоминают героине о погибшем на фронте любимом человеке, но и являются символами бессмертия души. В сознании зрителей этот образ вырастает до уровня мифологемы, обещания любившим друг друга герою и героине фильма будущую встречу там, на небесах.

Любое действие с мифологемой, как с предметом или в мифологеме, как в объекте приводит к тому, что мифологема преобразовывается в часть мифологического сюжета. И в свою очередь ряд взаимосвязанных мифологических сюжетов формирует полный миф.

Так загробный мир, как объект, остаётся до тех пор мифологемой, пока в нем не оказывается человек в качестве активного субъекта. Для иллюстрации сказанного рассмотрим историю о том, как некий поэт вошёл в ад и этим поступком перевёл мрачный объект из мифологемы в часть мифологического сюжета. И лишь когда поэт прошёл все спирали загробного мира, наполненный и другими мифологемами (огнём, орудиями пыток, лестниц, мостами) то все, что с ним произошло выстроилось в колоссальный миф, известный как «Божественная комедия» Данте Алигьери.

Мифологема сама по себе статична и нейтральна и отличается от фетиша тем, что не является предметом (знаком, объектом) религиозного поклонения, вещью, удовлетворяющей сексуальную или иную манию.

Существует целая библиотека мифов, в которых в число героев не входит человек или его душа. Что же касается сюжетов, в которых действуют действительно лишь животные и птицы, то они относятся не мифам, а сказкам.

Использование мифологем повышает художественный уровень любого произведения уже в силу того, что они привносят с собой философские, культурные и религиозные достижения мировой цивилизации. Достаточно, рассказывая о современном положительном герое, даже косвенно связать его с образом Прометея (мифологема «Похищение огня»), чтобы поступки этого персонажа начали ассоциироваться с деяниями богов Олимпа. Просматривается и будущая расплата за сделанное героем ради людей добро, что бросает отсвет высокого трагизма на его судьбу.

Кинематограф Голливуда создал современный миф об «американской мечте». Эта мечта подаётся в виде успеха в стране равных возможностей для всех иммигрантов без исключения.

В современном кино активно используются такой элемент мифологем, как фетиш. Обычно фетишизм преподносится как одно из древнейших вероисповеданий, в основе которого лежит поклонение фетишам (фр. *fetich* – талисман, идол). Мы, опираясь на мнение Гегеля, видим фетишизме скорее не самодостаточную религию, а попытки исторического человека приватизировать Сущность Бога. Или богов в языческих вероисповеданиях: тенгрианстве у тюрков, в синтоизме у японцев, у огнепоклонников Персии. Древние греки поклонялись богам Олимпа, но в различных полисах Эллады существовали свои городские религиозные артефакты. Херсонесцами почитался метеорит, брошенный им с Неба возле Эгоспотамов, а Спарте почитались диоскуры – два брёвна, соединённые между собою поперечными брусьями. Приняв христианство, греки почти сразу разделились V—VII веках на два непримиримых лагеря: на тех, кто молился на иконы и на тех, кто считал иконы фетишами и выкидывал изображения Иисуса Христа из церквей. Иконоборцы обвиняли иконопочитателей, что они молятся, обращаясь к предметам (фетишам). З. Фрейд в работе «Три очерка по теории сексуальности»¹¹ считает, что дикарь фетише видит своего бога.

¹¹ Freud Z. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. – Wien. – 1905

Религиозные фетиши активно используются в детективах, в мистических и приключенческих фильмах, так как обладают огромной притягательностью. Фетиши пытаются найти, украсть, укрыть от чужих глаз. Вся серия фильмов об Индиане Джонсе, киноперсонаже, созданном Стивеном Спилбергом и Джорджем Лукасом, построена на поиске религиозных фетишей (ковчеге, чаше Граале и т.п.). Религиозные фетиши интересны и тем, что им приписывается магическая сила, что позволяет развивать самые невероятные сюжетные линии. Святые предметы могут исчезать и появляться прямо на глазах героев, приносить смерть или, наоборот, оживлять умерших.

Если драматургу необходимо придать своему главному герою драмы или трагедии черты святости или избранности, то следует дать ему в руки какой-то религиозный фетиш. Это может быть амулет или чётки, или любой другой предмет, каким-то образом связанный с Богом, с Небом, со святыми.

На голову главного персонажа фильма «Ангел в тубетейке» режиссёр Шакен Айманов одел такую – тубетейку, которую носили глубоко верующие люди. Этим фетишем, являющимся одновременно и мифологемой режиссёр указывает, что его герой обладает чистой душой.

Все сказанное относится к религиозному фетишизму. Но есть ещё сексуальный фетишизм. В психиатрии это проявление в поведении человека воспринимается как половое извращение, при котором сексуальное возбуждение достигается путём созерцания нижнего белья или волос, принадлежащих противоположному полу, и прикосновения к ним.

З. Фрейд в выше упомянутой книге пишет, что фетишизм до известной степени свойственен нормальной любви, когда в состоянии влюблённости естественная сексуальная цель кажется недостижимой. И, рассматривая это явление, З. Фрейд иллюстрировал его примером из «Фауста» Гёте: «Достань мне шарф с её груди, дай мне повязку моей любви». Но характерный для нормальной любви фетишизм может стать патологическим отклонением при следующих условиях:

- а) когда стремление к фетишу приобретает чрезмерную фиксацию;
- в) когда фетиш занимает место нормальной цели;
- с) когда фетиш теряет связь с конкретным лицом и становится единственным сексуальным объектом.

Все три состояния являются и мелодраматическими и драматическими эпизодами годными как для пьесы, так и для киносценария.

Сценарий художественного фильма Абрама Роома «Гранатовый браслет (1964)» написан режиссёром по мотивам одноимённой повести А. Куприна.

Мелкий, далеко не богатый чиновник влюблён в княгиню Веру. Он тайно её преследует и обращает внимание на все, что дама теряет или оставляет в силу ненужности (стремление к фетишу приобретает чрезмерную фиксацию).

Влюблённый чиновник подбирает потерянную княгиней перчатку, оставленную ею театральную программку и уносит с собой. И начинает чувствовать благодаря этому бесценного для него мусора присутствие княгини в его квартирке (фетиш занимает место нормальной цели).

Когда супруг княгини Веры требует у чиновника прекратить преследования, влюблённый легко соглашается, по крайней мере, действительно отстаёт от светской красавицы и полностью сосредотачивается на когда-то принадлежавших ей мелочах, почти молится на них (фетиш теряет связь с конкретным лицом и становится единственным сексуальным объектом).

Интересно, что гранатовый браслет, который он пытался подарить своей возлюбленной оказывается по его просьбе в костёле, словно это религиозный фетиш.

Если драматургу надо подчеркнуть, что его герой или героиня испытывают сильную любовь, то ему надо позволить хранить у себя какую-то вещь, которая принадлежала любимому человеку (книгу, заколку для волос и т.д.). Такая фабула укладывается в мелодраму, максимум – в драму.

Если драматургу пишет, что влюблённый/влюблённая начинает (по З. Фрейду) буквально охотиться за интимными вещами возлюбленной/возлюбленного и наслаждаться ими (нюхать, развешивать в своём доме, спать с ними), то сюжет двигается по законам триллера или фильма ужасов, т. к. любовь героя приобретает маниакальную одержимость и по законам жанра должен стать убийцей. Практически все триллеры и детективы Голливуда содержат коллекционирование фетишей сексуальными маньяками своих жертв.

История человечества содержит иногда совершенно кошмарные образцы фетишей. Достаточно упомянуть, что в ряде родовых до библейско-коранических сообществ было принято хранить части тел убитых врагов. Особенно головы. В цивилизованных странах этот кровавый обычай потерял своё сакральное значение, но чрезвычайно редко, но стал присутствовать в извращённой форме. В триллере режиссёра Джонатана Демми «Молчание ягнят (1991) серийный убийца снимает кожу с молодых женщин и использует её как портной. Сшитые вещи использует и хранит как фетиши. Этот фильм не случайно получил пять премий «Оскар» в самых престижных номинациях, а также Серебряного медведя за лучшую режиссуру на Берлинском кинофестивале. Сценарист Тед Тэлли обратился не только к самым темным сторонам человеческого сознания и рефлексов, но и символ бабочки вернулся к надежде, связанной с бессмертной душой.

В казахской сакральной культуре сохранилось масса фетишей. Рядом с мавзолеем ходжи Ахмеда Ясави устраивали «могилки для души» – холмики из песка с воткнутыми в них прутиками. Считается, что в такие могилки переселяются души захороненных вдалеке от Туркестана людей, но желавших быть упокоенными рядом со святым ходжой. Или пыль со двора мавзолея. Ей приписывались лечебные свойства от кожных заболеваний. Внутри мавзолея хранился чудесный камень-зеркало (айна-тас) –

отполированный до зеркального блеска камень. Вообще, казахи, как наследники тенгрианцев, обожествлявших природные объекты, к сказам и камням относились с особой почитательностью. Они считали возможным обладать камнем «жада». С помощью этого камня можно было вызвать дождь, снег или улучшить погоду.

Сюжет с использованием камня яда присутствует в «Шахнаме» Фирдоуси.

В драматургическом произведении персонажи выражают свои мысли, желания и чувства вербальными и визуальными выражениями. Вербальные (устная) выражения в драматургии представлена в виде игровой речи, так же она может быть выражена через технические средства (компьютеры, телефоны т. д.), при необходимости, в виде закадрового текста и зачитывания какого-либо текста (письма, книги, завещания и т. д. и т. п.).

Иногда вербальные выражения заменяют действия актёров. К примеру, звучит голос: «Убийца прошёл тёмный коридор и поднял над головой Джульетты топор». Как правило, этот приём используется при постановке радиопьес, в редких случаях – в театре, когда сцена не позволяет показать всю картину происходящего. Например, голос: «Неуловимый Джо скакал на уставшей лошади всю ночь».

В культовом телесериале СССР «Семнадцать мгновений весны» (1973) режиссёра Т. Лиозновой и драматурга Ю. Семёнова главный герой ведёт в столице фашисткой Германии двойную жизнь. Он и немецкий офицер и советский разведчик, поэтому зритель кроме его устной речи слышит его размышления, в которых он проводит аналитическую работу.

Сцена в вагоне поезда, в котором едут генерал вермахта и Штирлиц:
Генерал засмеялся.

– Это верно, – сказал он. – Слушайте, а я не мог вас видеть вчера в министерстве авиации?

Штирлиц поджался: он вчера подвозил к министерству авиации пастора Шлага – «налаживать» связи с людьми, близкими к окружению Геринга. В случае успеха всей операции, когда к делу подключат гестапо – но уже по просьбе Шелленберга, для выяснения деталей «заговора», – надо было, чтобы пастор «оставил следы»: и в министерстве авиации, и в люфтваффе, и в министерстве иностранных дел.

«Нет, – подумал Штирлиц, наливая коньяк, – этот генерал меня не мог видеть; мимо меня, когда я сидел в машине, никто не проходил. И вряд ли Мюллер станет подставлять под меня генерала – это не в его привычках, он работает проще».

– Я там не был, – ответил он. – Странное свойство моей физиономии: всем кажется, что меня где-то только что видели.

Мир кино населён несравненно плотнее, чем мир театральной сцены. В театральном спектакле только говорится о сотнях и тысячах людей, сопричастных жизни героев. В кино на экране появляются массы людей. Толпа способна играть свою заданную режиссёром роль. Так она

тысячеголовый уличный поток прохожих загоняет главного героя фильма В. Шукшина «Печки-лавочки» под бордюр подземного перехода, заявляя, что этот житель сибирской глубинки для Москвы чужой. Значение роли «массовки» отмечает и Американская академия киноискусств. Фильм «Война и мир» С. Бондарчука был награждён «Оскаром» за батальные сцены.

К вербальным выражениям относится речь людей и звуки, включая и звуки, издаваемые животными, а также музыка. По большому счету, симфонии Баха или Чайковского – драматургические произведения, выраженные музыкальными звуками.

Вербальные выражения часто бывают полифонны. И если полифония в музыке есть склад мелодий, то в драматургии полифония есть склад речи персонажей и звуков. Например, полифония боя – склад речи солдат и звуков выстрелов и взрывов.

Драматическую роль играют и звуки, не зависящие от героев пьесы – иные звуки, составляющие полифонию драмы. В пьесе А. Чехова В частности в третьем действии ночью далеко за стенами дома сестёр бьют в набат по случаю пожара, начавшегося давно. Продолжаясь в течении всего действия звуки набата усиливают тревожные ожидания героев, и одна из сестёр Ольга словно отвечает этим ужасным звукам: «В эту ночь я постарела на десять лет».

Без полифонии драматургическое произведение представляется беднее и по краскам, и по смыслам. Польза от иных звуков, несомненно. Если требуется намекнуть, что героя ждёт дорога, то надо вводить звуки автомобилей, самолётов, поездов. Если надо указать, что жизни героев грозит опасность, то где-то рядом должны прозвучать выстрелы или рычание невидимых хищников.

Драматургическая речь

Речь драматургических героев в ряде произведений сами по себе являются маленьким литературным чудом. Невозможно представить, как в голове у английского драматурга родилась фраза: «To be or not to be» и окончательно понять, что она в действительности означает. Ясно одно: эта фраза будет звучать со всех сцен и просто уст людей пока существует человечество. Просто Шекспир – гений. Или следующий диалог из комедии А. Чехова «Чайка»:

«С о р и н. Через двести тысяч лет ничего не будет.

Т р е п л е в. Так вот пусть изобразят нам это ничего.

А р к а д и н а. Пусть. Мы спим».

Разговор ни о чём. И в то же время – всеобъемлющая словесная формула. Такие фразы принято называть многозначительными. Вариантов для интерпретации множество. Кажется, что этот разговор в начале пьесы объясняет почему Треплев застрелился в финале – то, что есть ничто. Здесь просматривается и философский постулат, и принцип дзен-буддизма. И

много другое. Множество режиссёров думали по-другому и ещё большее число новых режиссёров будут по-своему толковать этот наиболее важный диалог.

К драматургическим свойствам речи относятся содержательность, действенность и эмоциональность речи.

Содержательность речи героя заключена в той новой информации, которую он выкладывает: любит он героиню или нет, какова численность солдат противника, голоден он или нет, сколько убийств он или кто-то другой совершил и когда, сколько человек он спас... Начинаящий драматург спешит высказать информацию, опытный – оттягивает этот момент и тем самым углубляет интригу сюжета и обогащает психику героя, в частности, рефлексией.

Действенность речи выражается в угрозах, просьбах, напоминаниях о долге, о любви, о семье. Действенность речи проще всего усилить повторениями одной и той же мысли – в разных вариантах. Она подчёркивается паузами, сразу возникающими после монолога героя, а также заменяющими слова звуками презрения, одобрения, насмешки и т.д. Но наиболее важны паузы при передаче чувств. Иногда болезни. Скажем, депрессии.

Эмоциональность речи наиболее сложный элемент драматургической речи. Обычно посредственные драматурги передают душевные переживания героев ремарками: «Он посмотрел на неё глазами, полными тоски», «Лицо её исказила злобная тоска». Талантливые драматурги – через речь героев, эмоциональными словами: «Я испытываю тоску». Гениальные обнажают тоску в душе героя, даже близко не упоминая слово «тоска». Как А. Чехов пьесе «Три сестры», скрыто указавший, что душевная боль Маши запредельна, когда она расстается с любимым мужчиной. Он просто поставил её на грань умопомешательства, заменив откровения практически бредом:

«М а ш а (сдерживая рыдания). У лукоморья дуб зелёный, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зелёный...».

Речь героя в грамотно написанной пьесе/сценарии раскрывает характеры персонажей. Как правило, волевые персонажи не многословны, они стремятся скрывать свои мысли и цели. Они проявляют сдержанность в высказываниях, могут не называть, пропускать то, о чём следует догадаться.

Многословие присуще для неуверенных в себе и в своих устремлениях героев, они часто повторяют одни и те же слова, уточняют и уточняют свои идеи, пытаются разъяснить свои желания, боясь, что их не так поняли.

Речь не только передает мысли и чувства героев, но и рассказывает, что с ними происходило, когда они находились вне поля зрения зрителя.

Устная речь обычно сопровождается визуальными средствами общения: жестами, мимикой, позой тела.

Устная речь в Шекспировском и Чеховском школах драмы подчиняется логике, связанной с разворачивающимися действиями. В Театре абсурда это правило изначально и преднамеренно нарушается. Более того, некоторые герои Театра абсурда как бы страдают логорией (словесным поносом) – пустословием, болтовнёй, речевой бессмыслицей.

У гениальных драматургов даже у любящих друг друга людей речь отличает и словарём, и оборотом речи. В трагедии «Ромео и Джульетта» В. Шекспир дал Ромео «книжный язык», язык начитанного человека. А у Джульетты речь естественна, она, явно не читала Петрарку, только глупые любовные романы. Она выражается просто, почти без метафор и аллегорий.

В драматургии при необходимости используют звучание музыкальных инструментов как речь героев. Так в фильме «Репетиция оркестра (Prova D'Orchestra) Федерико Феллини (Federico Fellini) в снятом в 1978 году по сценарию Ф. Феллини и Б. Брунелло, музыканты музыкальными фразами протестуют против диктатуры дирижёра.

Вербальное изложение драмы через диалоги, монологи и реплики – наследница греческой драматургии. Но в европейской драме присутствуют и визуальная драматургия, когда драматург обращается к глазам зрителей. Указывает на жесты, мимику, движения тела героев драмы. Конечно, это не прямое наследие древнеиндусской драматургии, но интересно, что в полной мере эти приёмы проявились в немом кино. Классический пример визуальной драматургии – сюжет фильма Чарли Чаплина «Золотая лихорадка (1925). Сцены смерти, любви, зависти, верности, алчности в этом фильме были переданы не монологами и диалогами, а жестами, мимикой, позой, выражением глаз. Обычно, Чарли Чаплин много импровизировал на съёмочной площадке. Но играть так, как хочется в таком сложном в драматургическом плане немом фильме было, видимо, было невозможно. Поэтому это единственный фильм, снятый режиссёром Ч. Чаплином по готовому сценарию, где все сцены и игра актёров были заранее расписаны. И, наверняка, выполнить эту драматургическую работу было бы нереально, если бы сценарий писал не сам Ч. Чаплин.

В конце XX века после ряда новаторских течений в драматургии наступило время посмодерна в театре. Крайним вариантом в драматургии стал стиль вебратим, означающий дословная передача речи. Люди, называвшиеся себя драматургами стали записывать интервью у других людей прямо на улице, рынках, бирже. Затем из этих самых не связанных между собой речей стали сшивать тексты для спектаклей.

Учитывая все виды драматургического творчества от древнегреческой классики до постмодерна, следует определить драматургию и в следующем варианте.

Драматургия – это записанные речи разных персонажей, содержащие разные мысли и вызывающие сильные чувства.

При этом действия героев могут быть и трагичны, и комичны, и мелодраматичны, и абсурдны. Вести драматургические диалоги могут не только люди, но и животные, вещи и даже явления природы. Например, разговор между Громом и Ветром.

Речевое общение связано не только желанием человека выразить через слово свои мысли и чувства, но и со стремлением сделать само слово фактом культуры.

Речевое общение, как культурное явление, есть первое заявление исторического человека о себе.

Изначально речевое общение является фольклорным драматургическим жанром. Достаточно обратить внимание на пословицы, поговорки, изречения, загадки в устном творчестве народов.

Утверждается, что первым и самым великим создателем красноречия является народ. Однако, кажется у каждой золотой фразы был автор. И лишь то, что мы не помним имена этих златоустов, превращает красноречие в народное творчество. Но как бы там ни было, представляется, что самые высокие вершины красноречия, а, следовательно, и драматургической речи, ещё не достигнуты.

Драматургическая речь состоит из реплик и ремарок. Реплики (высказывания) героев складываются в диалогическую речь – диалог. Если участников разговора более чем двое, то в полилогическую речь – полилог.

Драматургическая речь, состоящая из реплик одного героя, определяется как монологическая речь – монолог или устная ремарка.

Таким образом, драматургическая речь делится на четыре вида:

- а) диалог/полилог
- в) монолог
- с) монореплика
- д) устная ремарка

Для трёх существующих драматургических школ (В. Шекспира, А. Чехова, Театра абсурда) характерен свой набор разных видов драматургической речи.

В Шекспировском театре драматургическая речь состоит из диалогов, монологов и устных ремарок.

В Чеховском театре драматургическая речь состоит из диалогов, монологов, монореплик и устных ремарок.

В Театре абсурда драматургическая речь состоит из монологов, монореплик и устных ремарок.

Текст драматургического произведения складывается из слов, высказанных героями – реплик. Реплики в драматургической речи представлены диалогическими репликами и монорепликами.

Диалогические реплики являются составляющими частями диалога или полилога, когда в разговоре участвуют больше чем двое персонажей.

Обычно при встрече начинают между собой разговор с вопросов: «Как дела? Что новенького? Что тебе надо?». Иногда эти вопросы не произносятся, но они всегда подразумеваются. Человек при встрече может не произнести ни одного слова, но его глаза, выражение лица, поза говорят: «Зачем ты подошёл ко мне?». И человек или должен отойти, или что-то ответить, хотя бы из-за вежливости.

Главное отличие диалогических реплик от диалога заключается в нежелание встретившихся вступать в продолжительный разговор: узнать новости или причину плохого настроения собеседника, или о его планах... Таким образом, диалогические реплики служат для того, чтобы показать безразличие встретившихся к друг другу, к тому, что они переживают, что чувствуют. Например, встречаются двое:

Первое лицо. Привет. Как дела?

Второе лицо. Да так...

Первое лицо. Ага. А ты как? Ну до встречи.

Второе лицо. Встретимся.

Встретившиеся расходятся».

1. Диалог/полилог

Люди беседуют между собой для того, чтобы узнать что-то новое или сообщить что-то новое. Эти два желания естественным образом сопровождаются и стремлением скрыть часть информации или ввести его в заблуждение. В этом нет ничего хорошего, и ни чего плохого. Это природа человеческой психики. И она особенно важна для драматургической интриги. Иначе зрители теряют к разговору персонажей интерес.

Диалог – осмысленное речевое общение персонажей.

Диалог завязывается из диалогических реплик. Значит, диалог представляет собой цепочку из диалогических реплик – отдельных высказываний героев. Как правило они сложены условно по принципу «вопрос – ответ на вопрос – ответ на ответ на вопрос». На этом принципе выстроена вся драматургия шекспировского направления. Каждый разговор в ней имеет свою тему и каждый участник диалога/полилога, разговаривая, преследует свою цель: что-то сообщить, о чём-то узнать и т. д. И что бы достичь её его слова должны быть осмысленными, и он сам ожидает осмысленные ответы и вопросы собеседника. Даже если ему откровенно

врут. Ложь тоже, как правда, имеет свой смысл, своя цель – скажем, получить чужие деньги или уйти от наказания.

В мире людей существуют два вида диалога: устный и письменный.

О устном диалоге в учебнике драматургии речь не идёт. Устный диалог – это просто общение словами. Устный диалог напоминает броуновское движение – беспорядочное движение вещества. Люди разговаривают с друг другом, и иногда уже через день не могут вспомнить, о чём они говорили с тем или иным человеком. Потому что часто и тема разговора бывает не важной, и сам разговор происходит в обстановке, которая не предполагает концентрацию внимания только на теме беседы. Может измениться погода, подойти нужный автобус. К тому же в разговор постоянно вклиниваются множество независимых от разговаривающих людей вещи: двое говорят о политике, но в эту минуту кто-то третий может сделать беседующим замечание о их поведении, может появиться кошка, которая уже от самих беседующих требует замечания... Все это отвлекает, разрушает тему разговора, а иногда меняет саму тему беседы.

Устный диалог отличается от письменного тем, что при устном диалоге затрагиваются все темы, которые интересны человеку в конкретном месте и в конкретное время. В естественной жизни говорят обо всем и ни о чём, начатый нужный разговор вдруг прерывается по не понятным причинам или продолжается до полной потери смысла самого разговора. Человек каждый день затрагивает в разговоре с разными людьми десятки тем, часто эти темы не имеют никакого отношения ни к его целям, ни к его проблемам, ни к его здоровью... Он просто болтает языком (по данным статистики, мужчины сплетничают чаще чем женщины).

Находясь в обычной, привычной обстановке люди ведут естественную для этой ситуации беседу, но при этом диалог или полилог может состоять из разговора ни о чём. Часто, ведя устный диалог, они высказывают одну и ту же мысль, озвучивают одни и те же чувства. А повтор уже перестаёт быть новостью.

Если люди начали переписываться, то они уже авторы письменного диалога. Не зависимо от того, будет в их письмах только информация или только признания в чувствах. И в первом и во втором случаях в них есть своя драматургия.

Письменный диалог – это записанное речевое общение людей.

Последнее слово, в котором остаётся за тем, кто написал последние строки. Драматург обязан помнить это правило.

В отличие от устного диалога в письменном диалоге нет никакого хаотичного выброса слов, все сводится к той мысли, которую хочет высказать автор текста. Даже у авторов текстов Театра абсурда.

В устный диалог, как только он закончен, не вставишь и не выкинешь из него ни одного слова. Слово не воробей – вылетит, не поймаешь. Письменный диалог отличается от устного тем, что автор имеет возможность изменить его своей волей, что-то дописать, что-то лишнее удалить.

К письменным диалогам относятся литературные и эпистолярные диалоги (обмен письмами, обмен записками, переписка в социальных интернет-сетях, SMS, и т.п.). Письменные диалоги часть художественной литературы (романов, рассказов, пьес, киносценариев и т. п.) – литературные диалоги.

В письмах люди пишут обо всем, что узнали, увидели, подумали, почувствовали. В ответ в письмах можно получить какой-то текст, который вообще не имеет никакой реакции на то, что было написано адресату.

Литературный диалог же заключён строго в рамках тех тем, которые желает раскрыть автор литературного текста.

В литературном произведении есть место только для литературного диалога.

Литературный диалог включает в себя прозаический, поэтический, публицистический и драматургический диалоги.

Как и в других видах литературного диалога в драматургическом диалоге присутствуют и бытовой, повседневный разговор, и философская полемика, и любовные взаимные признания, и юридический спор, и дипломатический обмен мнениями, и торговля, и светские и иные беседы, включая и психоанализ по З. Фрейду. Но если поэтический или прозаический диалоги позволяют автору использовать столько метафор, аллегорий, лирических отступлений, сколько ему вздумается, то драматург должен работать как аптекарь, составляющий лекарство по рецепту. В прозаическом произведении лирические отступления и зарисовки картин природы только обогащают роман или повесть, в поэзии две и более несвязанные метафоры могут составлять одно стихотворение. Подобные подходы в драматургии практически не допускаются. Профессиональный драматург включает метафоры и аллегории строго дозированно.

В драматургическом диалоге метафоры и аллегии (аналогии, сходства, олицетворения, сравнения и иносказания) хороши в любовных признаниях. Они помогают Ромео и Джульетте раскрыть свои чувства. Но в других сценах лучше чувства героев скрывать. Это способствует нарастанию драматургического напряжения между ними. Сравнения бровей женщины с полумесяцем, движение ресниц с порывами ветра, страсть с вулканом лишь отяжеляют драматургическое произведение. Желание выглядеть красноречивым только разваливает драму.

В учебнике по драматургии мы не станем рассматривать все формы литературного диалога, а остановимся здесь только на драматургическом диалоге.

Но прежде о письменном диалоге. Письменный диалог далеко не всегда является драматургическим. Даже в художественных книгах. В частности, любое литературное произведение, как правило, начинается с указания где и когда происходят события, кто в них участвует, и кто и как относятся к друг другу. Здесь весьма показателен диалог, с которого начинается пьеса А. Чехова «Дядя Ваня»:

«М а р и н а. (наливает стакан) Кушай, батюшка.
 А с т р о в. (нехотя принимает стакан) Что-то не хочется.
 М а р и н а. Может водочки выпьешь?
 А с т р о в. Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно.
 (пауза) Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?
 М а р и н а. (раздумывая) Сколько? Дай бог память... Ты приехал сюда, в эти края... когда?.. ещё жива была Вера Петровна, Сонечкина мать. Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло».

Из этой первой сцены чаепития мы узнаем, что старая няня Марина и врач Астров испытывают к друг другу тёплые чувства. Что врач знаком с семьёй Сони одиннадцать лет. Что Соня рано лишилась матери. И это важно, читатель и зритель сразу познакомились с тремя героями пьесы, как бы сели с ними за один стол с самоваром.

Предлагается следующая классификация диалогов:



Прежде чем подробно рассмотреть драматургический диалог кратко коснёмся эпистолярного и абсурдного диалогов.

Эпистолярная литература – живое письмо, люди всегда писали и будут писать друг другу. Вчера на бумаге, сегодня на мониторах. И талантливые и лишённые талантов. Поэтому в ней копится отражается настоящая жизнь. Из писем можно составить пьесу. Но это особая стилистика и она крайне редко

вызывает интерес у режиссёров. Письма удачно ложатся только в основу документальных фильмов.

Документальное кино выражает точку зрения автора-сценариста.

Репортаж отражает точку зрения героя кинохроники. Отличие заключается и в том, что документальное кино несёт в себе мифологему, придающую внутренний, глубинный смысл герою или сюжету вообще.

Абсурдный диалог характерен для драматургии Театра абсурда. Абсурдный диалог напоминает разговор двух сумасшедших людей. А так как принято считать, что речь шизофреника содержит скрытые смыслы, то её «загадочность» всегда будет привлекательна для людей творческих профессий, которые частенько сами имеют шизофренические особенности ума. Наглядным примером является пьеса Даниила Хармса: «История здыгр апра»:

«Андрей Семенович: Здравствуй, Петя.

Пётр Павлович: Здравствуй, здравствуй. Guten Morgen. Куда несёт?

Андрей Семёнович протянул руку Петру Павловичу, а Пётр Павлович схватили руку Андрея Семёновича и так ее дёрнули, что Андрей Семёнович остался без руки и с испугу кинулся бежать. Пётр Павлович бежали за Андреем Семёновичем и кричали: "Я тебе, мерзавцу, руку оторвал, а вот, обожди, догоню, так и голову оторву!"

Андрей Семёнович неожиданно сделал прыжок и перескочил канаву, а Пётр Павлович не сумели перепрыгнуть канавы и остались по сию сторону.

Андрей Семёнович: Что? Не догнал?

Пётр Павлович: А это вот видел? *(И показали руку Андрея Семёновича.)*

Андрей Семёнович: Это моя рука!

Пётр Павлович: Да-с, рука ваша! Чем махать будете?

Андрей Семёнович: Платочком.

Пётр Павлович: Хорош, нечего сказать! Одну руку в карман сунул, а головы почесать нечем.

Андрей Семёнович: Петя! Давай так: я тебе чего-нибудь дам, а ты мне мою руку отдай.

Пётр Павлович: Нет, я руки тебе не отдам. Лучше и не проси. А вот, хочешь, пойдём к профессору».

Драматургический диалог возникает тогда, когда один из участников диалога или оба сразу начинают не доверять информации и оценкам собеседника или высказываемые чувства становятся оскорбительными.

О чём бы не говорили герои драматургического произведения каждое слово этого разговора должно работать на интригу. А она возникает только тогда, когда кто-то стремится скрыть то, что уже произошло или произойдёт, утаить свои мысли или впечатления, свою оценку человека или вещи. Разговор может быть самым обычным: о еде, о одежде, о соседях и родственниках, о уборке дома, о учёбе, о покупках. Иногда самый пустой

разговор нужен как воздух. Как, например, в сценарии кинокомедии «Служебный роман» Э. Брагинского и Э. Рязанова начальник статистического учреждения Людмила Прокопьевна Калугина спрашивает свою секретаршу:

«– Вера, купили новые сапоги?»

– Ещё не решила. Идут они мне? – спросила Верочка, поднимая обутые в обновку ноги.

– Очень вызывающе. Я бы такие не взяла, – сказала Калугина, а в дверях добавила: – А на вашем месте интересовалась бы сапогами не во время работы, а после неё

– Значит, надо брать! – подытожила Вера после ухода руководительницы».

Осуждая покупку секретарши Кулагина, согласно женской логике поведения, явно скрывает, что сапоги ей очень понравились. И Вера понимает, что её начальница позавидовала её покупке, но, делает вид, что не поняла, что у той испортилось настроение. Такой ход приводит к тому, что в Кулагиной продолжает накапливается драматургическое напряжение по отношению ко всем, кто окружает её. И, прежде всего, сильное недовольство самой собой. Представляется, что эпизод с сапогами незначителен, но на самом деле из таких мелких гэгов и выстраивается вся комедийность фильма. И именно они указывают на ювелирное мастерство драматурга.

Все самые популярные кинокомедии режиссёр Э. Рязанов снимал по сценариям, написанным в соавторстве с драматургом Э. Брагинским: фильмы «Зигзаг удачи», «Берегись автомобиля», «Вокзал для двоих», «Гараж», «Ирония судьбы, или С лёгким паром!». А после смерти Э. Брагинского все последующие комедии режиссёра стали просто не смешными.

Так как объем драматургического произведения должен не превышать нескольких десятков страниц, крайне важное значение приобретают диалоги, в которых происходит обмен информацией и оценка ситуации или чувств. Иначе зрители не смогут понять, какие события уже происходили, что происходит с героями сейчас и к чему они стремятся.

Информация – это далеко не только то, что мы слышим по телевизору или читаем в газетах. Информацией является все, когда кто-то обращается к кому-то. Человек зачитывает меню ресторана и принимает заказ – это обмен информацией, человек просит назвать адрес и слышит название улицы – это обмен информацией, человек кому-то сообщает, что-такой-то не любит такого-то и узнает, что это не вся правда – это обмен информацией.

Оценка – это мнение, определяющее количество и качество строений, предметов и еды («Это большой дом...», «Эти котлеты вкусные...» и т. д.), состояние природы и времени («За окном льёт холодный дождь», «Тёмная ночь...») И главное в драматическом диалоге: оценки, высказываемые по отношению к себе и другим людям («Он глупый...», «Она не высокая...»).

Выраженные чувства отражают субъективное отношение человека к другими людям, живому или неодушевлённому миру и отличаются от

высказанной информации тем, что в них отсутствуют даты, указания, числа, имена и названия. «Я тебя люблю уже три года» – словесно выраженная информация. «Любить тридцать года – это долго» – оценка. «Я тебя люблю» – чувство, выраженное словесно. «Тёмная ночь вызывает тревогу» – словесно выраженная информация. «Эта волнующая меня ночь прекрасна» – словесно выраженная оценка. «Меня волнует эта тёмная ночь» – чувство, выраженное словесно.

Драматургический диалог выглядит как весы. Собеседники по очередной выкладывают на чаши весов диалога информацию, которой они владеют; рассказывают о своих чувствах; раскрывают свои мысли, тревоги, опасения, мечты. Оценивают вещи, ситуацию. Ключевое слово здесь: поочерёдно. Речь каждого героя в драматургическом диалоге должна быть не более минуты. Если она длится дольше, то драматургический диалог начинает утомлять слушающего зрителя. Он начинает терять интерес к тому, что происходит на сцене или на экране. Как, впрочем, и в реальной жизни.

Высшим мастерством является способность писателя написать драматургический диалог, выглядящий с первого взгляда как простой разговор. В этом есть правда жизни. Если внимательней посмотреть и на себе и на других рядом, то на самом деле слова разговаривающих ровным тоном людей зачастую наполнены требованиями, претензиями к друг другу, симпатиями и антипатией, мелкой ложью. Часто кажется, что человек, с которым ты разговариваешь, посмеивается над тобой, готов обидеть тебя, что-то недоговаривает, что-то от тебя скрывает. Причём не только отрицательное, негативное отношение к тебе, но и положительное, позитивное. Возможно кто-то кого-то любит, но в силу различных обстоятельств не может в этом, признаться. И в конце концов теряет свои чувства или умирает, так и не признавшись. Так в жизни. В драматургии следует в финале признание обязательно. Или устно, или в письме от влюблённого покойника. Раскрытие чувств героев и есть смысл драмы. Иначе зритель не заплачет, не рассмеётся. Останется равнодушным, что означает провал драмы. Но при этом следует помнить, что в начале в драме должны доминировать скрытые мотивы поведения. К примеру, один человек разговаривает с другим человеком, которого ненавидит и ненависть свою старается скрыть. Ему это удаётся, и между происходит драматургический диалог:

- «– Привет.
- Салем.
- Как дела?
- Да ты... Забудь. Отлично. А ты как?
- А тебе какое дело?
- Да так, просто спросил...
- И что?
- Ну я пошёл.
- Пока.»

На первый взгляд кажется, что состоялся никчёмный разговор. Но на самом деле тут пролегает граница между драматургическим диалогом и драматическим диалогом, потому что этот диалог остался незавершённым. Но если бы собеседники стали отвечать на вопросы или реагировать на такие слова, как «А тебе какое дело?», то диалог перешёл бы на более высокую эмоциональную ступень. Мешает хлынуть наружу чувству ненависти хорошее воспитание, или неуверенность в своих силах, правах. Но драма обязательно предполагает минуту, когда герои переходят на ту ступень, на которой люди начинают выяснять отношения. Рождается конфликт, который непременно приводит к разоблачениям, оскорблениям, угрозам, к драке и даже к убийству.

Если в обычном разговоре есть место для слов и мнений людей, которые никого не задевают, не волнуют, не интригуют, то в драматургическом произведении они непременно должны кому-то нравиться, кому-то не нравиться. Как только этот неперемный закон драматургии нарушается сбивается темпо-ритм, исчезает зрительский интерес. И он же способен перевести драматургический незавершённый диалог в драматический.

Драматический диалог возникает в тот момент, когда человек наконец высказывает другому человеку все, что он о нём думает. И чем ближе, роднее к друг другу люди, тем сильнее вырвавшиеся из груди эмоции.

Драматический диалог – это эмоциональный взрыв, когда люди начинают кричать, прыгать от радости, кататься по земле от отчаянья, рыдать, пытаться убить кого-то или убить себя.

Переход драматургического завершённого диалога в драматический диалог происходит и в том случае, когда люди начинают говорить о том, о чем не принято говорить или упоминать. Когда затрагиваются темы, способные вызвать отрицательные эмоции: ненависть, вражду, страсть, страх, тревогу, стыд... Нельзя в среде религиозных фанатиков отрицать существования их бога, нельзя патриотам говорить, что родина – это всего лишь территория.

В литературе наиболее интересны драматические диалоги, в которых затрагиваются личные черты героев, такие как подозрительность, обидчивость, жажда внимания, раздражительность, необщительность, стеснительность, склонность к депрессии и т. д.

Показательная и сцена из рассказа А. Чехова «Тяжёлые люди», в котором драматургический разговор (полилог) за обеденным столом переходит в драму. В ходе разговора сын снова проигнорировал, что его отец всегда требует к себе повышенного почитания и любит, что бы все перед ним пресмыкались:

«Ширяев, Евграф Иванович, мелкий землевладелец из поповичей (его покойный родитель о. Иоанн получил в дар от генеральши Кувшинниковой сто две десятины земли), стоял в углу перед медным рукомойником и мыл

руки. По обыкновению, вид у него был озабоченный и хмурый, борода не чёсана.

– Ну, да и погода! – говорил он. – Это не погода, а наказание господне. Опять дождь пошёл!

Он ворчал, а семья его сидела за столом и ждала, когда он кончит мыть руки, чтобы начать обедать. Его жена Федосья Семёновна, сын Пётр – студент, старшая дочь Варвара и трое маленьких ребят давно уже сидели за столом и ждали. Ребята – Колька, Ванька и Архипка, курносые, запачканные, с мясистыми лицами и с давно нестриженными жёсткими головами, нетерпеливо двигали стульями, а взрослые сидели не шевелясь, и, по-видимому, для них было все равно – есть или ждать...

Как бы испытывая их терпение, Ширяев медленно вытер руки, медленно помолился и не спеша сел за стол. Тотчас же подали щи. Со двора доносился стук плотницких топоров (у Ширяева строился новый сарай) и смех работника Фомки, дразнившего индюка. В окно стучал редкий, но крупный дождь.

Студент Пётр, в очках и сутуловатый, ел и переглядывался с матерью. Несколько раз он клал ложку и кашлял, желая начать говорить, но, взглянув пристально на отца, опять принимался за еду. Наконец, когда подали кашу, он решительно кашлянул и сказал:

– Мне бы сегодня ехать с вечерним поездом. Давно пора, а то я уж и так две недели пропустил. Лекции начинаются первого сентября!

– И поезжай, – согласился Ширяев. – Чего тебе тут ждать? Возьми и поезжай с богом.

Прошла минута в молчании.

– Ему, Евграф Иваныч, денег на дорогу надо... – тихо проговорила мать.

– Денег? Что ж! Без денег не уедешь. Коли нужно, хоть сейчас бери. Давно бы взял!

Студент легко вздохнул и весело переглянулся с матерью. Ширяев не спеша вынул из бокового кармана бумажник и надел очки.

– Сколько тебе? – спросил он.

– Собственно дорога до Москвы стоит одиннадцать рублей сорок две...

– Эх, деньги, деньги! – вздохнул отец (он всегда вздыхал, когда видел деньги, даже получая их). – Вот тебе двенадцать. Тут, брат, будет сдача, так это тебе в дороге сгодится.

– Благодарю вас.

Немного погодя студент сказал:

– В прошлом году я не сразу попал на урок. Не знаю, что будет в этом году; вероятно, не скоро найду себе заработок. Я просил бы вас дать мне рублей пятнадцать на квартиру и обед.

Ширяев подумал и вздохнул.

– Будет с тебя и десяти, сказал он. – На, возьми!

Студент поблагодарил. Следовало бы попросить ещё на одежду, на плату за слушание лекций, на книги, но, поглядев пристально на отца, он решил уже

больше не приставать к нему. Мать же, неполитичная и нерассудительная, как все матери, не выдержала и сказала:

– Ты бы, Евграф Иванович, дал ему ещё рублей шесть на сапоги. Ну, как ему, погляди, ехать в Москву в такой рвани?

– Пусть мои старые возьмёт. Они ещё совсем новые.

– Хоть бы на брюки дал. На него глядеть срам...

И после этого тотчас же показался буревестник, перед которым трепетала вся семья: короткая, упитанная шея Ширяева стала вдруг красной, как кумач. Краска медленно поползла к ушам, от ушей к вискам и мало-помалу залила все лицо. Евграф Иванович задвигался на стуле и расстегнул воротник сорочки, чтобы не было душно. Видимо, он боролся с чувством, которое овладевало им. Наступила мёртвая тишина. Дети притаили дыхание, Федосья же Семёновна, словно не понимая, что делается с её мужем, продолжала:

– Ведь он уж не маленький. Ему совестно ходить раздетым.

Ширяев вдруг вскочил и изо всей силы швырнул на середину стола свой толстый бумажник, так что сшиб с тарелки ломоть хлеба. На лице его вспыхнуло отвратительное выражение гнева, обиды, жадности – всего этого вместе.

– Берите всё! – крикнул он не своим голосом. – Грабьте! Берите всё! Душите!

Он выскочил из-за стола, схватил себя за голову и, спотыкаясь, забегал по комнате.

– Обируйте всё до нитки! – кричал он визгливым голосом. – Выжимайте последнее! Грабьте! Душите за горло!

Студент покраснел и опустил глаза. Он не мог уже есть. Федосья Семёновна, не привыкшая за двадцать пять лет к тяжёлому характеру мужа, вся съежилась и залепетала что-то в своё оправдание. На её истощённом птичьим лице, всегда тупом и испуганном, появилось выражение изумления и тупого страха. Ребята и старшая дочь Варвара, девушка-подросток с бледным некрасивым лицом, положили свои ложки и замерли.

Ширяев, свирепея все более, произнося слова одно другого ужаснее, подскочил к столу и стал вытряхивать из бумажника деньги.

– Берите! – бормотал он, дрожа всем телом. – Объели, опили, так нате вам и деньги! Ничего мне не нужно! Шейте себе новые сапоги и мундиры!

Студент побледнел и поднялся.

– Послушайте, папаша, – начал он задыхаясь. – Я... я прошу вас прекратить, потому что...

– Молчи! – крикнул на него отец и так громко, что очки у него свалились с носа. – Молчи!

– Прежде я... я мог сносить подобные сцены, но... теперь я отвык. Понимаете! Я отвык!

– Молчи! – крикнул отец и затопал ногами. – Ты должен слушать, что я говорю! Что хочу, то и говорю, а ты – молчать! В твои годы я деньги

зарабатывал, а ты, подлец, знаешь, сколько мне стоишь? Я тебя выгоню! Дармоед!

– Евграф Иваныч, – пробормотала Федосья Семёновна, нервно шевеля пальцами. – Ведь он... ведь Петя...

– Молчи! – крикнул на неё Ширяев, и даже слезы выступили у него на глазах от гнева. – Это ты их избаловала! Ты! Ты всему виновата! Он нас не почитает, богу не молится, денег не зарабатывает! Вас десятеро, а я один. Из дому я вас выгоню!

Дочь Варвара долго глядела на мать разинув рот, потом перевела тупой взгляд на окно, побледнела и, громко вскрикнув, откинулась на спинку стула. Отец махнул рукой, плюнул и выбежал во двор.

Этим обыкновенно заканчивались у Ширяевых их семейные сцены. Но тут, к несчастью, студентом Петром овладела вдруг непреодолимая злоба».

Драматический диалог возникает из драматургического незавершённого диалога. Но такое изменение происходит только в том случае, когда сквозь сеть симпатий и антипатий прорываются сильные эмоции: любовная страсть, гнев, злость, ревность... И возникает драма (скандал, ссора, драка, сообщение о смерти близкого человека, угрозы...).

Драматургическое произведение отличается от других литературных текстов целенаправленным стремлением с самого начала к психологическому, эмоциональному напряжению между героями и постоянным усилением этой ненормальной атмосферы. Такой вектор способны вызвать только недомолвки, недоговорённости. Или иначе, выражаясь научным (филологическим) языком – драматургические незавершённые диалоги. По сему, основной текст драматургического произведения должен состоять из драматургических незавершённых диалогов.

Классическим примером перехода драматургического диалога в драматический являются сцены из драмы Максима Горького «Васса Железнова». За чайным столом сидят родные люди, которые не любят друг друга, но всем своим видом показывают, что с не ищут ссоры. Поэтому и скрывают свои чувства к друг другу, а для того что бы скрыть свои мысли часто лгут. Васса Железнова – владелица речных пароходов, узнает, что её муж Прохор Иванович попал под следствие как педофил. Она мучительно думает о не том, как избавить семью, в которой есть дети, от сексуального преступника, а как ей спасти репутацию своего известного дома.

В а с с а. (мягко, миролюбиво). Прохор Иваныч, вот вы человек неглупый, не злой...

П р о х о р. Главное – неглупый! Вот-с...

В а с с а. Вы понимаете, надо быть, что поступки ваши конфузят весь дом и дело старинное в постыдном виде выставляют пред людьми...

П р о х о р. Слышал эти речи не однажды от брата Захара и всегда говорил ему, что учить меня – поздно-с...

В а с с а (тише). Неужто не жалко вам молодую женщину, девочку почти, – ведь ей – жить...

П р о х о р. Извините! В молодых женщинах и девочках я понимаю значительно больше вас... равно как многих женщин почтенного возраста насквозь вижу...

В а с с а (медленно). Павел – племянник вам...

П р о х о р. Сделайте любезность – скажите ему, что если он голубей моих кошками травить будет – уши оборву-с!

В а с с а (не сразу). Значит – вы враг семье?

П р о х о р. Это вы – оставьте! Семья! Братец покойный не без вашего наущения по миру меня пустил было – не забыли вы об этом? Семья-с? Благодарствую! Тридцать тысяч слизали моих, – будет! Хе!

В а с с а (тихо). Воевать, значит, желаете?

П р о х о р. Чего-с? Как это? С кем?

В а с с а. С племянниками, разумею...

П р о х о р. Оставьте увертюры наши, всё равно – не вывернетесь! Никаких войн! Закон существует, Васса Петровна, эдакое римское право: моё суть моё! Отыдет Захар в селения горние, мы с вами мирно разделимся, и никаких увертюр! Желаю здравствовать... (Ушёл. Васса смотрит вслед, странно наклоняясь, точно хочет прыгнуть на него. Входит Наталья, садится за стол, наливает себе чаю)».

Таким образом, не договаривая свои мысли, скрывая за пустыми фразами свои чувства, Васса и Прохор уклоняются за чайным столом от скандала. Такое в реальной жизни случается не редко, испытывающие к друг другу неприязнь, отвращение, презрение – антипатию, супруги могут жить вместе десятилетиями. И могут даже ни разу не поссориться. По крайней мере, прилюдно.

Драматургический диалог с открытым концом – незавершённый диалог не приводит в ходе обсуждения какой-то темы героями к какому-то согласию или не согласию. Тема, как бы, остаётся висеть в воздухе. Выше приведённый отрывок из пьесы М. Горького относится к драматургическому диалогу с открытым концом, так как Прохор уклонился от продолжения острого разговора с Вассой и уходит прочь.

Между драматургическими диалогами следует вставлять связывающие диалоги. Они связывают между собой разные сцены и действия героев, объясняют, проясняют ситуацию, несут нужную информацию о героях. В той же драме «Васса Железнова»:

«Тотчас после ухода Железновой. Прохор курит сигару. Людмила увлечённо ест бисквиты, макая их в блюде с вареньем. Наталья рядом с Рашелью, в руке рюмка. Рашель задумчива.

П р о х о р. Вот так и живём, Рашель, беспокойно живём. Полиция обижает. (Хохочет.)

Р а ш е л ь. Вы уже городской голова?

П р о х о р. В мечтах побывал на этом пункте, а потом сообразил на кой чёрт мне нужна обуза сия? Поживу лучше вольным казаком...».

За этим связующим (информационном) диалоге М. Горький сразу же пишет следующий драматургический незавершённый диалог:

«Н а т а л ь я. Неверно это! Казак вы не вольный. И от выборов отказались из трусости.

П р о х о р. Ужас, до чего Наталья любит обижать меня. И вообще всех... Молодая, а уже ведьма. Очень похожа... Мм-да! Однако она верно сказала: я человек осмотрительный. После смерти капитана...

Н а т а л ь я. После смерти отца пошли слухи, что он отравился... Даже что мы отравили его, чтобы не позориться на суде.

Л ю д м и л а. Глупости какие!

П р о х о р (беспокойно). Вот именно глупости! И дело-то это паскудное прекращено было прокурором...».

Кажется, все успокоились, но ясно, что разговор этот не закончен. Он завершается, когда Васса окончательно убеждается, что не удастся избежать позорного суда и вынуждает своего мужа выпить яд и умереть. Близкая смерть нелюбимого всеми человека прорывает плотину правил традиционного поведения в старообрядческой семье и на всех обрушивается вся злоба, ненависть, гнев, которые годами копились в них. И здесь открываются все тайные мысли героев, все их желания оказываются явными, произносятся немислимые в обычной обстановке слова. Все это приводит к тому что драматургический диалог переходит в драматический диалог/полилог:

«П а в е л (хватая чашку). Убью! (Мать толкнула его под локоть - чашка выпала из его рук.) Вы что? За неё? Хорошо... дайте мне мою часть, деньги мои! Подайте, и будь вы...

В а с с а (толкнув его). Цыц!

П а в е л (захлёбываясь словами). Ненавижу всех... подожгу! Кто вы мне? (Почти рыдая.) Мать... Ты разве мать? Дядя? Жена? Брат?... Что вы для меня?

В а с с а (угрюмо). А ты для всех?

П а в е л. Как собаки зайца, травите вы меня - за что? Дайте мне моё, и я уйду... уйду!

В а с с а. Что же здесь – твоё?

Н а т а л ь я. Как? Его и Сенино - всё!

А н н а. Вы молчите, Наташа!

Н а т а л ь я. Отчего же?

В а с с а. Мокрица - молчи, сказано тебе!

Н а т а л ь я (плачет). Сеня! За что же меня...

А н н а. Фу, какой ужас...
 Л ю д м и л а. Это ты с непривычки...
 М и х а и л (дочери). Не путайся, прошу тебя!
 П р о х о р (Анне). Меня бы прочь отсюда... не могу!
 Н а т а л ь я. Что мы - маленькие? Всякий хочет жить, как ему нравится...
 П р о х о р. Анна, нехорошо мне, кричат...
 А н н а (торопливо уходя в комнату матери). Сейчас, дядя... мама! (Васса идёт на её зов.)
 С е м ё н. Вы, мамаша, действительно...
 П р о х о р. Людмила... Ну-ка, помоги мне...
 В а с с а (кричит). Людмила, поди сюда...
 А н н а (бежит через столовую). Сию минуту, дядя... Видишь, Павел, вот опять нехорошо дяде...
 П а в е л (орёт). Я здесь хозяин... я, кособокий! Пусть он издохнет...и все вы!
 П р о х о р (побагровел, привстаёт со стула и шипит). В-в-в-ах... так? Михайло, уведи меня... убьёт он!..
 П а в е л (прыгая перед ним). И убью... ух! Как дам... (Общая суматоха. Наталья хочет увести Прохора. Михаил усаживает его на стул. Семён схватил брата за руку и кричит.)
 Н а т а л ь я. Паша... оставь...
 М и х а и л. Позвольте-с... успокойтесь!..
 С е м ё н. Пашка – брось! Дядя – уходите! Мамаша! Дерутся они!
 П а в е л. Я тебе давно... ты меня... раз! (Толкнул дядю в грудь Прохор выпрямился и ударил его ногой. Павел, охнув, присел на пол, а Прохор грузно свалился на стул. Вбегают Анна с лекарством в руках, выбежали из кабинета Васса и Людмила, – Васса бросается к сыну, он вертится на полу, держа ногу в руках. Анна – наклонилась над дядей. Семён – около жены. Михаил, взяв дочь за руку, что-то шепчет ей, лицо у него умоляющее)».

Тема смерти характерна и для завершённых и для незавершённых драматургических диалогов. Но одно дело, когда о смерти просто говорят. Другое дело, когда она случается. И случившаяся смерть является верным признаком перехода драматургического диалога в драматический диалог. Не важно, убивают человека или он умирает от болезни, катастрофы или кончает жизнь самоубийством. Все равно, кто-то оказывается виноват, кто-то каким-то образом подталкивал человека к смерти. В драме М. Горького Васса Железнова принуждает мужа Павла умереть. И это принуждение и есть драматический диалог в самом показательном виде.

Драма, как правило, заканчивается завершённым драматургическим диалогом, который свидетельствует, что все вопросы уже заданы и на них прозвучали ответы, беда прошла, конфликты так или иначе разрешены. Финал. Но в редких случаях автор заканчивает пьесу незавершённым драматургическим диалогом, как М. Горький в драме «Васса Железнова в

сцене нового, далёкого от завершения конфликта между братом Вассы, её невесткой Рашель и дочерьми Железновой:

«П р о х о р. (идёт к сейфу, говоря Пятеркину). Лешка, не пускай никого... Пстой... Что такое? (с явной радостью.) Да ведь я опекуном несовершеннолетних буду! Чёрт те взял! Чего же это я? А? (Усмехается, глядя на Анну.) Пошла вон, Анка! Конечт твоей кошкиной жизни! Иди к чертям! Завтра же! Надоела ты мне, наушница, надоела, стервоза!

А н н а. Прохор Борисович, покаетесь! Напрасно вы это...

П р о х о р. Иди, иди! Ты своё получила, наворовала, довольно! Марш!

А н н а. Нет, позвольте! Я имею кое-что...

П р о х о р. Да, да! Имеешь, знаю! О том и говорю...

(Рашель, Наталья.)

Р а ш е л ь. (Прохору, который роется в бумагах на столе). Воруете?

П р о х о р. Зачем? Своё берём.

(Поля ведёт Людмилу.)

Л ю д м и л а (вырвалась, бросается на тахту). Мама! Ма-ама!

Р а ш е л ь. Своё! Что у вас своё?».

Связывающие диалоги логически и ситуационно связывают различные темы разговора и сцены. Как, к примеру, диалог Гамлета с приятелями перебрасывает мостик от предыдущего диалога Гамлета с Горацио днём во дворце с диалогом Гамлета и призрака его отца ночью во дворе замка:

«Площадка. Входят Гамлет, Горацио и Марцелл.

Г а м л е т:

Как воздух щиплетсч: большой мороз.

Г о р а ц и о:

Жестокий и кусающий воздух.

Г а м л е т:

Который час?

Г о р а ц и о:

Должно быть, скоро полночь.

М а р ц е л л:

Уже пробилоч.

Г о р а ц и о:

Да? Я не слышал; значит, близко время,

Когда виденье приметсч бродить».

Таким образом, драматургический диалог переходит в свой завершённый и незавершённый вид через свою драматическую форму.

Гениальный патриарх российской хореографии, основатель профессиональной школы народного танца И. Моисеев вынуждал своих танцоров танцевать на полусогнутых в коленях ногах. Хотя танцор при это выглядит ниже своего роста. Это очень трудно, но позволяло танцору в танце в нужный момент выпрыгнуть выше, чем если бы он танцевал на несогнутых ногах. Так поступает и А. Чехов – чем незначительней диалог, тем значительней кажется вытекающий из этого пустопорожнего разговора монолог одного из беседовавших героев.

Драматургический монолог, являясь частью драматургического диалога, и, следовательно, не может быть выделен из него. Драматургический монолог возникает лишь в соседстве со связывающими диалогами. Что наглядно просматривается в первой сцене драмы А. Чехова «Дядя Ваня», в сцене чаепития. Начинается пьеса со связывающего диалога. Начинается сцена со связывающего диалога доктора Астров и старой няней Мариной:

М а р и н а (наливает стакан). Кушай, батюшка.

А с т р о в (нехотя принимает стакан). Что-то не хочется.

М а р и н а. Может, водочки выпьешь?

А с т р о в. Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно. Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

М а р и н а. Сколько? Дай бог память... Ты приехал сюда, в эти края... когда? Ещё жива была Вера Петровна, Сонечкина мать. Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло... (подумав) А может, и больше...

А с т р о в. Сильно я изменился с тех пор?

М а р и н а. Сильно. Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та. Тоже сказать – и водочку пьёшь».

Связывающие диалоги не только связывают героев с друг другом, создают коммуникации, но и несут в себе информацию. Главное, говорят о том, что прежде было с героями, где они жили, откуда пришли, чем занимались. Так связывающий диалог между доктором Астровым и няней позволяет зрителю узнать, что доктор не чужой в этой усадьбе и что мать племянницы Войницкого Сони давно умерла. Все эти сведенья позволяют драматургу перейти от связывающего диалога к драматургическому монологу Астрова. А главное оправдать его болезненную откровенность, с которой говорят только с близкими людьми. Как в той же пьесе:

«А с т р о в. Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудачки, сплошь одни чудачки; а поживёшь с ними года два–три и мало–помалу сам, незаметно для

себя становишься чудачком. Неизбежная участь. (*Закручивая свои длинные усы.*) Ишь громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудачком, нянька... Поглупеть—то я ещё не поглупел, бог милостив, мозги на своём месте, но чувства как—то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю. (*Целует её в голову.*) У меня в детстве была такая же нянька.

М а р и н а. Может, ты кушать хочешь?

А с т р о в. Нет. В великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же... Возился я целый день, не присел, маковой росинки во рту не было, а приехал домой, не дают отдохнуть – привезли с железного дорог стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его... Сел я, закрыл глаза – вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто – двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!».

Связывающие диалоги подготавливают и переход драматургических диалогов в драматический диалог. Для этого в них должна прозвучать информация о третьих лицах. Как например в связывающем диалоге Астрова и Войницкого. Вроде бы мужчины говорят о себе, но на самом деле они начинают обсуждать приехавшую в усадьбу жену профессора – Елену Андреевну, которая обоих интересует как женщина (а это всегда скандал):

А с т р о в. Выспался?

В о й н и ц к и й. Да... Очень. (*Зекает.*) С тех пор, как здесь живёт профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... нездорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – моё почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!

...

А с т р о в. И долго они ещё здесь проживут?

В о й н и ц к и й (*свистит*). Сто лет. Профессор решил поселиться здесь.

...

А с т р о в. Расскажи—ка что—нибудь, Иван Петрович.

В о й н и ц к и й (*вяло*). Что тебе рассказать?

А с т р о в. Нового нет ли чего?

В о й н и ц к и й. Ничего. Все старо. Я тот же, что и был, пожалуй, стал хуже, так как обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен. Моя старая галка, тапан, все ещё лепечет про женскую эмансипацию, одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни.

А с т р о в. А профессор?

В о й н и ц к и й. А профессор по–прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет. «Напрягши ум, наморщивши чело, все оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал не слышим». Бедная бумага! Он бы лучше свою автобиографию написал. Какой это превосходный сюжет! Отставной профессор, понимаешь ли, старый сухарь, учёная вобла... Подагра, ревматизм, мигрень, от ревности и зависти вспухла печёнка... Живёт эта вобла в имении своей первой жены, живёт поневоле, потому что жить в городе ему не по карману. Вечно жалуется на свои несчастья, хотя в сущности сам необыкновенно счастлив. *(Нервно.)* Ты только подумай, какое счастье! Сын простого дьячка, бурсак, добился учёных степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее, и прочее. Все это неважно, впрочем. Но ты возьми вот что. Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережёвывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно: значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог!

А с т р о в. Ну, ты, кажется, завидуешь.

В о й н и ц к и й. Да, завидую! А какой успех у женщин! Ни один Дон–Жуан не знал такого полного успеха! Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, – любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его тёща, до сих пор обожает его и до сих пор он внушает ей священный ужас. Его вторая жена, красавица, умница – вы её только что видели, – вышла за него, когда уже он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск. За что? Почему?

А с т р о в. Она верна профессору?».

Здесь связывающий диалог несёт в себе не только информацию, но и эмоции и даже скрытую страсть, что очень важно для возникновения драматического диалога/полилога.

Психика человека устроена так, что чувства неприятия, злобы, зависти, ненависти – отрицательные эмоции, не рассасываются со временем в душе человека, а только скапливаются. Любовь, к сожалению, испаряется, иногда очень быстро, а вот ненависть – нет. И наступает время, когда нелюбовь одного человека к другому прорывает плотину, состоящую из правил правильного поведения и опасений быть осуждённым, конфликт накрывает с головой всех, кто оказывается рядом.

Вот именно в этот момент драматургический диалог превращается в драматический. Классический пример – взрывное возникновение драматического диалога все в той же пьесе А. Чехова «Дядя Ваня» между

Войницким и профессором Серебряковым в финале пьесы. Профессор, зная, что Войницкий завидует ему, избегает дядю Ваню или старается в драматургическом диалоге с ним сразу переходить на шутливый тон. Но вот наступает время неизбежного разговора среди обитателей усадьбы – денежный вопрос, который особо не интересует Войницкого, но служит детонатором для взрыва:

«С е р е б р я к о в. Прошу, господа. Повесьте, так сказать, ваши уши на гвоздь внимания. (Смеётся.)

В о й н и ц к и й (волнуясь). Я, быть может, не нужен? Могу уйти?

С е р е б р я к о в. Нет, ты здесь нужнее всех.

В о й н и ц к и й. Что вам от меня угодно?

С е р е б р я к о в. Вам... Что же ты сердишься? (пауза) Если я в чем виноват перед тобою, то извини, пожалуйста.

В о й н и ц к и й. Оставь этот тон. Приступим к делу... Что тебе нужно?»

...

В о й н и ц к и й. Постой... Мне кажется, что мне изменяет мой слух. Повтори, что ты сказал.

С е р е б р я к о в. Деньги обратить в процентные бумаги и на излишек, какой останется, купить дачу в Финляндии. Войницкий. Не Финляндия... Ты ещё что-то другое сказал.

...

С е р е б р я к о в. Я предлагаю продать имение.

В о й н и ц к и й. Вот это самое. Ты продашь имение, превосходно, богатая идея... А куда прикажешь деваться мне со старухой-матерью и вот с Соней?

С е р е б р я к о в. Все это своевременно мы обсудим. Не сразу же.

В о й н и ц к и й. Постой. Очевидно, до сих пор у меня не было ни капли здравого смысла. До сих пор я имел глупость думать, что это имение принадлежит Соне. Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне.

С е р е б р я к о в. Да, имение принадлежит Соне. Кто спорит? Без согласия Сони я не решусь продать его. К тому же я предполагаю сделать это для блага Сони.

В о й н и ц к и й. Это непостижимо, непостижимо! Или я с ума сошёл, или... или...

...

В о й н и ц к и й. Нет, дайте мне воды. (Пьёт воду.) Говорите что хотите, что хотите!

С е р е б р я к о в. Я не понимаю, отчего ты волнуешься. Я не говорю, что мой проект идеален. Если все найдут его негодным, то я не буду настаивать.

В о й н и ц к и й. Это имение было куплено по тогдашнему времени за девяносто пять тысяч. Отец уплатил только семьдесят и осталось долгу

двадцать пять тысяч. Теперь слушайте... Имение это не было бы куплено, если бы я не отказался от наследства в пользу сестры, которую горячо любил. Мало того, я десять лет работал, как вол, и выплатил весь долг...

С е р е б р я к о в. Я жалею, что начал этот разговор.

До этого момента негативные эмоции героев скрывались ими же самими. Скрытое агрессивное столкновение чувств является смыслом и главным содержанием драматургического диалога. Открытое агрессивное столкновение чувств является смыслом и главным содержанием драматического диалога. И чем ближе люди к друг другу тем безжалостней, беспощадней драматический диалог.

Обнажает скрытые негативные и агрессивные чувства предъявление претензий к друг другу, обвинения, оскорбления. И в эту минуту драматургический диалог переходит в драматический, который может закончиться даже убийством и самоубийством:

«В о й н и ц к и й. Имение чисто от долгов и не расстроено только благодаря моим личным усилиям. И вот, когда я стал стар, меня хотят выгнать отсюда в шею!

С е р е б р я к о в. Я не понимаю, чего ты добиваешься!

В о й н и ц к и й. Двадцать пять лет я управлял этим имением, работал, высылал тебе деньги, как самый добросовестный приказчик, и за все время ты ни разу не поблагодарил меня. Все время – и в молодости, и теперь – я получал от тебя жалованья пятьсот рублей в год – нищенские деньги! – и ты ни разу не догадался прибавить мне хоть один рубль!

С е р е б р я к о в. Иван Петрович, почём же я знал? Я человек не практический и ничего не понимаю. Ты мог бы сам прибавить себе, сколько угодно.

В о й н и ц к и й. Зачем я не крал? Отчего вы все не презираете меня за то, что я не крал? Это было бы справедливо, и теперь я не был бы нищим!

...

В о й н и ц к и й. Двадцать пять лет я вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. Днем мы говорили о тебе, о твоих работах, гордились тобою, с благоговением произносили твоё имя; ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!

С е р е б р я к о в (гневно). Не понимаю, что тебе нужно?

В о й н и ц к и й. Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза! Я все вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас!

Серебряков. Господа! Да уймите же его, наконец! Я уйду!

...

В о й н и ц к и й. Не замолчу! (Загораживая Серебрякову дорогу.) Постой, я не кончил! Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей

милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!

С е р е б р я к о в. Что ты хочешь от меня? И какое ты имеешь право говорить со мною таким тоном? Ничтожество! Если имение твоё, то бери его, я не нуждаюсь в нём!»

Казалось бы, Войницкий достиг своей цели – Серебряков сам отказывается от имени. Но становится ясно, что цель Войницкого совсем в другом – в доведении своего оппонента до эмоционального срыва, в разрушении его чувственного мира даже путём своего эмоционального самоунижения:

«В о й н и ц к и й. Пропала жизнь! Я талантлив, умён, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!

Войницкий в состоянии сильного эмоционального возбуждения где-то в комнатах находит револьвер. Возвращается и стреляет в Серебрякова».

Люди говорят на разные темы. Среди них есть несколько, которые легко из драматургического диалога можно перевести в драматический. К ним относятся, прежде всего, такие диалоги, в которых раскрываются секреты. Они самые лёгкие для пера автора. Достаточно, чтобы при выяснении отношений между супругами кто-то из них признается в измене. Тут же напряжённый, полный взаимных упреков драматургический диалог взрывается и переход на драматический диалог.

Раскрытые секреты ярко переводят драматургические диалоги в драматические и в текстах, написанных в детективном и военном стилях. Надо отметить, что секреты могут быть связаны не только со шпионами и штабными генералами. Они могут быть финансовыми или откровенно криминальными. Наглядным примером является фильм «Крестный отец–2», режиссёра Ф. Копполы по сценарию Ф. Копполы и Марио Пьюзо.

Родной брат донна мафии Майкла Фредо случайно услышал тайные разговор главарей преступных групп, который был не предназначен для его ушей. И передаёт услышанное врагам Майкла. На Майкла совершается покушение, в котором едва не гибнет его жена дети. Затем через несколько эпизодов происходит разговор Майкла и Фредо на Кубе. Это одна из самых драматических сцен фильма, возможно, даже центральное звено, на котором держится вся драматургия кино. Этот эпизод является наглядным примером отложенного перехода драматургического диалога в драматический:

«Майкл входит в большую комнату, в которой на диване лежит Фредо. Фредо эмоционально подавлен и выглядит больным.

Фредо:

– Мне почти нечего сказать... Я был в неведенье... Я знал не так много.

Майкл:

– А сейчас? Можешь рассказать что-нибудь?

Фредо:

– В деле Тогтаджири... Все что я знаю...

Майкл подходит к окну, за которым лежит большое озеро. Молчит.

Фредо:

– Я не знал, что будет стрельба. Майкл, клянусь, не знал. Джонни столкнулся со мной в Биверли-хиллс и сказал, что хотят со мной поговорить. Он сказал, что ты и Ротт затеяли большую аферу и что, если я помогу им, мне бы достался большой куш. Он сказал, что с тобой трудно договорится. Но если бы я мог помочь, они бы быстро провернули сделку. Это было бы хорошо для семьи.

Майкл:

– И ты поверил в эту сказку?

Фредо:

– Он сказал, что перепадёт лично мне!

Майкл:

– Я всегда заботился о тебе.

Фредо поднимается с дивана и начинает возбуждённо жестикулировать».

Очевидно, что именно в этот миг драматургический диалог братьев перерастает в драматический:

«Фредо:

– Ты заботился обо мне?! Ты мой младший брат! Ты когда ни будь задумывался обо мне?! Пошлите Фредо туда, пошлите Фредо сюда! Организует ночной клуб! Пусть Фредо встретит в аэропорту! Я твой старший брат! И ты обошёл меня!!!».

Если завершённый драматургический диалог может вызывать и смех и слезы, то незавершённый драматургический диалог в основном только вопросы и ожидания то ли смеха, то ли слез.

Драматургические комедийные диалоги напоминают игру в волейбол или теннис, где мячом служат слова и фразы. Не должно быть лишних движений языка, они должны быть строго выверены, дозированы. И главное, мысль должна быть в той или иной форме завершена, доведена полностью до ушей слушающих. Известно, что лишние слова или недосказанные слова делают любой анекдот не смешным:

Как, к примеру, в сцене фильма «Кавказская пленница». Шофёр Джабраил продаёт за баранов свою племянницу своему начальнику тов. Саахову:

«– Ну имей же совесть! Ты же все-таки не козу получаешь. А жену, и какую: студентка, комсомолка, спортсменка, красавица... И за все это я прошу двадцать пять баранов. Даже смешно торговаться.

Обиженный Джабраил отворачивается.

– Аполитично рассуждаешь, – возмущается товарищ Саахов, – клянусь, честное слово! Не понимаешь политической ситуации. Ты жизнь видишь только из окна моего персонального автомобиля, клянусь, честное слово! Двадцать пять баранов в то время, когда наш район ещё не полностью рассчитался с государством по шерсти и мясу...

– А ты не путай свою личную шерсть с государственной!

Товарищ Саахов встаёт и переходит на официальный тон:

– А я, между прочим, товарищ Джабраил, сюда и поставлен, чтобы блюсти государственные интересы. Садитесь пока!..

Испуганный Джабраил послушно садится в кресло.

– В общем, так. Двадцать баранов.

– Двадцать пять.

– Двадцать, двадцать! – отмахивается Саахов. – Холодильник «Розенлев»...

–Что?

– Финский, хороший... Почётная грамота...

– И бесплатная путёвка...

– В Сибирь!».

2. Монолог

Монолог (monos – единственный, единый и logos – слово) – речь одного человека.

Монолог являлся главной частью древнегреческой античной драмы в виде рассказа вестников о произошедших событиях. Иногда монолог представлял собой рассуждения героя на занимающие его темы: о богах, о войне, о судьбе... Несмотря на то, что Аристотель в своей «Поэтике» отводил монологу последнее место среди её элементов, древнегреческая драма по своей структуре была монологична. Иначе говоря, она состояла из монологов, позволявшим героям, не заговаривая с друг другом, напрямую обращаться к зрителям или хору (к массовке).

За прошедшие века драматургами были написаны выдающиеся монологи героев, такие как монологи Гамлета В. Шекспира в пьесе «Гамлет» или монолог Абыза М. Ауэзова в пьесе «Енлик–Кебек». И все же, если смотреть на речь глазами психолога, выясняется, что монолог самая простая форма речи в драматургии.

Монолог содержит высказываемые человеком вслух размышления на тему, интересную и понятную только ему самому. Как правило, монолог в драматургическом произведении оканчивается паузой. На некоторое время воцаряется молчание. Как бы для осмысления того, что было произнесено. Иногда монолог используется автором, чтобы поменять тему диалога.

Если тема монолога становится интересной другим участникам диалога, то диалог переходит на новую, высказанную в монологе тему. Но, как правило, этого не происходит, так как тема монолога, как было выше сказано, интересна только произносящему монолог. По разным на то

причинам. Главная из которых заключается в том, что монолог является продолжением неизвестных другим размышлений произносящего монолог героя (страхов, надежд, целей и т.д.). Одним из самых известных монологов в истории литературы является размышления Гамлета, связанные с флейтой:

«Г а м л е т. А, флейты! Дайте–ка мне одну.

Обращается к придворным, среди которых находится Гильденстерн, пытающийся контролировать поведение принца.

Г а м л е т. Отойдите в сторону. Почему вы все стараетесь гнать меня по ветру, словно хотите загнать меня в сеть?

Г и л ь д е н с т е р н. О, мой принц, если моя преданность слишком смела, то это моя любовь так неучтивая.

Г а м л е т. Я это не совсем понимаю. Не сыграете ли вы на этой дудке?

Г и л ь д е н с т е р н. Мой принц, я не умею.

Г а м л е т. Я вас прошу.

Г и л ь д е н с т е р н. Поверьте мне, я не умею.

Г а м л е т. Я вас умоляю.

Г и л ь д е н с т е р н. Я и держать её не умею, мой принц.

Г а м л е т. Это так же легко, как лгать; управляйте этими отверстиями при помощи пальцев, дышите в неё ртом, и она заговорит красноречивейшей музыкой. Видите – вот это лады.

Г и л ь д е н с т е р н. Но я не могу извлечь из них никакой гармонии; я не владею этим искусством.

Г а м л е т. Вот видите, что за негодную вещь вы из меня делаете? На мне вы готовы играть; вам кажется, что мои лады вы знаете; вы хотели бы исторгнуть сердце моей тайны; вы хотели бы испытать от самой низкой моей ноты до самой вершины моего звука; а вот в этом маленьком снаряде – много музыки, отличный голос; однако вы не можете сделать так, чтобы он заговорил. Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом, – вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете».

Монолог лишь формально связан с темой разговора. Как видно, в процитированном монологе Гамлета речь идёт не о флейтах, а о том, что человек не музыкальный инструмент, по крайней мере он сам и на нем нельзя «играть», т. е. невозможно им управлять.

В драматургическом произведении два места монологов играют особые функциональные роли:

1. Вначале отдельной сцены или всего текста.

В нем рассказывается о событиях, которые произошли до тех действий, которые драматург решил показать. Эта позиция удобна, когда сюжет является продолжением какой-то истории, которая не вмещается в основной текст. Такой монолог имеет вводящую функцию. Как в «Драcone» Е.

Шварца. Из первого же монолога главного героя Ланцелота зритель узнает всю его биографию и то, что он смелый странствующий рыцарь, который не раз погибал, спасая других людей:

« – Слушай, кот, ты меня не знаешь. Я человек до того лёгкий, что меня, как пушинку, носит по всему свету. И я очень легко вмешиваюсь в чужие дела. Я был из-за этого девятнадцать раз ранен легко, пять раз тяжело и три раза смертельно. Но я жив до сих пор, потому что я не только лёгок, как пушинка, а ещё и упрям, как осел. Говори же, кот, что тут случилось. А вдруг я спасу твоих хозяев? Со мною это бывало».

2. В конце отдельной сцены или всего текста.

Эта позиция позволяет коротко рассказать о том, что произошло после того, как доиграна отдельная сцена или все драматургическое произведение и в которой можно дать оценку главным событиям, произнести выводы, приговор, прогноз... Функцию такого монолога можно определить, как обобщающую. Примером может служить финал все той же пьесы Е. Шварца. Пьеса завершается двумя монологами: садовника (вывод из истории о убийстве дракона, терроризировавшего город) и самого Ланцелота (прогноз будущего):

«Л а н ц е л о т. Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них придётся убить дракона.

М а л ь ч и к. А нам будет больно?

Л а н ц е л о т. Тебе нет.

1-й г о р о ж а н и н. А нам?

Л а н ц е л о т. С вами придётся повозиться.

С а д о в н и к. Но будьте терпеливы, господин Ланцелот. Умоляю вас — будьте терпеливы. Прививайте. Разводите костры — тепло помогает росту. Сорную траву удаляйте осторожно, чтобы не повредить здоровые корни. Ведь если вдуматься, то люди, в сущности, тоже, может быть, пожалуй, со всеми оговорками, заслуживают тщательного ухода.

Л а н ц е л о т. Верно! Эй, музыка! Эльза, дай руку. Я люблю всех вас, друзья мои. Иначе чего бы ради я стал возиться с вами. А если уж люблю, то все будет прелестно. И все мы после долгих забот и мучений будем счастливы, очень счастливы наконец!».

В монологах очень важна многозначительность. Но при условии, если она подкреплена авторитетом произносящего свою речь героя. Иначе многозначительность может принять шутовской, пародийный характер. Как писал М. Бахтин «...авторитет слова, и внутренняя убедительность его, несмотря на глубокие различия между этими двумя категориями чужого слова, могут объединяться в одном слове – одновременно и авторитетном, и внутренне убедительном. Но такое объединение редко бывает данным, – обычно идеологический процесс становления характеризуется именно резким расхождением этих категорий: авторитетное слово (религиозное, политическое, моральное, слово отца, взрослых, учителей и т.п.) лишено для сознания внутренней убедительности, слово же внутренне убедительное –

лишено авторитетности, не поддерживается никаким авторитетом, часто вовсе лишено социальной признанности (общественным мнением, официальной наукой, критикой) и даже легальности. Авторитетное слово требует от нас признания и усвоения, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже находится нами соединённым с авторитетностью».¹²

Монолог Гамлета с черепом шута Йорика в руке драматичен, прежде всего, тем, что Гамлет – принц Датского королевства и пользуется непререкаемым авторитетом у окружающих его людей. Иначе он и сам бы был воспринят как тип вроде шута. Для того, чтобы насмешить публику достаточно одеть Гамлета с черепом в руке в женское белье. Или вложив в зубы черепа дымящуюся сигарету.

Монолог может состоять даже из одной фразы, как в кинодраме М. Ромма «9 дней одного года» (1961) по сценарию Д. Храбровицкого и М. Ромма. В фильме показаны девять дней жизни физиков 60-х годов XX столетия. Во время свадьбы главного героя Дмитрия Алексеевича Гусева и Лели, естественно, все диалоги связаны с этим торжественным событием. Произносятся тосты:

«– Это свадьба является выдающимся событием для нашего сообщества учёных...

– За здоровье жениха и невесты...

– Дорогие друзья, я позволю себе ещё на несколько минут задержать ваше внимание. Вот перед нами сидит молодой учёный, простой советский человек...

– Со своей простой советской невестой...

– То, над чем работает Дмитрий Алексеевич приближает нас к осуществлению вековой мечты человечества и может быть наш современник вырвется из Солнечной системы и устремится за пределы галактики...

Жених Дмитрий Алексеевич Гусев, который не выносит публичного внимания к своей персоне, прерывает произносящего тост товарища:

– Простите, пожалуйста, а зачем ему устремляться за пределы галактики и что он там потерял?».

Несмотря на то, что этот монолог состоит всего из одного предложения, он является полноценным монологом, потому что содержит мировоззренческий вопрос с глобальным философским подтекстом – о месте, роли и целях человечества в космосе. И его оказывается достаточно, чтобы все присутствующие на свадьбе учёные забыли о женихе и невесте и начали спорить на эту новую тему.

¹² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975

В драматургии возможен диалог героя с даже богами, которых он видит и слышит, и они отвечают ему. Или с умершими предками, с будущими потомками, с животными или предметами.

Монолог – это осмысленная речь героя, обращённая к самому себе или к отсутствующим персонажам.

Самым простым способом перевода слов героя, участвующего в том или ином диалоге в монолог представляется включение в его речь неинтересные или непонятные другим персонажам философские, теологические, алармистские и иные мировоззренческие вопросы.

Самым сложным вариантом монолога является диалог с внутренним «Я», между героем и альтер–эго героя.

Определение «альтер–эго» впервые встречается в трудах философа Зенона Китийского (IV– III в. в. до н. э.). «Эго» с древнегреческого языка переводится, как местоимение «Я», а «альтер–эго» переводится с латинского языка как «другое Я».

«Эго» ошибочно трактуется как ложная сущность человека. На самом деле существуют в одном человеке два «Я», и какое из них другое – вопрос спорный и сложный. Есть внутреннее «Я» и то «Я», которое мы представляем окружающим нас людям и зачастую большинство думает, что это «Я» настоящее и о своём внутреннем «Я» и не догадываются.

Внешнее «Я» формируется воспитанием в той культурной/религиозной среде, в которой мы живём, зависит от тех законов, которые приняты в том обществе, в котором мы живём. Внешнее «Я» изменяется в течение всей жизни, зависит от возраста, карьеры, любви или ненависти. От множества жизненных обстоятельств. Я – революционный офицер из Корсики Наполеон сильно отличается от Я – Император Франции Наполеон. А тюрьма и пытки легко превращают успешного мужчину с большим «Я» в человечка с едва заметным, размытым крохотным «я».

Внутреннее же «Я» или «Эго» – это неизменённое ни воспитанием, ни культурой, ни законами, ни беззаконием «Я». Эго остаётся неизменённым в силу того, что до него трудно добраться, оно спрятано в глубине души человека. Психологи бы сказали: в глубине психики человека. Кроме того, Эго умышленно скрывается человеком от окружающих его людей, так как часто вступает в противоречие от ожиданий общества, родственников, знакомых человека. А если Эго вдруг начинает открыто требовать то, что ему хочется, то скорее всего обладателя такого «громкого» Эго все назовут эгоистом.

Эго-Я состоит из скрытых или не до конца осознаваемых страхов, убеждений, сомнений, отрицаний и желаний, диктуемых в основном инстинктами: самосохранения, проявляющимся в агрессии, в неприятие, страхе, голоде, жажде; половом, проявляющимся, в смущение, стыде, воодушевление, нежности и в виде все той же агрессии, но направленной только на лица противоположного пола и влечения к ним же; стадный

инстинкт, проявляющимся в стремление принадлежать к какому-то обществу.

Внешнее Я, в силу того, что человек, особенно в юности, стремится подражать любимым книжным или экранным героям – своим идеалам, гораздо сложнее, эмоционально и интеллектуально богаче внутреннего Эго-Я. Внешнее Я, находясь под постоянным воздействием того общества, в котором человек воспитывается, работает, общается, во много отражает «лицо» этого общества, во многом соответствует чертам коллективного «Мы». Я – мусульманин (христианин, иудей, атеист), как правило, думает и поступает как мусульманин (христианин, иудей, атеист). Я – рок-певец считает, что для него характерно вести себя так, как вели себя на публике рок-музыканты. Вот почему драматург должен быть хорошо знаком с архетипами героев: с архетипом мстителя (Гамлет), с архетипом фаталиста (Печорин Ю. Лермонтова) и множеством другими архетипами людей.

Внутреннее Я – Эго отражает и выражает лишь эмоции, страхи и интересы только индивидуума, самого носителя этого Эго. Отсюда и негативные коннотации, связанные с определениями «индивидуалист», «эгоист». Видимо, это связано с тем, что Эго формируется под воздействием инстинктов человека, а не воспитания и культуры.

Драматург добивается наивысшей точки в раскрытии характера своих героев, когда он, сталкивая их в конфликтных ситуациях, разбивает скорлупу внешнего «Я» героя и показывает его внутреннее Эго-Я. Классический образец – Иван Петрович Войницкий из пьесы А. Чехова «Дядя Ваня». Он всегда считал, что его Я предназначено для самопожертвования ради благополучия большой семьи. И действительно он всю жизнь тяжело трудится, оплачивая сытую жизнь профессора Серебрякова. Но в конце мы видим, что его Эго, неискажённое моралью и правилами, принятыми в благородном обществе, относится к архетипу «Мститель». В этом он невольно признался, когда выстрелил в профессора с криком: «Не попал? Опять промах?! (с гневом) А, черт, черт... черт бы побрал...» (за что он мстил – это тема для отдельной, большой психоаналитической статьи).

Ум и разум. Ум – это наработанное качество мозга. Ум позволяет субъекту оценивать окружающую его действительность, изменения, происходящие в нем, и, опираясь на врождённые и приобретённые инстинкты, а также опирается на память, что так же в основном служит для обеспечения жизнеобеспечивающих действий. Умом обладают и человек, и животные, и птицы. Вороны используют камешки для раскалывания орешков, волки избегают людей с ружьями. Разумом же обладает только человек.

Разум отличается от ума тем, что по каким-то необъяснимым причинам постоянно создаёт иные миры, иные пространства.

Человек, как и животные, время от времени ошибается. Но в отличие от животных он ещё не только время от времени заблуждается, но и способствует этому, иногда, правда, сам этого не сознавая. Его разум

придумывает иные, не существующие миры, где его любят, его ждут, где он счастлив. А животные, если и заблуждаются, то совершают ошибки в единственном доступном им мире – реальном мире. Райские наслаждения или адские муки ждут их тут же в возле их норы или сарая, а не в воображаемом разумом рае или аде. Впрочем, следует не исключать, что в этом мире живёт масса людей со слабым разумом. Они не способны входить в иные миры, даже когда читают книгу или смотрят.

В отличии от человека животные и птицы обладают только одним «Я», основанном только на уме, но не на разуме. Исходя из этого в драматургии драматург вынужден автор вынужден животным, если они и есть его главные герои, не только давать имена, биографии и воспитание, но и человеческий разум, т. е. очеловечивать их.

Многие желания внутреннего Я выглядят слишком по-скотски бесстыдно, нескромно, жестоко. А так как человеку удобней считать, что хороший, культурный, цивилизованный индивидуум, то он своё настоящее эго предпочитает называть «альтер-эго – другим Я».

На основе концепции полифонического сознания М. Бахтина другие мыслители видят в личном «Я» множество относительно самостоятельных «Я-голосов. Каждый Я-голос выражает различные части личностного сознания с соответствующими позициями, и главное, историями (нарративами).

Психологи утверждают, что в человеке может быть не одна, а несколько личностей, которые появились в результате психического расстройства. Все проявления альтер-эго порождают постоянные страдания, поскольку инстинктивные требования человека противоречат законам того общества, в котором он живёт (согласно инстинкту) Каждый самец желает иметь как можно больше самок.

Множество Я-голосов проявились в Театре абсурда. В нем каждый герой не слышит или не понимает речи другого героя и говорит только от имени своего альтер-эго. Этот драматургический факт позволяет сделать вывод, что полифония в драматургии зависит от логики и действий или бездействий героев. Чем более выражена атмосфера логического бездействия главных героев, тем больше самостоятельно звучащих Я-голосов. В Шекспировском театре все герои говорят голосом самого автора (как правило пьесы заканчиваются и выводом самого Шекспира, в «Ромео и Джульетте» «Жестокий век, жестокие сердца»); В Чеховском театре полифония уже драматургическая часть пьесы; в пьесах Театра абсурда Ионеску и Беккета полифония практически полностью вытесняет диалог и монологи автора, представленные как слова героев.

Иногда термин «альтер-эго» можно встретить в литературе и творческих работах при описании персонажей, образы которых схожи с автором или между собой. К примеру, один из героев нескольких фильмов

Антуан Дуанель – это альтер-эго творца и сценариста фильма – Франсуа Трюффо.¹³

Размышления, вызванные сильными душевными переживаниями, в ряде случаев переводят монолог в диалог, в котором герой сам отвечает на высказанные им самим же вопросы. Так Гамлет говорит сам с собой:

«Быть или не быть – таков вопрос;
Что благородней духом – покоряться
Працам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? Умереть, уснуть –
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,
Наследье плоти, – как такой развязки
Не жаждать? Умереть, уснуть. – Уснуть!
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;».¹⁴

Монолог в данном случае принимает функцию принятия решения, и герой последовательно излагает аргументы «за» и «против». Аргументы наполнены смыслом, в отличие от внутреннего монолога, как потока сознания. Поток сознания или бред сумасшедшего, или свободное течение мысли творческого человека.

Ясно услышать своё альтер-эго позволяет ежедневный дневник. С него, в принципе, и начинается работа в литературе и, в частности, в драматургии. Личный дневник представляет собой интимное пространство, в нем, как правило, фиксируются интимные подробности жизни автора. В силу того, что обладатели дневников, как правило, люди рефлексивные и не лишённые чувства стыда, дневники не предназначены для чужих глаз, а значит не прячутся от литературного рынка. По крайней мере, пока имевшие дневники личности живы.

Поэтому для того, чтобы достичь полного откровения и не быть при этом осуждённым кем-то, кто прочитает личный дневник совет для молодых авторов – напишите на нем «Художественный дневник». Такое название позволяет личный дневник перевести в жанр художественного произведения, т. е. в вымысел.

Записи следует вести каждый день, но при этом в них следует клонировать своё сознание, дистанцироваться от своего «Я», создать своё второе «Я» – альтер-эго. Следует как взглянуть на себя со стороны, отделить себя от героя дневника, который по-прежнему будет носить твоё имя и иметь твою биографию. Лишь в этом случае сковывающие чувства – стыд, боязнь быть непонятым, гордыня и тому подобное, перестанут мешать творческому

¹³ <http://fb.ru/article/155216/alter-ego---chto-eto-v-psihologii>

¹⁴ Шекспир В. – Гамлет. Пер. М. Лозинского

откровению. И в только в этом случае монолог может трансформироваться, вырасти до диалога – главного элемента пьесы или киносценария.

Драматург первой половины XX века Юрий Олеша, создав Олешу-2, написал роман «Ни дня без строчки», представляющий собой один из самых первых и удачных вариантов творческого дневника. К примеру, в этом романе есть запись: «Я не помню, как выглядел Володя Долгов. Его смерть – событие ранних лет моей жизни, событие из жизни первоклассников, мальчиков лет по одиннадцати...».

Приведённый отрывок представляет монолог самого Олеша, его личные, субъективные переживания. Затем следует предложение уже из уст Олеша-2: «Тем не менее это событие незабываемое». Это уже объективная оценка события, так может высказаться любой человек, не только сам Олеша или Олеша-2. Человек по имени Юрий Олеша отделил от себя писателя Юрия Олеша, отстранился от ограниченного сознания одного человека, что позволило ему придать написанному философскую нотку: «Ещё никто не успел подружиться и не рассмотрел друг друга, и вдруг – смерть. Что это – смерть?». Таким образом, написан драматургический диалог, если бы стояла задача поставить пьесу по его книге «Ни дня без строчки» и выглядеть он мог бы как диалог двух актёров, исполняющих роли Олеша и альтер-эго Олеша:

«О л е ш а: Я не помню, как выглядел Володя Долгов. Его смерть – событие ранних лет моей жизни, событие из жизни первоклассников, мальчиков лет по одиннадцати...»

А л ь т е р-э г о Олеша: Тем не менее это событие незабываемое.

О л е ш а. Ещё никто не успел подружиться и не рассмотрел друг друга, и вдруг – смерть.

А л ь т е р-э г о О л е ш а. Что это – смерть?».

С использованием приёма монолога–диалога с внутренним «Я» пишутся и исполняются одним актёром целые драматургические произведения. Самым известным драматургом этого направления на постсоветском пространстве является Евгений Гришковец с написанными им и исполняемыми им же одним спектакли «Как я съел собаку», «ОдновреМенно», «Дредноуты». Рассмотрим отрывок из его монодрамы «Как я съел собаку». В ней действует один герой – рассказчик, но для того, чтобы наглядно увидеть структуру драматургического произведения монолог-диалог с внутренним «Я» условно разделим монолог Рассказчика на монологи Рассказчика и Внутреннего «Я-Эго» Рассказчика:

Р а с с к а з ч и к. Это я говорю для того, чтобы было понятно, что я сам не понимаю причины, почему я это все буду сейчас рассказывать; кажется, что причин много, а как только называешь одну из них, так тут же и понимаешь, что это не та причина, или она не основная, или вообще.... То есть будем считать, что все, что я рассказываю, – это я рассказываю без причины, ну а вы... вы слушаете по той причине, что пришли послушать, или

просто – деваться уже теперь некуда, или по какой-нибудь своей причине. Не знаю.... Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: "Я подумал... или я, там, сказал".... И я все подробно помню, что он делал, как он жил, как думал, помню, почему он делал то или другое, ну, там, хорошее или, чаще, нехорошее....

Э г о Р а с с к а з ч и к а. Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчётливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот "я", который сейчас это рассказывает, – это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться....

Р а с с к а з ч и к. Короче, мне пришлось, или довелось, служить три года на тихоокеанском флоте....

Э г о Р а с с к а з ч и к а. Вот какой был человек».

Если бы в монодраме Е. Гришковца не было бы раздвоения личности на Я и Эго, то Рассказчик бы сказал: «Короче, мне пришлось, или довелось, служить три года на тихоокеанском флоте.... Вот какой (я) был человек». Но писатель отделяет своё Эго от себя, заявляя: «Вот какой был человек». Как бы был какой-то Гришковец, которым был не совсем я.

Монологи героев в силу того, что откровенность является их стержнем открыты для такого чувства, как стыд. То, чего стыдится персонаж и есть профиль его скрытой природы, его второго «Я».

В сознание человека должна быть пограничная полоса, которая разделяет чувства самоуважения от чувств самоуничтожения. Случается, что у некоторых людей она отсутствует. В этом случае у такого человека все чувства становятся равноценными, равнозначными. Такой человек не способен отделить возникающие в нем подлые, отвратительные чувства от своих благородных, возвышающих чувств. И поэтому такой тип не испытывает стыда. Кажется, это выигрышная позиция – человек не мучается угрызениями совести, его никогда не жжёт стыд. Но это только на первый взгляд. Человек, не испытывающий стыд одновременно лишается чувств, проявления которых вызывают к нему симпатии других людей. Совершаемые им мерзкие делишки и преступления могут вызвать в нем гордость собой, рост самоуважения: смотрите, мол, какое я чудовище. Но они не способны вызвать у других людей любовь к нему. Никогда. Страх, восторг – да, но не любовь. Особенно это проявляется у женщин. Женское сознание устроено так, что они особенно ценят в человеческих самцах человечность. Потому что отсутствие человечности (преданности, совестливости, ответственности, доброты) является опасным для потомства. Даже живя с бесстыдными людьми женщины стараются не рожать от них детей, а если все же ребёнок родился, то мать старается как можно быстрее сбежать с ним от

бессовестного, не испытывающего стыда сожителя. Действуют неосознаваемые законы природы, эволюции человечества.

Стыд – акварель драматургии.

Пограничная полоса, разделяющая в сознание человека чувства самоуважения и чувства самоуничижения и есть граница между «Я» и альтер-эго (другого «Я»). И для драматурга не важно на какой стороне «Я» – на плохой или хорошей. Главное, что его герой способен испытывать стыд. Следовательно, имеет драматургическую динамику. Преступник в драматургическом произведении обязательно должен понести наказание и испытать стыд за своё преступления. Иначе, студент Раскольников, убивший в «Преступление и наказание» Ф. Достоевского двух женщин, ничем не отличался бы от бешённой собаки. Или глиняного голема – существа, не испытывающего стыд.

Самое интересное в драме – угрызания совести. Написать драму можно только отталкиваясь от стыда или приводя героя к стыду.

В какой-то культуре стыдное вчера перестаёт считаться стыдным сегодня, и существуют прогнозы, что стыд исчезнет совсем. Утверждение неверное. Стыд все равно находит место, в котором проявится. В монотеистических цивилизациях стыдно появиться перед людьми голыми, но принято кушать в присутствии гостей. На тихоокеанских островах живут люди, которые не стыдятся быть голыми и в то же время представителям этого племени стыдно есть при других людях. Иногда человеку бывает стыдно, но он не понимает сам почему ему стыдно, за что. И трудно понять, кто иногда испытывает стыд: сам Рассказчик или Альтер-эго Рассказчика.

Монолог не является частью диалога. Следует повторить, что драматургический монолог выделяется только в тексте связывающего диалога, как в трагедии В. Шекспира «Гамлет, принц Датский». Действие происходит на кладбище:

«П е р в ы й м о г и л ь щ и к. А видите, сударь, шкура-то у него так выдублена промыслом, что долго устоит против воды. А вода, будь вам ведомо, – самый первый враг вашему брату покойнику, как помрёте. Вот, например, ещё череп. Этот череп пролежал в земле двадцать три года.

Г а м л е т. Чей он?

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Одного шалопая окаянного, лучше не говорить... Чей бы, вы думали?

Г а м л е т. Не знаю.

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Чтоб ему пусто было, чумовому сорванцу! Бутылку ренского вылил мне раз на голову, что вы скажете! Этот череп, сэр, это череп Йорика, королевского скомороха.

Г а м л е т. Этот?

Первый могильщик. Этот самый.

Гамлет. Дай взгляну. (Берет череп в руки). Бедный Йорик! Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки. Он тысячу раз таскал меня на спине. А теперь это само отвращение и тошнотой подступает к горлу. Здесь должны были двигаться губы, которые я целовал не знаю сколько раз. Где теперь твои каламбуры, твои смешные выходки, твои куплеты? Где заразительное веселье, охватывавшее всех за столом? Ничего в запасе, чтоб позубоскалить над собственной беззубостью? Полное расслабление? Ну-ка, ступай в будуар великосветской женщины и скажи ей, какую она делается, когда ни будь, несмотря на румяна в дюйм толщиной. Попробуй рассмешить её этим предсказанием».

Здесь важно отметить, что ни Горацио, ни могильщики не спрашивают Гамлета, что он имел в виду, сказав о «полном расслабление», хотя так о костях говорить странно. Значит его слова несут другой смысл, известный только самому Гамлету. Это им не понятно, а главное – не интересно. Слова могильщика лишь связали Гамлета с давно прошедшими временами, в жившем когда-то бедным шутком Йориком. Но уже целые столетия эта загадочная фраза Гамлета позволяет режиссёрам предлагать свои трактовки, основанные на своих фантазиях и интеллекте.

Так же следует отметить, что, произнося этот длинный монолог, Гамлет останавливается в шаге от превращения в один из типов болтуна. Если бы он произнёс ещё пару фраз в будуаре, то он стал бы выглядеть ни как юноша, склонный к философским размышлениям, а как резонёр. Представляется, что если бы А. Чехову предложили бы редактировать В. Шекспира, то он бы вычеркнул пару фраз из этого монолога Гамлета.

В виде монолога иногда преподносятся комментарии автора и авторское слово, разъясняющее зрителям ситуацию или мотивы поведения героев. Авторское слово – это своеобразные костыли, помогающие автору без напряжения перебраться от одной сцены к другой. А так как такой подход очень привлекателен, ему был даже придуман отдельный термин: *liaison des scenes* – логическая увязка сцен.

Монолог всегда утверждение, заявление. Говорящий монолог персонаж если и слышит какой-то вопрос или замечание, то ответом на них будет только продолжение монолога, так как чувства и мысли начавшего произносить монолог человека должны быть как бы оторваны от земли. Обычно произносящего монолог уносит или в безграничное самолюбование, или самобичевание, или в беспощадное разоблачение других... И, как правило монолог наполнен пафосным содержанием (*pathos* – страдание, воодушевление, страсть). Начиная с драматургии Древней Греции пафос представлялся как что-то естественное. Возвышенный стиль речи не раздражал, ведь говорили герои, боги и полубоги. Но сегодня пафос в речи воспринимается как нечто глуповатое, нелепое. Даже знаменитый монолог

Гамлета «To be or not to be», который уже с началом XX века начал служить предметом для пародий и комедийных сценок в кино и театре. Спасала и спасает этот монолог только игра гениальных актёров. А. Чехов не был бы гениальным драматургом, если бы не прервал пафосную речь своего героя Астрова преподнесённой ему рюмкой водки. И последовавшие ироничная фраза Астрова о чудачестве возвращает его в нормальную жизнь, в которой никому не интересны твои страдания, воодушевление или страсть:

«Однако... (*пьёт*) мне пора. Все это, вероятно, чудачество в конце концов. Честь имею кланяться! (*Идёт к дому.*)»

Ирония – признак растерянности, когда человек на чьи-то задевшие его слова или действие оказывается не в состоянии аргументировано ответить. В этом случае, не желая выглядеть глупым, не компетентным он и прибегает к иронии. Ирония действительно иногда помогает выйти из трудного положения. Она как бы опускает все проблемы на уровень плитуса, когда человек понимает, что при прямой дискуссии он потерпит поражение. А так, иронизируя, он без всякого спора как бы ставит себя выше своих оппонентов, что-то важное знающий, но незаинтересованным в борьбе за место под солнцем, не ищущий ни выгоды, ни карьеры. Наглядным примером служат реплики председателя правления Сидорина в пьесе Э. Рязанова и Э. Брагинского «Гараж», по которой был поставлен фильм с одноименным названием. На разоблачительные монологи возмущённых несправедливостью членов гаражного кооператива он, не способный ответить по существу дела продажный Сидорин бросает ироничные слова: «Какую ещё справку, рыночная моя?» или «Насколько я понимаю, полусонные мои...». И кажется, прежде всего самому себе, уверенным, держащим ситуацию под контролем руководителем. На самом деле он уже всякий авторитет, его слова ничего не значат для членов гаражного кооператива.

Постоянно иронизирующий человек со временем превращается в клоуна.

Самоирония – признак отчаянья, способ защитить себя от страха смерти или страха перед жизнью, от неминуемых неудач, от нелюбви. В ряде случаев такого человека скоро становится жалко, и это очень выгодная фишка для драматургического сюжета.

3. *Монореплика*

Но в реальном мире иногда во время разговора кто-то, кроме осмысленных реплик, произносит бессмысленную фразу, особенно когда беседуют несколько человек. Выглядит она бессмысленной потому что не является ни вопросом, ни ответом на вопросы, связанные с темой разговора. И даже не содержит оценку или мысль о времени и месте разговора. Более того, монореплика не отражает даже обоюдное безразличие героев или

незаинтересованность в беседе, как это видно в диалогических репликах, не переходящих в полноценный диалог.

В обычной жизни люди такие реплики пропускают мимо ушей, потому что не ясно зачем случайные слова были сказаны, к кому они обращены, а вдумываться что было сказано никто не желает. Да и во время интересного разговора некогда и не зачем обращать внимание на словесный «мусор». А вот в художественной литературе и особенно в драматургии они имеют важное значение. В филологии для них выделен особый термин – монореплика.

Монореплика – это реплика персонажа с неопределённым смыслом.

Такая реплика находится между диалогической и монологической репликами. От диалогической реплики монореплику отличает то, что не является ответом или вопросом по схеме: «вопрос – ответ без ответа – ответ без вопроса». От монолога она отличается тем, что не претендует на роль размышлений, воспоминаний, заявлений героя или озвучивания его чувств и поэтому выглядит как фраза, сказанная невпопад. Но в то же время монореплика претендует на какой-то скрытый смысл.

Роль монореплик в литературоведенье до сих пор недооценена, за исключением драматургии Театра абсурда. Для примера можно привести монореплику Дженни из пьесы Б. Брехта «Трёхгрошовая опера» (1928): «Мак, когда зазвонят вестминстерские колокола, тебе придётся туго!». Эта фраза произносится во время обсуждения имени какой-то женщины и совершенно непонятно при чем здесь какие-то колокола:

«М а к. Стоп. Относительно мрака и коварства я хотел бы узнать подробности. Например, имя коварной женщины.

Д ж е н н и. Я только вижу, что оно начинается на "Д".

М а к. Ошибаешься. Оно начинается на "П".

Д ж е н н и. Мак, когда зазвонят вестминстерские колокола, тебе придется туго!

М а к. Скажи больше! (*Джекоб оглушительно хохочет*) В чем дело? (*Подбегает к Джекобу и заглядывает в обвинительное заключение*) Наврали, их было только три».

Проходит ещё несколько сцен и только после них проясняется смысл вестминстерских колоколов:

«Камера смертников. Звонят вестминстерские колокола. Констебли вводят в камеру закованного в кандалы Макхита.

С м и т. Давайте его сюда. Вестминстерские колокола уже зазвонили. Подтянитесь, на вас же лица нет. Не знаю, что на вас так подействовало. Наверно, вам просто стыдно. (Констеблям.) Когда колокола зазвонят и третий раз – это будет ровно в шесть, – он уже должен быть повешен. Срочно все приготовить».

Звон колоколов Вестминстера указывает на время, звон колоколов вестминстерского аббатства связан и с церковными ритуалами и никогда ни Биг-Бен, ни другие колокола не являлись звуками начала смертной казни. Значит, слова Смита лишены очевидного смысла. И эта неочевидность позволяет режиссёрам и зрителям вкладывать в них какой угодно смысл, что беспредельно расширяет горизонты восприятия, обдумывания этой тюремной сцены. Каждый человек видит близкий ему смысл этих слов. Кто-то задумывается о Боге, о аде, кто-то о том, что всех ждёт час смерти, кто-то, зная музыкальные колокольные произведения Англии, начинает думать, что, несмотря ни на что в жизни, всегда есть место музыке, чему-то возвышенному, даже в жизни преступников.

Монорепликой является последнее восклицание Ирины в финале пьесы А. Чехова «Три сестры»:

И р и н а (*оставшись одна, тоскует*). В Москву! В Москву! В Москву!».

Если в начале пьесы слова о том, что надо возвращаться в Москву для трёх сестёр Прозоровых имели смысл, то в конце теряют всякий смысл. Никогда они не вернутся в родной город. К тому же знаменитая монореплика Ирины «В Москву! В Москву! В Москву!» никак не связана с тем, что только что происходило на сцене, не является ни ответом на реплику Наташи, ни обращением к ней. Следовательно, не было никакого смысла её произносить. Но так как монореплика Ирины закрывает сюжет пьесы, можно вкладывать к ней любой смысл, доступный воображению. Можно думать, что Москва для Ирины означает уже только какие-то грозы, уход в себя, можно считать, что для неё стала символом новой жизни где угодно, главное – новой, идеальной, к которой теперь надо стремиться ещё упорней...

Монореплика всегда находится вне сюжета произведения, как фраза Кулыгина в той же пьесе А. Чехова: «...о, fallacem hominum spem! Винительный падеж при восклицании...». Она по своему неопределяемому смыслу никак не связана ни со временем происходящего действия, ни с обстановкой, в которой он находится, ни даже сказанными перед ней собственными словами о предстоящем ему отдыхе и о желании попить в приятном обществе чаю.

И так, функция внесюжетных монореплик заключается в том, чтобы они своей бессмысленностью разрывали сам сюжет. Так, чтобы и режиссёры, и зрители могли в этих разрывах увидеть какие-то новые смыслы, которые, возможно, не видел и сам автор. Классической монорепликой является слова неудачливого мастера пошива шапок Бубнова о нитках из пьесы М. Горький «На дне» (1902):

«Н а т а ш а. Знаешь... Мало знать, ты — понимай. Ведь умирать-то страшно...

П е п е л. А я вот — не боюсь...

Н а т а ш а. Как же!.. Храбрость...

Б у б н о в (свистнув). А нитки-то гнилые...

П е п е л. Право, не боюсь! Хоть сейчас — смерть приму! Возьмите вы нож, ударьте против сердца... умру — не охну! Даже — с радостью, потому что — от чистой руки...».

Никто Бубнова не спрашивал о его нитках, не было никакого смысла озвучивать их качество. Так быть может он намекал, что гнилыми являются нитки, которые связывают Наташу и Пепела, может быть он имел ввиду, что весь мир сшит ненадёжно? Возможно, смысл в намёке Бубнова, что жизнь человек иногда выглядит пришитой к земле, то точно нитки не в состоянии вечно удерживать её, они уже сгнили и скоро, очень скоро наступит смерть и Наташи, и Пепела, и его самого, всех. Можно подумать и о том, что гнилыми нитками являются чувства человека: страх, храбрость... Такая монореплика дает пищу для размышлений, что только повышает художественный уровень произведения. И вот уже больше ста лет пьеса «На дне» ставиться на театральных сценах разных стран, и каждый режиссёр раскрывает, согласно своим мировоззренческим взглядам, по-своему монореплику Бубнова.

Сегодня наиболее удачным применением монореплик является сериал «Доктор Хаус» (2004–2012), отмеченного теленаградами «Пибоди» и «Эмми».

4. Устная ремарка

Как и в кино, так и в театре можно показать горы мусора на улицах города, но передать какая там царит вонь возможно только словами какого-нибудь героя слова.

Как и в киносценарии, так и в пьесе можно написать ремарку: «Улицы города завалены дурно пахнущим мусором». И можно уже в фильме и в спектакле показать засорённость улиц, но передать какая на них царит вонь возможно только словами какого-нибудь героя – устной ремаркой.

Устная ремарка – это речь героя, указывающая время и описывающая место, в котором происходит действие.

Работа с устными ремарками требует своего мастерства. Например, финал пьесы «Три сестры» А. Чехова:

«И р и н а (*одна*). Все ушли. Никого нет».

За этой устной ремаркой сразу же идёт обычная ремарка: «*На улице гармоника, нянька поёт песню*».

Автор мог бы не использовать лишь одну устную ремарку, продолжив её: «Все ушли. Никого, кроме Ирины, нет. На улице играет гармоника, нянька поёт песню». Но как известно, что А. Чехов безжалостно вычёркивал из речи своих героев все слова, которые казались ему лишними. И здесь видно, что гениальный драматург не стал прибавлять к словам Ирины: «Никого нет» других слов, чтобы дать возможность актрисе акцентировано

глубоко сыграть сцену её одиночества, не дать осознать, что кроме неё где-то близко находится её нянька, поющая песню.

Ложь в драматургических произведениях

Диалоги и монологи включает в себя и случаи лживой информации. Особенно насыщена ложью устная речь. В этом нет ничего необычного. Согласно данным статистики 40,1 % людей лгут минимум 1 раз в сутки, другие гораздо чаще. В среднем человек говорит неправду 4 раза в день. Исходя из этой статистики, автор обязан в драматургические диалоги включать и ложь героев. Все стараются не огорчать близких и родных людей, стараются не выглядеть смешными, стыдятся каких-то своих поступков. Вот и врут. Хотя, казалось бы, в эти минуты ситуация должна стать драматической, но чаще этого не происходит. По разным на то причинам. И эти причины – залог многообразия драматургических сюжетов. И если драматургу удаётся найти новую причину, по которой его герои врут и прощают ложь, то он пишет новую драматургическую сцену.

Авторы пьес или киносценария, в которых ни один герой не соврал, не пытался хотя бы раз обмануть других героев проходят мимо правды жизни. Такие тексты не приводят к успеху у зрителей. То же самое происходит, когда автор спешит сразу же раскрыть ложь своего героя, он принадлежит к большинству слабых драматургов. Ложь – тяжёлая вещь. Она как поднятая штанга, которая сразу же стремится выпасть из рук слабого штангиста. И посему очень мало драматургов, которые могут ложь нераскрытой с самого начала произведения до конца. К таким драматургам относится Лопе де Вега, написавший в 1618 году комедию «Собака на сене (Собака садовника)». Она рассказывает о вдовствующей графине Диане, влюблённой в своего слугу Теодора, как и он в неё. Но выйди замуж за него она не может, так как он не из знатного рода. И здесь чтобы добиться своей цели Теодор выдаёт себя за сына старого графа. Сюжет простой, ложь незамысловатая, но уже несколько веков эту комедию ставят на театральных сценах, экранизируют, цитируют, потому что автор смог заставить зрителя с интересом ждать 2 часа, когда главной герой будет разоблачён как лжец. Каким образом Лопе де Вега это сделал – отдельный разговор.

Ложь – обязательная часть драматургического диалога.

Ожидание, когда ложь будет разоблачена, а обманщик так или иначе будет наказан однозначно вызывает напряжение драматической ситуации. Чем сильнее натянут лук, тем сильнее стрела поражает цель.

Существует драматургия, в которой положительный герой оказывается разоблачён как лжец, но отказывается признаться в том, что он обманщик, и при этом не теряет к себе симпатии зрителей. Как правило, это «белая» ложь, ложь во спасение. Иногда такой главный герой, обманывая других,

отстаивает какие-то свои абстрактные убеждения. Как в киносценарии Г. Горина «Тот самый Мюнхгаузен». Знаменитый врун барон Мюнхгаузен живёт среди людей, всегда готовых ради своей выгоды соврать. Но сам он врёт не ради денег или карьеры. А потому что не хочет смириться с обыденной, скучной, однообразной жизнью. Власти его города согласны согласиться с его забавным и не опасным для них враньём, но при условии признания бароном, что он, как и все, лжец. Но фантазёр Мюнхгаузен готов погибнуть в заряженной для полёта на Луну пушке, но не соглашается прослыть как все остальные обыкновенным вруном:

«Герцог встал с кресла и поднял бокал. Все затихли.

– Присоединяйтесь, господин Мюнхгаузен, – тихо и проникновенно произнёс он. – Прошу! Присоединяйтесь!

Все дружно подняли бокалы.

– Господа, – спокойно и задумчиво произнёс Мюнхгаузен. – Вы мне все очень надоели. – Воцарилась мёртвая пауза. Он не тронулся с места. Он остался стоять там, где стоял, напротив герцога. – Поймите же, Мюнхгаузен славен не тем, что летал или не летал, а тем что не врёт. Я не был на Луне. Я только туда направляюсь. Конечно, это не просто. На это уйдёт целая жизнь, но что делать... придётся. – Он попятился к пушке и взял из рук артиллериста горящий фитиль.

Раздался общий тревожный вздох, все поднялись со своих мест, звякнули тарелки.

Мюнхгаузен передал горящий фитиль Марте:

– Ты готова?

– Да, – прошептала она.

Он потрепал по плечу стоящего рядом Томаса:

– Ступай домой, Томас, готовь ужин. Когда я вернусь, пусть будет шесть часов.

– Шесть вечера или шесть утра? – заинтересовался Томас.

– Шесть дня, – улыбнулся Мюнхгаузен.

Потом он подошёл к лестнице, приставленной к жерлу пушки, взглянул вверх и сказал, обернувшись к замершим людям:

– Я понял, в чём ваша беда. Вы слишком серьёзны. Серьёзное лицо – ещё не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением. Вы улыбайтесь, господа, улыбайтесь! – Он подмигнул своему музыкальному трио, раздались звуки его вечной темы.

Потом он, не спеша, с видом знатока, поплевал на руки, взялся за лестницу и полез вверх, ловко, не торопясь, легко и целеустремлённо. Музыка летела рядом с ним, она дарила ему уверенность и отвагу. За первыми метрами подъёма побежали новые, ещё и ещё, без всякой надежды на окончание. Но он был весел, и это занятие нравилось ему. И когда на фоне его движения возникли финальные титры, он не прекратил своего подъёма.

Даже после надписи: «Конец фильма» он весело и отчаянно лез вверх».

Особенно высокое драматургическое напряжение возникает, когда ложь одного из главных героев не очевидна. Более того, иногда она должна выглядеть как правда. А когда обман в финале раскрывается, то именно в этот момент драматургический диалог способен переходить в драматический.

Опытный драматург не спешит разоблачить своего врущего героя, и делает это только через несколько сцен после сцены с обманом. Так накал начала драматического диалога – разоблачения лжеца, выглядит сильнее, ярче.

Каждому жанру соответствует свой тип лжи. Драматург должен иметь ряд маркеров, которые позволяют указывать на скрытую ложь своих героев, что важно для зрителей.

В трагедиях и драмах – это пафос.

Пафос (др. гр. – страдание, страсть, возбуждение, воодушевление) – выражение чувств с эмоциональной возвышенностью и воодушевлением. Обычно ораторы, стремясь вызвать у аудитории нужные чувства, не раскрывают до конца собственные мысли.

Так в трагедии В. Шекспира «Король Лир» обманывают короля Лира две его старшие дочери, используя пафос.

«Г о н е р и л ь я.

Моей любви не выразить словами.
Вы мне милей, чем воздух, свет очей,
Ценней богатств и всех сокровищ мира,
Здоровья, жизни, чести, красоты.
Я вас люблю, как не любили дети
Доныне никогда своих отцов.
Язык немеет от такого чувства,
И от него захватывает дух.
Корделия (в сторону).
А что Корделии сказать?
Ни слова. Любить безгласно.

Л и р.

Отдаем тебе Весь этот край от той черты до этой,
С лесною тенью, полноводьем рек,
Полями и лугами.
Им отныне Владей навек с супругом и детьми.
Что скажет нам вторая дочь – Регана, Жена Корнуола?
Говори, дитя.

Р е г а н а.

Отец, сестра и я одной породы,
И нам одна цена. Её ответ
Содержит все, что б я сама сказала,
С той небольшою разницей, что я
Не знаю радостей других, помимо
Моей большой любви к вам, государь.

К о р д е л и я (в сторону).

О, как бедна я!

Нет, я не бедна – Любовью я богаче, чем словами.

Л и р.

Даем тебе с потомством эту треть

В прекрасном нашем королевстве.

Ширью, красотой и плодородьем эта часть

Ничуть не хуже, чем у Гонерильи»

Финал трагедии известен. То, что король Лир поверил лживым словам дочери Гонерильи и Реганы, хотя их выдавал пафос, с которым они преподносили свою ложь. И она приводит к кровавой трагедии, которая потрясает все королевство.

Ярким примером здесь служит ложь героини драмы Г. Ибсена «Кукольный дом» Норы. Она, желая заплатить за лечение умирающего мужа, берет деньги под подделанный ею же вексель:

«КРОГСТАД. Я взялся достать вам эту сумму...

НОРА. И достали.

КРОГСТАД. Взаялся я достать вам ее на известных условиях. Вы были тогда так заняты болезнью вашего мужа, так озабочены, где бы достать денег на поездку, что, пожалуй, вам некогда было разбираться в подробностях. Так не лишне напомнить вам их. Да, я взялся достать вам деньги и составил для вас долговое обязательство.

НОРА. Ну да, которое я подписала.

КРОГСТАД. Хорошо. Но внизу я добавил несколько строк от имени вашего отца – его поручительство за вас. Эти строки должен был подписать ваш отец.

НОРА. Должен был?.. Он и подписал.

КРОГСТАД. Я оставил место для числа. То есть ваш отец сам должен был проставить день и число, когда подпишет бумагу. Помните вы это, сударыня?

НОРА. Кажется...

КРОГСТАД. Я передал вам долговое обязательство, чтобы вы переслали его по почте вашему отцу. Не так ли?

НОРА. Да.

КРОГСТАД. Вы, разумеется, сейчас же сделали это, так как дней через пять-шесть принесли мне вексель с подписью вашего отца. И сумма была вам вручена.

НОРА. Ну да, и разве я не аккуратно выплачивала?

КРОГСТАД. Ничего себе. Но... чтобы вернуться к предмету нашего разговора... Верно, тяжело вам приходилось тогда, фру Хельмер?

НОРА. Да.

КРОГСТАД. Отец ваш, кажется, был тяжело болен?

НОРА. При смерти.

КРОГСТАД. И вскоре умер?

НОРА. Да.

КРОГСТАД. Скажите мне, фру Хельмер, не помните ли вы случайно дня смерти вашего отца? То есть какого месяца и числа он умер?

НОРА. Папа умер двадцать девятого сентября.

КРОГСТАД. Совершенно верно; я осведомлялся. И вот тут-то и выходит странность... (*вынимает бумагу*), которую я никак не могу объяснить себе.

НОРА. Какая странность? Я не знаю...

КРОГСТАД. Такая странность, фру Хельмер, что отец ваш подписал этот вексель три дня спустя после своей смерти.

НОРА. Как так? Я не понимаю.

КРОГСТАД. Отец ваш умер двадцать девятого сентября. Но взгляните. Вот тут он пометил свою подпись вторым октября. Разве это не странность?

Нора молчит».

Как и в драме, так и в мелодраме обманывающие люди наносят сильные психологические травмы дорогому им человеку, как в пьесе А. Володина «Пять вечеров». Действия в ней разворачиваются при советской власти. Сороколетний мужчина Ильин, вернувшись в родной город, приходит в квартиру Тамары, которую любил в юности, но после отчисления из института оставил в её Ленинграде. На самом деле Ильин не инженер. Учась в институте, он выступил против лжи одного из профессоров, так как сам по своей природе не терпел никакой лжи. И был отчислен из студентов. Он работает на севере страны шофёром грузовика. Предельно честным человеком является и Тамара. Но и она лжёт, говоря, что живёт «полной жизнью», хотя, как одинокая, бездетная женщина, она ощущает себя несчастной. В ответ врет и Ильин:

«Т а м а р а. ... Вы-то как живете? Добились, чего хотели?

И л ь и н. Добился – добился... Как смотреть.

Т а м а р а. А сами как смотрите?

И л ь и н. А... (*Махнул рукой.*) Жизнь моя – железная дорога, Вечное стремление вперед!

Т а м а р а. Значит, добились. Где работаете?

И л ь и н. Ну, если интересно, – работаю инженером. Если интересуется табель о рангах – главным инженером».

И эта взаимная ложь делает героев пьесы (и одноименного кинофильма в постановке режиссёра Н. Михалкова) ещё более одинокими в этом мире и несчастными.

Если дело касается отрицательного героя, то его ложь разоблачается его же бесстыдным поведением.

В трагикомедии Е. Шварца «Дракон» рыцарю Ланцелоту предстоит спасти Эльзу от дракона. Девушка и её отец Шарлемань, стараются выглядеть перед чужестранцем не униженными страхом, дорожащими своим достоинством людьми. Эльза улыбается перед своей смертью:

«Л а н ц е л о т. Простите меня, но... Вы говорите, что у вас очень тихий город?

Э л ь з а. Конечно.

Л а н ц е л о т. А... а дракон?

Ш а р л е м а н ь. Ах, это... Но ведь мы так привыкли к нему. Он уже четыреста лет живёт у нас.

В комедиях ложь имеет свою форму – двухполюсную. Одновременно должны присутствовать и высокое и низкое, пафос и бесстрастность, чистое и грязное...

Хрестоматийным комедийного вранья является поведение Бывалого, Балбеса, Труса, пытающихся говорить на несуществующем кавказском языке, в комедии Л. Гайдая по сценарию Л. Гайдая, М. Слободского и Я. Костюковского «Кавказская пленница или Новые приключения Шурика». Они играют в ресторане роль кунаков, которым наивный учёный-фольклорист Шурик должен передать украденную согласно горским обычаям невесту. При этом речь идёт о такой возвышенной материи, как брак по любви и здесь же грубая угроза тому, кто откажется признать, что это брак по любви, все это произносится пафосом, но с анекдотичной беспристрастностью на выдуманном горском языке:

«По залу ресторана плечом к плечу шли Бывалый, Балбес и Трус. Одежды, выданной Аджэбраилом, им не хватило. Пришлось сочетать национальные костюмы с имеющимися собственными.

Поверх знакомых уже нам майки, брюк и кед Балбес накинул чёрную черкеску. Лысую голову Бывалого, шедшего посредине, прикрывал красного цвета башлык, с пояса свисал огромный кинжал.

Трус надел на голову чёрную папаху, которая из-за своих размеров закрывала чуть ли не половину лица, а поверх пиджака застегнут был широкий армейский ремень.

При виде наряженных подобным образом Бывалого, Балбеса и Труса на лицах сидевших за столиками людей появлялись улыбки. Впрочем, троица этих улыбок не замечала и, плотно прижавшись друг к другу, проследовала к стоящему в дальнем углу столику, за которым сидели Аджэбраил и Шурик.

Те, увив приближающуюся к ним компанию, встали.

– Знакомьтесь, – сказал Шурику Аджэбраил.

– Шурик, – протянул руку Шурик Балбесу, но тот, вместо того, чтобы пожать, ударил её своей ладонью и козырнул.

– Саша, – продолжал знакомиться Шурик, на этот раз подавая руку Бывалому.

Тот пожал её.

– Ой! – вскрикнул от боли Шурик и выхватил свою руку из безжалостной ладони Бывалого.

– Саша, – Шурик пожал руку Трису.

Тот вскрикнул и схватился за рукоятку висевшего на поясе Бывалого кинжала, за что получил удар по руке.

– Простите, – извинился Шурик.– Садитесь. Все пятеро одновременно сели.

Бывалый, Балбес и Трус в упор стали смотреть на Шурика, испортившего им сегодня операцию.

Наступила небольшая пауза, во время которой Трус снял папаху. Под ней оказались зализанные на левую сторону каштанового цвета волосы.

– Они совершенно не разговаривают по-русски, но все понимают, – начал объяснять Аджebraил Шурику и подмигивать новоприбывшим. При этом лицо Аджebraил а озарялось улыбкой. Троица дружно закивала головами.

– Мардабары! – воскликнул Бывалый.

Услышав это слово, Трус прикусил нижнюю губу и, вскинув брови, крепко прижал папаху к груди.

– Курзал! – добавил Бывалый, под глазом которого красовался приклеенный крест-накрест пластырь.

– Что он говорит? – ничего не поняв, спросил Шурик Аджebraила. Тот, растерявшись и не зная, что ответить, почесал затылок.

– Он говорит: «Приятного аппетита!».– перевёл Аджebraил, злобно поглядывая на Бывалого.– Кушайте, кушайте.

– Спасибо! – ответил Шурик и принялся доедать ужин.

Но тут его внимание привлёк Балбес, на груди которого сверкал длинный ряд украшений в виде гильз. Одна из них оказалась папиросой, которую Балбес сунул в рот. Он нажал на другую гильзу, та через мгновение выскочила. Балбес прикурил от неё и сунул обратно на место.

Это зрелище привело Шурика в восторг, и он воскликнул:

– Здорово!

Балбес был польщён и, по-дружески обратившись к нему, объяснил:

– Бамбардия! Кергуду!

– Что он сказал? – опять спросил Шурик и рассмеялся.

Аджebraилу эта игра уже поднадоела и, зевая, он ответил:

– Он говорит, что если Вы откажетесь, они Вас зарежут».

В трагедиях ложь приобретает особенно драматическое значение во время принесения публичной клятвы: перед правителем (царём, ханом, диктатором и т. д.), и перед обществом.

В драмах клятва теряет свою публичность. Она произносится в суде, при вступлении в брак.

В мелодраме так же возможны сцены в суде, при регистрации брака, но в отличие от клятвы в драме клятвы в мелодраме многословны. Особенно в интимных сценах при признании в любви.

В комедии слова клятвы могут быть подобны словам клятв в трагедии или драме, но вызвать смех они способны, когда обстановка, одежда, предметы, на которых герой клянётся не соответствуют торжественному, сакральному моменту. Так в комедии герои с серьёзным лицом клянутся в

верности, к примеру, не на Библии, а на стопке старых порнографических журналов.

Каждый драматург должен хорошо знать все виды лжи¹⁵, природу обмана, механизм одурачивания.

Ошибки персонажей в драматургии

Наиболее драматические эмоции вызывают ошибки, которые совершают люди в своей жизни. Люди совершают ошибки ежедневно. В основном они связаны с тем, что они что-то не договаривают, не просчитывают последствия своих поступков до конца выполняют свою работу или просто спотыкаются на ровном месте. Последнее часто используется в комедиях, всегда вызывая смех, да и в реальной жизни тоже. Ошибки в реальной жизни естественная вещь, они постоянная величина. Так должно быть и в драматургическом произведении.

Желающий стать драматург должен отчётливо понять, что если он не внесёт ошибку в действия своего героя, то никогда не напишет настоящее драматургическое произведение. Это может быть одна ошибка, как ошибка Гамлета у В. Шекспира или целый каскад ошибок героев, как в популярной комедии «Тупой и ещё тупее» режиссёра П. Форелли по сценарию П. Фаррелли, Б. Йеллин и Б. Фаррелли.

Умение найти нужную ошибку зависит и от таланта драматурга, и от его драматургической интуиции. Она сродни верхнему нюху гончей собаки. Человек обладающий верхним драматургическим нюхом как бы чувствует где нужно заставит героя ошибиться. Правда, есть и другой способ, применяемый в Голливуде. Когда в сценарии отсутствуют нужные ошибочные действия героев, продюсер собирает команду консультантов, состоящую из юристов, психологов, конфликтологов и других специалистов. Сами не способны написать художественное произведение, но умеют определить в уже написанном сюжете точки для ошибочных действий героев, которые приводят к драматургической или комедийной ситуации.

Жизнь человека, как известно, состоит из белых и черных полос. Считается, что белых больше, когда человек старается жить правильно. Черные полосы в жизни человека появляются, когда он совершает ошибки. Но ошибки, как звери и зверьки, подкрадываются незаметно, внезапно, неотвратимо. На людей склонных к азарту, риску, к страсти нападают крупные хищники, на людей, сторонящихся от неприятностей – мелкие грызуны, типа мышей и крыс. Простой пример. Мужчина может в течение многих лет носить любящего супруга, да так убедительно, что его жена даже и представить себе не могла его измены. И оказывается, в конце концов, у «разбитого корыта» – одна, никому не нужная, без профессии, без ланов на будущее, без жизни. А ведь если бы она не ошибалась, то могла каким-то

¹⁵ <https://ru.wikipedia.org>

образом, не теряя много лет, устроить свою судьбу лучшим образом, гораздо менее драматично.

И ошибка человека, и «маска» на его лице вызывают драматическое или комедийное действие, что и является сутью пьесы или киносценария.

Любые ошибки: любовные, грамматические, родительские, политические, финансовые, нравственные, этические, моральные... большие, судьбоносные, незначительные, смертельные. Все они материал для драматурга. Только человек, в жизни которого наступила чёрная полоса, является субъектом действительно драматургического текста. Как отмечал Аристотель, действие трагедии развивается «...из счастья в несчастье, не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица... скорее лучшего, чем худшего». При этом особый драматургический эффект создаётся, «...когда эти страдания возникают среди близких лиц, например, если брат убивает брата, или сын – отца, или сын – мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, вот чего следует искать поэту».

Ошибочные действия происходят на разделяются на 9 групп:

1. На бытовой сцене
2. На правовой сцене
3. На карнавальной сцене
4. На межличностной сцене
5. На политической сцене
6. Ошибки на профессиональной сцене
7. Ошибки на религиозной сцене
8. Ошибки на национальной сцене
9. Ошибки на сцене народных традиций

Ошибки на бытовой сцене кажутся мелочными, но при грамотном использовании создают полное драматургическое напряжение. Более того, раскрывают характер героя.

Человек в день совершает несколько различных ошибок, часто даже не обращая внимания на них. Он может пересолить суп, потерять, забыть ключи, наступить на собачий кал и т. д. и т. п. И до тех пор, пока кто-то другой не обратит своё внимание на них эти ошибочные действия не приобретают драматургическое значение. Но для того что бы бытовая ошибка стала драматической человек должен начать отрицать, что он совершил ту или иную ошибку.

В трагедии, драме и мелодраме ошибки героя вызывают у него чувство стыда, растерянности, озлобления, страха и другие эмоции.

В комедийном сценарии ошибочные действия не эти эмоции если и появляются, то они явно притворны. На этом построены все комедии Чарли Чаплина.

Ошибки на правовой сцене возникают, когда человек нарушает закон. Осознанно, когда его целью является достижение какой-то реальной выгоды: денег, имущества или карьерного роста. Неосознанно, когда преступление совершается из-за банальной глупости или, когда он обманом оказывается вовлечён в преступление. Следует знать и использовать ситуацию, когда человек не вполне осознает, что он совершает преступление, основываясь на каких-то высоких идеях, таких как «во благо человечества». Как в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Если кто-то осознанно становится преступником, то драматургическое произведение скорее разовьётся в детективном стиле. Если непреднамеренно, то драма может привести к предельной психологической глубине, связанной с моральными и духовными страданиями преступника.

Персонажами на правой сцене являются не только сами преступники, но и детективы, прокуроры, адвокаты. Хороший драматург непременно поставит таких своих героев тонкую грань между словом и духом закона, приведёт их самих к какой-то форме правонарушения, но с последующими для них потерями: репутации, любимого человека, душевного покоя...

Ошибки на карнавальной сцене являются наиболее сложными для драматурга.

Карнавальность характерна для событий, происходящих во времени и пространстве – в хронотопе народной площади. И она подчинена так называемому раблезианскому хронотопу, о котором говорилось в теоретической части.

Карнавальность представляет собой игру главного героя роли, несвойственной ему в обычной жизни. Человек как бы надевает на своё лицо маску, заменяющую его настоящее лицо. Маску на своё лицо человек одевает преднамеренно, с целью ввести окружающих его людей в заблуждение и заставить ошибаться даже таких людей, которые всегда считали, что они никогда не ошибались и не могут ошибиться и проиграть. Как в популярной комедии режиссёра Ч. Рассела «Маска» по сценарию М. Фэллога, М. Верхайдена, М. Уэрба.

Ошибки на межличностной сцене возникают из-за того, что человек недопонимает другого человека. Именно, недопонимает, а не понимает. Когда кто-то кого-то не понимает то, он переспрашивает. И ситуация разъясняется. А когда недопонимает, то думает, что понял о чём шла речь. И всё запутывается. Обычно, люди не переспрашивают, потому что «слышат» только то, что хотят услышать; или «слышат» то, что диктуют им отношения, которые у них сложились на эту минуту с тем человеком, с кем он говорил. Один произносит: «Посмотрим». Другой слышит в этом слове надежду на спасение, третий – угрозу.

Недопонимание и влечёт за собой ошибочные действия героев.

Зачастую недопонимание возникает с силу того, что говорящий пропускает некоторые слова, так как ему самому все ясно и без «лишних»

слов. Причём все это происходит неосознанно. «Давай поужинаем. Как всегда,» – говорит парень девушке, имея ввиду, что они встретятся и будут ужинать как всегда в любимом ресторане. И они не встречаются. Потому что девушка решила, что её парень как всегда заедет за ней и потом они решат куда они поедут ужинать.

В реальной жизни, люди стараются не обращать внимание на косые взгляды, недружественные высказывания, непонятные реплики людей. Это объясняется инстинктом самосохранения, так как реагирование на все действия и слова окружающих людей превращает жизнь в сплошной кошмар. В драматургическом сюжете все по-иному. Драматург наоборот должен все строить на обязательных реакциях героя на слова других героев, пусть даже второстепенных. Кто-то в баре рядом произносит: «Мерзко». В настоящей жизни обычно не обращают внимание на то, что произнёс какой-то незнакомый тип; в драматургическом сюжете герой обязан прицепится к этому слову: «Ты кто такой, что ты имеешь ввиду?» Это вызывает дополнительные эмоции, создаёт драматическое напряжение, развивает действие.

Ошибки на межличностной сцене из-за недопонимания составляют золотой фонд драматургии жизни.

Ошибки на политической сцене концентрируются вокруг желания харизматической личности достичь власти или сохранить её. Как правило, это сюжеты для шекспировских трагедий. Возможны драмы, как в известном фильме о выборах Президента США «Вся королевская рать» режиссёра С. Зеллиана по сценарию С. Зеллиана, Р. Уоррена и А. Мессера. В этом кинофильме интересно то, что грязные методы борьбы за власть политика Старка не являются его ошибками, они лишь общепринятыми методами борьбы, что не понимает журналист, склонный к идеализации своего политического босса. Из этого следует сделать вывод, что самой главной ошибкой на политической сцене является доверие и вера главного героя к политику и окружающим его людям, как бы странно это не звучало.

Ошибки на профессиональной сцене логически естественны для фильмов о катастрофах. Главный инженер принимает на работе ошибочное решение и рушится завод, взрывается плавильная печь, токсические выбросы грозят жителям целого города... И так во всех профессиях. Армейских, медицинских, спортивных... Вплоть до принятия того, что воры – это тоже профессионалы. И они совершают ошибки во время преступлений, что позволяет детективам выйти на их след.

Профессиональные ошибки героев используются во всех жанрах. В культовой советской мелодраме «Доживём до понедельника» режиссёра С. Ростоцкого по сценарию Г. Полонского молодая учительница выбрасывает из окна класса, расположенного на верхнем этаже школы, ворону в тряпке, что приводит к гибели птицы. При детях, и это ошибка доброй, чувствительной девушки становится центральным эпизодом фильма.

Ошибки на религиозной сцене носят экзистенциальный характер. Самый простой рисунок ошибочных действий героев был представлен в древнегреческой и древнеиндийской драматургии, в которой действовало множество богов. Эти боги и полубоги находились в сложных отношениях друг другом, иногда переходивших в открытую борьбу. Более того, они вовлекали в свои интриги и людей, которые верили в них. Так жертвой войны бога Посейдона со своей племянницей богиней Афиной стал Одиссей. В Греции на горе богов Олимп существовала даже богиня обмана Ата, обманывавшая и своего отца бога Зевса. Богиня Ата всегда среди людей, ведёт она себя тихо, незаметно, но каждый день обманывает кого-то, и обманутый человек совершает драматичную в своей жизни ошибку.

Сегодня боги и полубоги действуют в фильмах в стиле фэнтези и сказок. А псевдореалистических фильмах в стиле хоррор и в сериалах подобно популярному сериалу телеканала The CW «Сверхъестественное» какие-то действия или слова мистических сил заставляют героев совершать ошибки.

Мистические силы состоят из армии призраков, вампиров, отражений в зеркалах, оживших мертвецов и т. д и т. п.

Ошибки на религиозной сцене относятся к самым драматическим ошибкам человека, так как развиваются на почве сверхидеи.

Религиозное чувство является одним из самых сильных чувств. Если верующий человек родился и живёт, и верит в своего Бога или богов среди людей, которые верят в того же Бога или богов, то его жизнь проходит в гармоничном русле. Ошибочные религиозные действия совершают, как правило, неопиты – люди, которые вчера были атеистами, а сегодня поверили в бога. Отличительная особенность неопитов в их фанатизме, в пламенном желании доказать и себе, и другим, что он действительно уверовал. К тому же фанатики отличаются нетерпением и нетерпимостью, они не оценивают критично свои действия. Отсутствие самокритики – стартовая площадка для ошибочных действий. Ради вновь приобретённой веры фанатики отказываются от родных и друзей, способны готовы пойти на любое преступление ради своего бога. Даже убить родителей, мужа/жену, детей... Но лютую ненависть к неопитам и проявляет и противоположная сторона, не желающая понять его религиозных чувств. Показателен в этом плане фильм режиссёра В. Хотиненко «Мусульманин» по сценарию В. Залотухи, в котором брат готов убить родного брата. Особенно опасны для общества неопиты, ставшие членами различных сект. История, особенно современная, знает множество кровавых сюжетов об этих людях-нелюдях. В настоящее время появилось целое направление в североамериканском телевиденье с сериалами о сектах, один из которых «Путь» режиссёров М. Кэхилла и М. Уивера по сценарию Д. Гольдберг с соавторами.

Следует отметить, что все фильмы о сектах практически трагедии, потому что в них действуют и страдают большие группы населения. В то же

время фильмы неопитах, принявших традиционную религию (буддизм, иудаизм, христианство, ислам) в основном семейные драмы.

Понятно, что ошибочные действия на религиозной сцене ведут к трагическим и драматическим жанрам. Особый драматизм возникает в тех драматургических произведениях, когда автор проводит своего героя через весь путь фанатизма, а в финале чуть раскрывает ему глаза.

Ошибки на национальной сцене имеют место и во всех жанрах. Вдруг оказывается, что жених дочери казахской семьи не казах, а кыргыз. Этот факт может быть драматургом использован как конфликт и в трагедии, и в драме, и в мелодраме, и в комедии, и трагикомедии. Все зависит от режиссёра, от его взгляда на сценарий или пьесу. Драматург писал драму, а режиссёр увидел в ней комедию. Обычное дело, здесь драматургу лучше промолчать. Конечно, трудно поставит расовую трагедию В. Шекспира «Отелло», ставшую со временем стала семейной драмой, как комедию. Но возможно. При желании талантливого режиссёра.

Ошибки на сцене народных традиций – вещь-в-себе. Каждая прожившая не менее нескольких столетий нация имеет свои народные традиции. Они являются остатками прежде действовавших, но затем отменённых законов, а также отголосками забытых верований. В христианской России празднуют Масленицу – время поклонения Солнцу, а в мусульманском Казахстане – Наурыз, праздник поклонения огню. Происхождение некоторых тысячелетних народных традиций иногда даже не представляется возможным определить.

Сегодня в кино ошибки на поле народных традиций почти не представлены, современная глобальная цивилизация стремительно смыкает исторические народные черты почти у всех народов, особенно в городской среде. Между тем они придают весомую оригинальность любому кинофильму. Как в комедии режиссёра Ш. Айманова «Ангел в тюбетейке» по сценарию Ш. Айманова и Я. Зискинда или в трагедии «Козы-Корпеш и Баян-слу», снятой режиссёром А. Ашимовым по сценарию А. Ашимова и Ш. Кусаинова. Сюжет комедийного фильма держится на ошибочных действиях матери взрослого холостого сына, которая согласно казахским народным обычаям, сама принимается искать для него невесту. А трагедия является экранизацией казахского эпоса, в котором два родоначальника, согласно народному обычаю, клянутся поженить своих детей, если у них родятся мальчик и девочка. Рождаются Козы-Корпеш и Баян-слу, но ошибочные действия одного из отцов приводят к страданиям большого рода и к смерти в молодых людей в стиле Ромео и Джульетты.

Следует помнить, что некоторые ошибки людей с изменением моральных и религиозных норм перестают считаться как таковыми. Как в кино США и западно-европейских стран coming out.

В настоящее время особенно активно используют ошибки на сцене народных традиций киноматографисты Японии, Ирана и юго-восточной Азии.

Драматургические жанры

Классические драматургические жанры – комедия и трагедия – со времён Шекспира, Мольера и Пушкина претерпели, особенно за последнее столетие, серьёзные структурно-морфологические изменения. Библиотека жанров сегодня настолько усложнилась и обогатилась, что скорее отражает личности конкретных художников, чем укладывается в общепринятые когда-то рамки драматургического творчества. Крупный советский литературовед Ю. Тынянов, определяя выбор направления авторского текста, утверждал, что здесь получает своё значение термин установка. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчинённые факторы, но вместе с тем и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному – речевому ряду.¹⁶

Теоретик в области драматургии В. Фролов понимал жанр как инструмент структурного плана, при помощи которого выстраивается драматургическое произведение, как структурный способ отражения, приём подачи материала.¹⁷

Можно и дальше цитировать труды учёных, но подобное занятие ни каким образом не позволит начинающему драматургу написать полноценную пьесу или киносценарий.

Жанр не может быть инструментом никакого структурного плана, так как жанр и есть структурный план произведения. «Установка» Ю. Тынянова, это всего лишь установление жанра, в котором драматург желает писать. Всего лишь выбор жанра, который приводит к функции произведения и речевому ряду, то есть, к самому тексту. И понятно, что установка (выбор жанра) не объясняет, как трагедия наполняется трагическими сценами или комедия – комедийными.

Если вернуться к определению Аристотеля драмы как осмысленного подражания самой жизни, то следует уточнить, что жизнь далеко не каждого человека является драмой. Если человек не нарушает традиций и законов общества, в котором он живёт с достатком, и он сам и его семья не подвергаются насилию, то в его жизни не происходят никакие драматические события. Родившись, он растёт в обычном родительском доме, работает, заключает брак с согласия родителей, растит своих детей и, достигнув старости, умирает в своей постели. Он может прожить счастливую жизнь, но его она никому не интересна, потому как обычна для разумного человека. Невыносимо трудно долго слушать человека, рассказывающего какая у него

¹⁶ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. – Ленинград, 1929

¹⁷ Фролов В. Судьбы жанров драматургии. – Москва, 1979

счастливая жизнь. А вот, когда человек рассказывает о своей беде, то слушатели не только проявляют к нему долгое внимание, но и сочувствие.

Как не парадоксально, но женщина скорее полюбит несчастливую мужчину, чем счастливого типа. Хотя замуж выйдет за счастливого.

Роман Льва Толстого «Анна Каренина» начинается с фразы: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Банальная, простейшая аксиома: несчастливое разнообразие всегда интересней счастливого однообразия. Особенно интересно знать, как по-разному складывается чужая жизнь с обидами, неудачами, невезеньем, потерями. И дело не в нелюбви к счастливым, не в зависти. Счастливая жизнь хорошо устроена, в ней ничего не меняется, иначе изменения могут привести к несчастью. Не меняясь, она ничему не учит, потому что счастливое сердце усыпляет мозг. Рассказ же о несчастливой судьбе заставляет мозг слушателя-читателя-зрителя работать. Человек, узнавая о чужом несчастье, начинает думать (часто неосознанно), как ему лично избежать злосчастья. А если человек задумывается, ему становится интересно. Так устроена психика человека. Значит, только судьба человека, вдруг испытавшего несчастье, может заинтересовать слушателя-читателя-зрителя, а значит и драматурга. Только он является субъектом действительно драматургического текста.

Первой полноценной работой по теории драмы является труд древнегреческого мыслителя Аристотеля. В частности, он видел драму как осмысленное подражание самой жизни. Но важны и эмоции. Они во многом определяют жанр произведения. Автор может на каждой странице книги, на каждом кадре фильма вывести: «трагедия», но, если это произведение будет вызывать только смех, оно будет восприниматься как комедия. Американский теоретик искусства Эрик Бентли под структурой жанра понимал частные ситуации в жизни персонажей: скандал, анекдот, ссору, казус и т.д. Бентли воспринимал драму следующим образом: «Увидеть в чем-то драматизм, значит, во-первых, воспринять элементы конфликта и, во-вторых, эмоционально откликнуться на эти элементы конфликта. Эмоциональный отклик состоит в том, что конфликт вас волнует, поражает, потрясает».¹⁸

Существует пять классических драматургических жанров: трагедия, драма, мелодрама, комедия и трагикомедия.

Трагедия

Трагедия – жанр драматургического произведения, в котором ошибочные действия героя непоправимо воздействуют на судьбы близких ему людей, вызывают страдания и смерть, роковым и кровавым образом сказывается на жизни родовых или профессиональных кланов, вооружённых групп, народа, страны.

¹⁸ Бентли Э. Жизнь драмы. – Москва, 1978

Лауреат Нобелевской премии поэт И. Бродский говорил, что трагедией выглядит не смерть одного героя, а гибель хора, т.е. – множества людей.

Трагедия является результатом сильного эмоционального возбуждения героя, вызванного предательством, унижением или иным негативным отношением к нему. Сильные эмоции, как правило, не позволяют принять своевременные и прагматичные решения. В результате герой совершает ряд ошибочных поступков, которые затем пытается исправить, что приводит к новым трагическим последствиям.

В сценах трагедии действует, прежде всего, такой персонаж сверх идейного архетипа, как Мститель и ему подобные. Они не обязательно должны быть главными героями произведения. В пьесе В. Шекспира «Ромео и Джульетта» архетипы Мстители симметрично расположены в кланах Монтекки и Капулетти, к которым принадлежат несчастные влюблённые. Они находятся на втором плане, но создают такую плотную и опасную атмосферу ненависти, что трагический финал становится неизбежным. Со своей стороны, и главные герои – Ромео и Джульетта – развивают трагичность ситуации со свойственным юным сердцам максимализмом, повышая степень мотивации их поступков от желания любить друг друга до стремления заключить брак несмотря ни на кого и ни на что. Но, главное, трагедия не состоялась бы, если бы Ромео ошибочно не принял сон Джульетты за её смерть.

Драма

Драма – жанр драматургического произведения, в котором ошибочные действия героя приводят его к гибели или к смерти другого человека и вызывают неустрашимые страдания в узком кругу близких ему людей.

Для драмы приемлемы все типы характеров. При использовании трагедийных архетипов достаточно снизить степень мотивации их поведения от сверхидеи до идеи, чтобы создать именно драму. К примеру, при работе с архетипом Мститель достаточно сверхидею мести заменить идеей справедливого наказания – и получится произведение в жанре драмы.

В этом плане очень показателен Треплев, персонаж драмы А. П. Чехова «Чайка», названной автором «комедией в 4-х частях» (напомним, что придаваемые авторами жанровые определения своих произведений не всегда соответствуют их сути).

Молодой неудачник Треплев остро, глубоко оскорблён писателем Тригориним. И образом его жизни, и его конкретными отношениями с Ниной Заречной, девушкой, мечтающей стать актрисой, стремящейся примкнуть к кругу «властителей дум» России. Тригорин отнимает у Треплева любимую девушку, пользуется ею, как вещью, делая жизнь Нины ничтожной и бессмысленной. Оказавшись в полном одиночестве, Треплев пишет рассказы, которые приносят ему славу. Что же заставило Треплева

перестать «трепаться», а сесть и по-настоящему работать с пером в руке? Мечь. Желание отомстить Тригорину, ведь акт мести не обязательно заключается в убийстве своего врага. В данном случае степень мотивации поведения мстителя Треплева снижена от сверхидеи физического уничтожения своего обидчика до уровня идеи «убить» и заменить его появлением своей фигуры в литературе. Ошибка Треплева заключается в том, что он пытается прожить чужую жизнь, пытается стать вторым Тригориним.

В финале пьесы Треплев, добившийся жизненного успеха, стреляется. Этот поступок поражает своей бессмысленностью. Но только на первый, поверхностный взгляд. На самом деле именно продолжение жизни для Мстителя, убедившегося, что мечь – это только мечь и больше ничего, теряет смысл. Как говорил Гамлет, принадлежащий также к архетипу Мститель: «Жизнь человека – это молвить: «Раз». После мести «дальше – тишина».

Мелодрама

Мелодрама – жанр драматургического произведения, в котором ошибочные действия героя приводят к страданиям самого героя и близких ему людей, но заканчивающиеся счастливым финалом.

В мелодраме страдания располагаются в плоскости частной жизни человека и носят личностный характер. Их границы могут варьироваться от депрессивных или истерических коллизий по поводу неудачной судьбы до сугубо интимных переживаний. В таком сюжете нет места трагическим архетипам. Место Революционера занимает Любовник (Любовница), который совершает свою «революцию» в душе избранного им субъекта.

Мелодрама – любимый жанр массовой зрительской аудитории. И что удивительно, но по силе воздействия, именно, на массового зрителя, мелодрама не уступает трагедии или драме. И заключена эта сила в доверительности. Истории мелодраматических персонажей рассказываются как бы вполголоса, словно вам передаются чужие секреты. Известен психологический эффект такого плана: чем тише что-то произнесено, тем большее внимание привлекает сказанное. Вторым фактором успеха мелодрамы является то, что её герои, переживая драматические ситуации, блуждая в них и страдая, все же приходят к счастливому концу. Демонстрация хэппи-энда помогает людям выстоять против трудностей в своей жизни, подпитывает их оптимизмом.

Считается, что мелодрамы отражают камерные сюжеты – истории, происходящие в замкнутом семейном круге или истории горестной любви, которая, однако, завершается счастливым финалом. На самом деле мелодрама может быть заключена в многоплановой, исторически масштабной ленте, которая, на первый взгляд, кажется трагедией или драмой. Примером является фильм режиссёра и сценариста Уильяма Уайлера

«Бен-Гур», впервые в истории кинематографа получивший «Оскары» в 11 номинациях.

Действие кинокартины разворачивается в провинции Римской империи Иудеи, во время появления Иисуса Христа. Главный герой Иуда Бен-Гур ссорится с представителем Рима. В результате ссоры самого Бен-Гура ссылают на галеры.

Освобождённый за героический поступок от галерного рабства Бен-Гур в знак протеста против жестокости имперской власти отказывается от римского гражданства и ведёт родных ему прокажённых людей к Иисусу. Он видит казнь Христа и пытается напоить распятого водой. Ночью начавшийся дождь оmyвает мать и сестру Бен-Гура и они чудесным образом избавляются от проказы. Happy ending.

Трагикомедия

Трагикомедия – жанр художественного произведения, в котором ошибочные действия героя вызывают и страдания, и смех как у него самого, так и у окружающих его людей.

Одной из видов комедийных коллизий являются действия невезучего человека, неумехи или глупца. В том случае, если он действует в своих интересах, его поступки, приводящие к неудаче, вызывают смех. Если же такой тип что-то предпринимает ради интересов какого-то второго персонажа, который сам является носителем несчастья (сироты, больного, человека, потерявшего надежду или любовь), то комедия переходит в трагикомедию. Примером является одна из самых первых трагикомедий: «Огни большого города» Чарли Чаплина.

Образцовыми примерами трагикомедий являются фильмы Шакена Айманова «Алдар Косе» и фильм грузинского кинорежиссёра Григория Данелия «Не горюй».

Фильм Ш. Айманова практически с первых кадров до финальных выглядит как классическая комедия. Правда, трагическая история любви юноши и девушки, которым помогает философствующий обманщик Алдар Косе напоминает о горькой стороне жизни. Но особенно драматична самая последняя сцена, когда очевидно влюбленный сам в юную красавицу Алдар Косе остаётся в полном одиночестве на склоне своих лет и совсем не радостно смотрит в след уходящим к своему счастью влюблённым.

Сюжет фильма «Не горюй» режиссёра Г. Данелия по сценарию Резо Габриадзе пронизан трагическими коллизиями. Главный герой – врач, человек благородный и молодой, влюблён в дочь полуграмотного, но ловкого и преуспевающего сельского лекаря. Наивную девушку соблазняет ветреный офицер и бросает её. Она рождает сына и умирает. Умирает и её отец. Сам врач подвергается унижениям со стороны богатого князя, и все его попытки защитить свою честь оказываются несостоятельными в силу его природной доброты и... ума. Казалось бы, в этой истории нет места для смеха. Но фильм наполнен такой изящной иронией, каламбурами, анекдотическими

ситуациями, что трудно не рассмеяться, наблюдая за злоключениями героев. Какие драматургические ресурсы позволили достичь такого эффекта?

Прежде всего, за счёт того, что в фильме была принята идея, что возможно прожить без Бога. Религиозный человек скучен, но зато защищён своей верой, какая бы беда с ним ни случилась. Герои Данелии и Габриадзе – пассивные безбожники. Старый лекарь перед своей смертью устраивает собственные поминки. Ему важнее услышать поминальные речи в свой адрес от живых, чем готовиться держать ответ перед Богом. И поминки превращаются в весёлое застолье. В традиционном обществе это было бы однозначно воспринято как кощунство.

Атеист не верит ни ад, ни в рай, для него грехи имеют лишь земные последствия, а значит, над ними можно посмеяться. Подсознательно атеисты боятся думать о будущем, наступающем после жизни, хотя все они самоуверенно отрицают бессмертие души. Помогает им бороться со страхом перед смертью ироничное отношение к ней, смех над её атрибутами.

Трагикомедия бывает двух видов. В первом из них сюжетная линия в конечном итоге приводит к мысли, что есть на свете Высшая сила, которая когда-нибудь накажет злодеев и вознаградит униженных. К этому виду трагикомедии и относится работа грузинского режиссёра. Его главный герой смиряет свою гордыню, а значит, душа его будет спасена.

Второй вид трагикомедии строится на полном торжестве отрицания ценности национальной культуры и религиозных убеждений. К нему относится пьеса И. Бабеля «Закат». Главные герои этой трагикомедии – хозяин одесского извоза (грузовых телег) Мендель Крик и его сын Бенья – король одесских бандитов. Бенья Крик, корчащий из себя помесь одессита и американца, презирает свою еврейскую культуру, устраивает фарс из свадьбы сестры, а следует сказать, что еврейская традиционная свадьба по своей сути есть сакральный, возвышенный религиозный обряд. Такая «еврейско-бандитская» свадьба, конечно же, вызывает смех... Старый Мендель Крик влюблён в молодую Марусечку, он пьёт с её матерью и проклинает Бога. И хотя на его лице отпечатан неприкрытый блуд, его судьба, которую он также проклинает, драматична. Но и это тоже воспринимается весело. Идеология автора основана на простой мысли, которую он передал своему герою Бене Крику: если нет Бога, значит можно все. Смейтесь, господа-товарищи, разрешено смеяться над всеми и всем!

И все же душа нормального зрителя протестует, он смеётся, но в то же время ему невыразимо жаль старика Менделя.

Архетипы в трагикомедии также не являются цельными натурами. Воин чем-то напоминает шута, аристократ – склочника.

Степень мотивации поведения героев никогда не превышает уровня идеи, а если и приближается к сверхидее, то он тут же осмеивается. Так, герой в трагикомедии «Не горюй» становится на время Мстителем, но каким-то всеми забытым мстителем, одиноко сидящим на горе.

Комедия

Комедия – жанр художественного произведения, в котором ошибочные действия персонажей, их нелепый вид и манера поведения вызывают только смех.

Аристотель писал в своём труде «Поэтика»: «Комедия... есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы недалеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искажённое, но без (выражения) страдания».

Попробуем разобраться в этом сложном определении древнегреческого философа и литературоведа, разбив его на составные части.

Аристотель дал несколько ориентиров комедии:

- а) комедия есть воспроизведение худших людей
- б) смешное есть часть безобразного
- в) смешное – это некоторая ошибка
- г) смешное никому не причиняет страдания и ни для кого не пагубно
- д) комическая маска выражает безобразное и искажённое, но без выражения страдания

Комедия является наиболее сложным и трудным в исполнении драматургическим жанром. Автор должен обладать тонким вкусом, чувством меры и глубоким знанием традиционной культуры. Особенно это касается понятий «комедийность хороших людей» и «нелепый вид (безобразность)». Следует помнить, что вид человека и манера его поведения по-разному воспринимаются представителями различных рас, национальностей, общественных, религиозных, возрастных групп. Необходимо соблюдать политкорректность и заранее определять возможную реакцию зрителей. Так, обычный для австралийского аборигена завтрак, состоящий из червей, цивилизованного человека, очевидно, шокирует, но, если показать, как заядлый рыбак глотает червячка со своего крючка, это, скорее всего, вызовет смех.

Общепризнанно, что безобразным поведением отличаются люди, не способные контролировать свои естественные потребности и соблюдать правила гигиены: обжоры, сексуально озабоченные типы, пьяницы, неряхи и пр. Отдельную группу составляют тихие сумасшедшие и умственно отсталые люди.

Практически все комедийные ситуации в культовом фильме режиссёра А. Рогожкина «Особенности национальной охоты» держатся на непрерывном пьянстве и похмельном синдроме любителей охоты. Этот безобразный порок вызывает только смех, во-первых, потому, что пьянство происходит в мужской компании, на природе, и все понимают, что, вернувшись домой, эти мужчины будут вести себя как вполне нормальные мужья и отцы. Во-вторых, у них нет злых помыслов, они объединены добрым

делом, как говорит один из героев: «целью русской национальной охоты является не убийство зверя, а сама подготовка к охоте (застолье перед охотой)». В-третьих, в поведении героев отсутствует даже намёк на сверхидею.

Последний признак очень важен для понимания комедии. Комедия развивается исключительно на таких степенях мотивации поведения, как желание, и редко – идея. В «Особенностях русской национальной охоты» присутствует лишь идея особой значимости русской традиционной охоты.

Комедия не выносит разговоров на серьёзные темы. Длительность диалога в комедии не должна превышать двух-трёх коротких фраз.

Вообще, игра с пространством и временем хронотопов чрезвычайно важна в комедиях. Шурик в комедии Гайдая «Операция Ы» невероятно быстро замуровывает своего «воспитанника» в комнате. Продлись эта работа столько, сколько это нужно обычному каменщику, эпизод получился бы не таким смешным.

Наиболее часто в комедии используется хронотоп народной площади, когда герой загримирован или одет в несвойственную для него одежду, например, мужчина – в женское платье. Такие произведения называются «комедией положений».

В эксцентрической комедии пространство должно быть сложно устроено, чтобы позволить комедийному герою совершать невероятные прыжки с лестницы на крышу или из окна на стрелки гигантских часов, находящихся на стене небоскрёба.

Стилевой вид драматургического произведения

Драматургия, как любое явление, имеет внешний вид и внутреннее содержание – стиль исполнения и жанр содержания.

Стиль исполнения в драматургии в исторической перспективе выглядела и как лирическая, и как романтическая, и как натуралистическая. Стиль исполнения больше понятие режиссёрское и актёрское, и, следовательно, для драматургов не является первостепенным вопросом.

Драматург должен быть сосредоточен на содержание произведения, на сюжете, а не на том, как оно будет выглядеть при его исполнении. В любом случае, драматург далеко не всегда способен влиять на формы исполнения им написанных драматургических сцен. Иногда лирическая драма исполняется как романтическая, а романтическая, как натуралистическая.

Если вы остановились на биографическом стиле жанра, то в нем главенствует биографическое время: рождение героя – детство героя – юность героя... В биографическом стиле драматургического произведения мотивы поведения героя также определены заранее биографией героя.

Жанры – трагедия, драма, мелодрама, комедия, трагикомедия, имеют различный вид.

Трагедии выглядят, как правило, как биографические, военные, исторические, мистические, фантастические, фантазийные,

приключенческие произведения, а так же в стиле боевики, фильм-нуар и вестерна.

Драмы – как биографические, военные, детективные, исторические, криминальные, мистические, приключенческие, спортивные, фантастические, фантазийные, эротические произведения, а так же в стиле триллера, фильм-нуара и ужасов (хоррор).

Мелодрамы – как биографические, военные, детективные, исторические, сказочные, мистические, приключенческие, спортивные, фантастические, фантазийные и эротические произведения.

Комедии – как биографические, биографические, детективные, исторические, сказочные, биографические, военный, детектив, исторические, сатирические, мистические, фантастические, фантазийные, приключенческие, спортивные, фантастические, фантазийные, эротические произведения, а так же в стиле боевика, вестерна, мюзикла или водевиля.

Трагикомедии – как биографические, военные, детективные, исторические, сказочные, мистические, фантастические, фантазийные, приключенческие, спортивные, эротические произведения, а так же в стиле мюзикла, боевика, вестерна, хоррора, триллера и фильм-нуар (депрессивное кино).

Одним из самых популярных стилей в кино является детектив. Следует заметить, что этот жанр в какой-то степени жизнеспособен и на театральной сцене. В течение практически века в театре Лондона с аншлагом идёт пьеса-детектив Агаты Кристи «Мышеловка». О центральном значении в детективе хронотопа «Поиск» упоминалось выше.

Как разновидность детектива можно выделить триллер. Драматургия триллера отличается от драматургии боевика тем, что в ней задействованы мистические сюжетные линии. Тут используются псевдомифологемы. О них мы говорим, когда символы мифов отрываются от религиозной основы и национальных легенд и используются как антураж для подсознательных страхов человека. К примеру, так поступили с ритуалами африканской языческой религии Вуду, выпустив на экраны сотни оживших мертвецов. Главный акцент при написании сценариев триллеров делается на садомазохистских извращениях человека, испытывающего наслаждение от причинения физических страданий другому человеку при садизме, или удовольствие от собственной боли при мазохизме.

Популярен у массового зрителя и стиль кино, известный как боевик. Фабула боевика предельно проста, она заключена в маленькой войне. Героем боевика является архетип «Воин». Как правило, убийства, которые он совершает, оправдываются идеей защиты своей личной независимости от всех, включая и государственные силовые структуры, или даже сверхидеей, смысл которой состоит в спасении всего человечества от Всемирного Зла.

Художественный уровень боевика можно поднять, если в его сюжет ввести мифологему. Классическим примером может служить голливудский сериал об Индиане Джонсе, в котором задействованы мифологемы, связанные с Ковчегом и чашей Иисуса Христа. Конечно, Индиана Джонс

размышляет, как учёный, и лёгок на подъем, как бродяга, но то, что он никогда не расстанется с кнутом (опасным и эффективным оружием), а также его склонность разрешать научные и нравственные споры силой свидетельствуют о том, что он прежде всего Воин.

Что же касается фильмов ужасов и эротического кино, то и тут схема их создания предельно проста, и основывается на проявлениях примитивных рефлексов и гипертрофированных инстинктах самосохранения и размножения. Родимым пятном такого кино является агрессивное безбожие.

Драматургические сюжеты

Аристотель первым составил список возможных драматургических сюжетов, состоящих из тридцати шести названий. Для современного взгляда они представляются архаичными. Как, впрочем, и классификация авторов XIX века В. Гюго и Ж. Польти, попытавшихся конкретизировать аристотелевский список в списке из 36 сюжетов.

Гениальный мыслитель и эссеист в своей новелле «Четыре цикла». Х. Борхес остановился на четырёх сюжетах:

1) Самая старая история – история об осаждённом городе, который штурмуют и обороняют герои. Защитники знают, что город обречён и сопротивление бесполезно. Это история о Трое, и главный герой – Ахилл, знает, что погибнет, так и не увидев победы. Герой-мятежник, сам факт существования которого – вызов окружающей реальности. Кроме Ахилла, героями этого сюжета являются Зигфрид, Геракл, Сигурд и другие.

2) Вторая история – о возвращении. История Одиссея, скитавшегося по морям десять лет в попытке вернуться домой. Герой этих историй – человек отверженный обществом, бесконечно блуждающий в попытках найти себя – Дон Кихот, Беовульф.

3) История третья – о поиске. Эта история чем-то похожа на вторую, но в данном случае герой не является отверженным и не противопоставляет себя обществу. Наиболее известный пример такого героя – Ясон, плывущий за золотым руном.

4) История четвертая – о самоубийстве бога. Атис калечит и убивает себя, бог один жертвует собой богу Одину, самому себе, девять дней висит на дереве, пригвождённый копьём, римские легионеры распинают Христа. Герой «гибели богов» – теряющий или обретающий веру, находящийся в поиске веры – Заратустра, булгаковский Мастер, князь Болконский.

Без сомнения, у Борхеса интересный взгляд на драматургию, но и он мало поможет в практической работе. Хотя бы в силу того, что это снова больше точка зрения эссеиста. Учебник же драматургии требует, прежде всего, определения, которые были бы предельно понятны и практически применимы.

Принято считать, что сюжет – это сюжет – это система событий и отношений между героями, развивающаяся во времени и пространстве. При этом события не всегда в произведении располагаются в причинно-

следственной и временной последовательности. Элементами сюжета являются экспозиция, завязка, развитие действия и кульминация, развязка и эпилог. В этом определении отсутствует самый важный элемент, приводящий к драматическому и/или комедийному разворачиванию событий. А к такому ходу приводят только ошибочные действия героев сюжета.

Таким образом, драматургический сюжет – это завязка событий, ошибочные действия героев событий и развязка событий.

Существуют следующие драматургические сюжеты:

Сюжет «Преступление».

Не важно, что толкает человека совершить преступление, возможно и чувство мести, и желание наживы, и уверенность в безнаказанности. Причина и повод тоже не играют драматургические роли. В мире ежедневно совершаются миллионы преступлений. Люди крадут, клеветают, убивают и, без всякой драмы отправляются в тюрьмы ли сидят в роскоши на свободе, как властимущие взяточники. Драматические чувства возникают, когда преступник понимает, что он нарушил этические нормы, основанные на морали и нравственности. И не только понимает, но принимает. Нарушение уголовного кодекса не есть материал для драмы. Драматической становится ситуация только тогда, когда преступник начинает понимать, что он нарушил не законы светского государства, а пошёл против своей совести. Бессовестный преступник или преступник, в котором, в конце концов, не пробуждается совесть, не герой драматического произведения.

Сюжет «Преступление» может закончиться и наказанием преступника, и финалом, в котором преступник избегает наказания. Причём существуют финалы этого сюжета, в которых преступник, избежавший наказания, вызывает симпатии зрителей. Например, убийца педофила.

Развёрнутая схема сюжета «Преступление» условно выглядит следующим образом: преступление – угрызания совести – развязка. Совесть – истязатель, действующий по приказам внутреннего суда человека. Самым востребованным кинематографом являет развёрнутый сюжет, использованный и в названии романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» – сюжет известный даже людям, не читавшим роман классика мировой литературы. Убийца Раскольников убеждает себя, что он вправе убивать во имя каких-то высших абстрактных целей. И убивает. Это ошибка. Но совесть почти сразу вытесняет из его головы все мысли на грани безумия. Он встречает глубоко верующую в Бога проститутку Сонечку Мармеладову и окончательно осознает, что то, что он нарушил библейскую заповедь «Не убий» убивает его самого. И принимает наказание не только на каторге, но и в душе. Раскаивается, стыдится, смиряется, что поднимает эту прозу до уровня великой драмы. Последствиями могут быть и раскаянье героя и его смерть без раскаянья. И страдания героя, если он был ложно обвинён в преступлении. Как в фильме режиссёра Ф. Дарабонта «Зелёная миля» по сценарию Ф. Дарабонта и С. Кинга (1999) отмеченного премией «Оскар».

Сюжет «Прелюбодеяние».

В нашем веке прелюбодеяние относится не только к изменам в супружеском браке, но и в гражданском, незарегистрированном браке. Больше того, для драматургии не важен сам факт брака, достаточно, что двое человек поклялись друг другу в верности и кто-то проявил неверность своему партнёру. Картина некрасивая, но миллионы жён и мужей каждый день и каждую ночь изменяют друг другу. И не видят в этом никакой драмы. И значит, и здесь нет материала для драматургического произведения, даже когда измена раскрыта и произошёл скандал и даже убийство одного из супругов. Дело житейское.

В принципе, прелюбодеяние так же преступление. Не государственное преступление, но все же преступление – нарушение религиозной заповеди «Не прелюбодействуй». Так в чем же различие между уголовным преступлением и супружеской неверностью? В том, что драматический преступник начинает страдать от угрызений совести, а при адюльтере неверный человек от стыда.

Надо понимать, что совесть и стыд имеют различные источники.

Когда человек находится один и знает, что никто его не видит и не слышит, стыд его никогда не беспокоит. В одиночестве или со своим партнёром в сексе человек без стыда делает все, что ему хочется. Даже то, что стыдно назвать. Стыдно перед людьми, перед публикой, перед дорогим тебе человеком, которому ты изменил со своим сексуальным партнёром. Значит, стыд зависит от внешней среды. Вчера женщины стыдились выходить из дома без платка на голове, а сегодня не стыдно выйти не только без платка, но даже без чего угодно.

Совесть же беспокоит всегда, хоть на людях, хоть в полном уединении. И её давление на человека не зависит от того, кто и как на него посмотрел. Скорее, от того, кого и что он видит сам.

Последствиями могут быть, прежде всего, душевные страдания. Они же могут являться и ступенью к физическим страданиям. И в этом случае, пройдя муки на земле, люди, совершившие грех прелюбодеяния, выходят на самый высокий уровень любви, который потрясает и возвышает душу человека. Как в сюжете фильма «Английский пациент» (1996) сценариста и режиссёра Э. Мингеллы. Фильм был награждён 9-ю премиями Американской киноакадемии, 2-мя премиями «Золотой глобус» и 6-ю премиями Британской академии кино и телевизионных искусств.

В конце Второй мировой войны в госпитале от боли умирает получивший страшные ожоги пилот – английский пациент. Он граф, герой страстного романа с замужней женщиной из высшего света. С любимой они пытаются спастись от войны, но пролетая над Сахарой, падают в пустыню. Он вынужден оставить покалеченную любимую в пещере, а сам идёт через пески за помощью. Но все так роковым образом складывается, что он не успевает и его любимая умирает от жажды в полном одиночестве. И ему остаётся только попытаться вывезти её труп, но и эта отчаянная попытка заканчивается катастрофой.

Сюжет «Преследование»

Людей преследуют власти и суды, криминал и завистливые соседи, преследуют психологически, проявляя сильное эмоциональное воздействие, преследуют так, как преследуют зайцев охотники. Преследовать героев могут из-за корысти, денег, имущества, из-за религиозных и политических целей, из-за преступления, ненависти и даже любви.

Преследование любящего человека в силу своей повышенной чувственности самый драматургически интересный сюжет. В 1970 г. «Кыз-Жибек» режиссёром С.-А. Ходжиковым был снят 2-х серийный художественный фильм с одноимённым названием. Сценарий написан Г. Мусреповым по казахской поэме «Қыз-жібек», включённой ЮНЕСКО в мировое культурное наследие. Действие происходит XVI веке и содержит две драматургические линии. Одна из них близка в сюжет трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». Но в отличие от произведения английского драматурга «Кыз-Жибек» драматургически более сложное произведение, т. к. включает в себя и второй сюжет: «Преследование – гибель». В девушку Кыз-Жибек влюблён не только её избранник Толеген, но и герой рода Бекежан. Он преследует влюблённых, выслеживает Толегена и убивает его, над телом которого затем убивает себя и Кыз-Жибек.

Если взять фантастический хронотоп, то преследовать могут даже инопланетяне, как в экранизации романа [Г. Уэллса](#) «Война миров» режиссёром С. Спилбергом (2005). Самым интригующим сюжетом «Преследования является истории, в которых преследуемые сами преследуют преследователей, как как в культовом сериале «Секретные материалы» (1993–2016), в котором инопланетяне преследуют секретных агентов Малдера и Скали, а агенты в свою очередь – инопланетян.

Сюжет «Бедствие»

Данный сюжет характерен для трагедий, когда гибнут сотни и тысячи людей в результате кровопролитной войны, эпидемий, землетрясений, падения гигантской кометы на Землю... Так что сюжет прост – чем больше крови и больше разрушений, тем лучше выглядит кино. Но есть одно маленькое «но». Что бы сценарий по сюжету «Бедствие» действительно стал настоящим драматургическим произведением в нем должно происходить ещё одно параллельное бедствию крушение. Крушение межличностных отношений между главными героями. Рушится город, в нем за день, за год должна разрушиться семья, мужчина и женщина должны разойтись, отец и сын рассорится. И когда происходит крупное бедствие семья должна вновь соединиться. И вместе выстоять, хотя для трагичности кто-то, конечно, должен погибнуть.

Сюжет «Похищение».

Указанный сюжет относится к сюжету «Преступление» за исключением двух случаев. Первый лежит в области мифов, как о Европе – дочери финикийского. Ей снится как её воспитательница Азия и незнакомая женщина, представляющая материк, отделённый морем, вступили за неё в схватку. Азия вынуждена уступить Европу. Но на самом деле Европу похищает бог Зевс, явившийся за ней в виде чудесного быка. Этот вариант

сюжетов представляет собой игру со смыслами и ближе к элитарному кино в стиле философской трагедии или драмы. Вторая сюжетная история выходит за сюжет «Преступление», если похититель и похищенный человек вступают между собой в психологическую борьбу. Здесь все зависит от силы духа. Как в фильме «Комната» (2015) режиссёра Л. Абрахамсона по сценарию Э. Донохью. В этом фильме похищенная ещё подростком девушка сумела не только бежать от похитителя, но родив от него ребёнка, воспитать его в комнате без солнечного света, психически нормальным мальчиком. В этой материнской заботе её самая главная победа, за что Л. Абрахамсон был награждён в 2016 г. премией «Оскар» за лучшую режиссуру.

Сюжет «Претензии».

Все имеют претензии к друг другу: к начальству, к подчинённым, супруге, мужу, детям, друзьям, к попутчикам, в очереди... Претензии – это не столько агрессия, а флажки, которыми мы огораживаем свою личную территорию, своё Я. Правда, в чуть дальше от той границы, за которой на самом деле мы ни на что не имеем права претендовать. Как бы предупреждаем: ещё шаг и возникнет конфликт.

Претензии – это дрова, которые поддерживают драматический конфликт драматургического произведения. Непременно в каждой сцене кто-то должен высказать претензии другому. Хотя бы в завуалированной, мягкой форме. Например, во фразе «Ты меня не понимаешь...», что на самом деле означает: «Ты должен внимательней слушать меня». Должен – ключевое слово в претензиях. Претензии активно звучат даже в драматургии нелогичного бездействия героев – в Театре абсурда.

Как уже указывалось, двигателем сюжетных действий героев являются их ошибочные действия. Претензии вызывают не только ошибочные действия и оценки не только у тех людей, кому они высказываются, но ошибки у того человека, который предъявляет их.

Рассмотрим классику. Комедия в 4-х действиях «Вишнёвый сад» А. Чехова. Все действующие лица предъявляют претензии к друг другу: Раневская Любовь Андреевна претендует на роль всеми любимой, купец Лопахин претендует на равный статус с помещиками, лакей Яша на роль самого модного лакея в Европе... Только один старый слуга Фирс не претендует ни на кого и ни на что. И в финале пьесы его забывают одного, закрыв двери, среди мебели в усадьбе. И такой герой без претензий непременно должен быть в драматургическом произведении, чтобы подчеркнуть всю несостоятельность претензий человека в стремлении вечно пребывать на вершине успеха, власти, счастья. Потому как претензии людей давят, унижают, отягощают жизнь. И все стараются избегать претензий со стороны и даже претензий родных. Раневская со своими претензиями на вечную любовь и поклонение, в конце концов, окажется всеми забытой среди мебели, как старый Фирс.

Претензии, как самодостаточный сюжет, прорисовываются только когда они зашкаливают в двух классических случаях: в претензии на

неограниченную власть и в претензиях на любовь, когда любящий воспринимает любимого человека как свою собственность.

Сюжет «Встреча».

В этом сюжете должны встретиться прежде незнакомые люди. Они не должны нести, как говорят, background отношений, т. е. отношения между ними должны начинаться с чистого листа. Наиболее популярный и выигрышный сюжет – это встреча и расставание мужчины и женщины.

Сцена встречи не несёт драматической нагрузки. При первой встрече незнакомые люди не испытывают к друг другу ни каких чувств, ни любовных, злых. И, как правило, в ходе этого сюжета их соединяет любовь. Все просто и здесь нет вариантов, только вариации. А вот расставание имеет два разрешения. варианта: первый – полюбивших друг друга людей разделяют различные преграды (моральные, национальные, возрастные, юридические и т. д.) и, в конце концов, или люди, или жизненные обстоятельства, или катастрофа заставляют их расстаться навсегда. Второй вариант связан со смертью одного из любящих героев.

Сюжет «Встреча» обычно применяется в драме и мелодраме.

В рассматриваемом сюжете хронотоп является существенно важным при построении любой истории. Структурно он наиболее сложен, так как предполагает создание и взаимопроникновение трёх пространств и трёх времён. Первое и второе пространства: откуда явился персонаж и куда отбывает. Третье: где происходит встреча и расставание.

Если драматург никак не показывает и даже в конце истории не упоминает о том пространстве, из которого явился персонаж, это придаёт герою произведения мистический ореол, он становится как бы и не совсем человеком.

Если драматург желает придать своему персонажу или персонажам трагический ореол, ему достаточно не объяснять, куда и в каком направлении отправляются они после расставания.

Описание места встречи также важно. Если встреча происходит на дороге, в нейтральном месте, то в этом эпизоде персонажи обеднены в биографических характеристиках, основной груз в таком случае ложится на диалог. Обжитое же место персонажа, встречающего другого человека, само способно многое рассказать зрителю. К примеру, закрытые темными тканями зеркала в доме говорят о покойнике, а отключённые телефоны в богатом офисе свидетельствуют о том, что бизнес его хозяина по каким-либо причинам находится в кризисе. И в первом, и во втором случае нет необходимости доносить это до зрителя словесно, что всегда делает эпизод художественно глубже.

Время также является сюжетно активным компонентом. Чем дольше не объясняется, откуда явился персонаж, или рассказ об этом выдаётся минимальными, разорванными дозами, тем таинственней становится фигура героя и сама история. Торопливость встречи, торопливость расставания не только рельефно и эмоционально характеризуют героев, но и определяют дальнейший ход сюжета.

Сюжет «Потеря».

Люди теряют не только вещи, но и смысл жизни, любовь, честь... И в связи с этим данным сюжете выбор пространства не играет большой роли. Акцент переносится на время, а оно делится на календарное и возрастное.

Календарное время работает, когда герои теряют вещи, скажем документы или деньги. Например, человек должен вернуть долг, он несёт с собой крупную сумму и каким-то образом теряет эти деньги. Ему грозят не только неприятности, но могут и избить и даже убить за невозврат долга. А если это выкуп, то могут убить дорогого ему похищенного преступниками человека. И время здесь вполне укладывается в календарные сутки, реже – недели и месяцы. Обычно такие сюжеты вписываются в любовные мелодрамы и драмы детективного стиля. Крайне редко, в жанр трагедия, ведь трудно представить себе вещь, потеря которой могла бы вызвать гибель целого народа или армии. Разве что потеря ампулы с вакциной, способной спасти сотни и сотни тысяч больных, заразившихся смертельным вирусом.

Календарное время в сюжете «Потеря» эффективно раскручивается и в комедиях, как, например, в комедии Э. Рязанова.

Возвратное время играет в драмах биографического стиля или психологического стилей. Ощущение, что потерял смысл жизни является крайне тяжёлой психотравмой. Но одно дело, когда смысл жизни старым человеком, совсем другое – молодым, у которого вся жизнь ещё впереди. Но если юноша не находит возможности все исправить, значит в душе он уже старик. Если ребёнок потерял родителей, то этот факт будет негативно формировать его характере судьбу, а если у взрослого человека умирает отец или мать, то эта история, конечно же, может быть печальной, но способна лишь усложнить психическое состояние персонажа, но не изменить его. При грамотном использовании в сюжете «Потеря» этого инструмента автором может создать действительно драматическое произведение. Но следует помнить, что нет бетонной стены между потерей вещи и потерей любви. Иногда потеря денег и документов приводит к потере иллюзий, любимого человека, чести, самоуважения, доверия, всего, что делает человека человеком. Проведя своего героя через испытания и страдания, автор посредством этого хронотопа имеет возможность вновь привести его к обретению высоких человеческих качеств.

В голливудском фильме Б. Левинсона по сценарию Б. Марроу и Р. Басс «Человек дождя» (1988) молодой герой становится финансовым банкротом. Неожиданно он узнает о смерти своего отца, но оказывается, что наследником отцовского состояния является неизвестный ему старший брат, находящийся в психиатрической лечебнице. Герой находит своего брата, пытается понять его, что, в свою очередь, позволяет ему самому приобрести новые для себя чувства сострадания и любви. Если потеря только расстраивает человека, то это не драматический сюжет.

Драма возникает только в случае, когда после потери в душе героя возникают сомнения в том, что значило для него потеря.

Сюжет «Поиски».

Любой персонаж в любой истории по ходу жизненной линии что-то находит или теряет. Это является естественным и обычно не привлекает особого внимания. Сюжет «Поиски» основан на ситуации, когда поиск становится всем делом жизни персонажа. И поиск идёт не того, что имел герой и им потеряно, а того, чем он не обладал, что ему прежде не принадлежало. Обычно, это какая-то вещь: сокровища, о которых герой случайно узнает или документ, который позволил бы ему раскрыть какой-нибудь заговор против него и даже против всего человечества. Занимаются поисками геологи, археологи, краеведы, мальчишки и учёные. И возникает целая история, так как цель поиска в ходе повествования автоматически уходит на второй план, а главное значение приобретают поведение героев, их характеры. В хронотопе данного сюжета пространство не играет важной роли, напряжение поиска не зависит от того, где он происходит. А он с равным страстным накалом навязчивой сверхидеи, как *idée fixe*, может идти и библиотеке и в космосе. Правда, пространство желательно детализировать, так как поиск идёт обязательно где-то, и это «где-то» должно быть детально изображено. Во время поиска персонаж должен постоянно наткнуться на приметы недавнего присутствия того, что он ищет. Желательно подавать эти приметы рельефно, в приключенческом фильме – красочно, с какими-то этнографическими элементами. В произведении Стивенсона «Остров сокровищ» карта, на которой отмечен клад, является центральным «пространством», вокруг которого сконцентрированы пространства английского постоянного двора и порта, корабля и океана. В хронотопе рассматриваемого сюжета на первый план выходит время, так как драматургия требует, чтобы одну и ту же вещь искали два человека или две группы людей. Это обязательно придаст истории остроту, динамизм и интригу. Кто найдёт первым, тот и победитель.

Сюжет «Поиски» непременно приключение, имеет авантурный дух.

Этот сюжет соответствует всем жанрам, даже трагедии, если вспомнить фильм режиссёра Н. Уиллинга по сценарию М. Фолка и М. Скита «Ясон и аргонавты» (2000). Мореплаватели ищут Золотое руно и от успеха этого поиска зависит судьба целого древнегреческого царства. Заметим так же, что в этом фильме развернут хронотоп фантастического мира, т. к. в этом мире действующими героями являются кроме обычных людей боги на Олимпе, кентавры и другие мифические персонажи.

В детективах ищут похищенных людей. Если им угрожает смерть, то это драма. Если им не угрожает не только смерть, но и мучения и страдания, то, скорее всего, кинодраматург написал комедию.

Следует особо отметить, что если поиск направлен на попытку найти смысл жизнь и результат оказывается плачевным, смысл жизни не найден, то драматургическое произведение обретает драматическое содержание, несмотря на то, что автор называет это своё произведение комедией. Как в случае пьесы «Чайка» А. Чехова, в которой один из главных героев Треплев не находит смысл в своей жизни и кончает жизнь самоубийством.

Развёрнутая схема сюжета «Поиски» условно выглядит следующим образом: поиски – проявление упорства – результат.

Сюжет «Незнание»

Говорят, что самые счастливые люди – это люди, живущие в неведении, люди не знающие скрытые от них мысли и поступки родных и близких. Часто, узнав эти, в общем-то достаточно обыкновенные тайны, человек быстро превращается в глубоко страдающую личность. И даже умирает. В фильме В. Тодоровского по сценарию Г. Островского «Любовник» (2002) главный герой живёт жизнью счастливого человека, но после смерти жены он узнает, что она ему много лет изменяла с малоинтересным мужчиной. Казалось бы, смерть решила все, но в силу того, что он по природе своей психики относился к рефлексующим людям, он все время возвращается и возвращается к этой истории, пытаясь понять почему любившая его супруга спала с другим, что он значил для неё и почему он из единственного и избранного превратился в ничто. Он мучает этими вопросами и себя и других, и, в конце концов, умирает в трамвае от инфаркта сердца.

Сюжет «Незнание» драматургически очень сложен, так как при качественном психологическом тексте персонаж не только узнает жизнь других, но начинает познавать самого себя, при этом меняется его духовный мир, цели и идеалы. Удачным примером применения данного сюжета в современной драматургии является и пьеса А. Вампилова «Старший сын». Оказавшийся ночью в незнакомом городке студент выдаёт себя в чужой для него семье за родственника – сына и старшего брата, о котором никто ничего не знал. Находящиеся в душевном разладе люди принимают его за родного человека. Неравнодушная позиция героя разрушает тонкую скорлупу ложного семейного благополучия. Все это приводит к правдивому узнаванию персонажами друг друга.

Рассматриваемый сюжет выстраивается и как детектив. В истории с убийством или иным преступлением действие начинается с «незнания» преступника и завершается его «узнаванием». Однако, если автор, кроме пространства, в котором контактируют преступник и следователь, создаёт ещё одно пространство, с героями, совершенно не связанными с преступлением, то произведение выходит за рамки стиля классического детектива к психологическому.

Развязкой сюжета или может быть любое событие, вплоть до убийства/самоубийства.

Сюжет «Обвинение».

Прощением или непрощением, как правило, логически завершается любая история. Драматургия изначально предполагает наличие между героями конфликтной ситуации, следовательно, неизбежен момент, когда герои должны или простить друг друга, или нет. В принципе, в глобальном плане завершается и существование человечества – Судным днём. Но в то же время сюжет «Обвинение» имеет право существовать и как полноценный сюжет.

Пространство в данном сюжете не играет существенной роли. Основная нагрузка ложится на хронос – время. Если время в хронотопе данного сюжета сжато, «непрощение» приобретает характер мести, казни. Такой сюжет тяготеет к трагедии, детективу, приключенческой истории. Если время «непрощения» растянуто, хронологически откладывается на будущее, которое выходит за рамки произведения, то оно наполняется философским смыслом. Здесь появляется линия наказания небес, Божьего суда.

Если автор задумал написать мелодраматическую, комедийную или трагикомическую историю, то ему заведомо необходимо знать, что сюжет обязательно должен закончиться «прощением».

Если, как мы указывали выше, новые архетипы сегодня может создать только гений, то разработка новых сюжетов возможна в работе достаточно проницательного драматурга. Эта врата возможностей открыты, потому что человеческий мир меняется. И мы не знаем какие завтра возникнут ещё не известные нам цивилизационные, религиозные, научные бытовые и другие сюжеты. Многие уже существуют, только надо увидеть их. И прославится. Пока же даже при описании космических миров киносценаристы используют сюжетные лекала XX века. Понимая этот факт, в заключении скажем несколько слов о любовных сюжетах. Можно выделить в этом плане что-то вроде «Он любит – она не любит», «Она любит – он полюбил другую» ... Но такой подход ничего не даст драматургу для практической работы, так как «любит – не любит» просто чувства, а не драматургия. Люди влюбляются, любовь проходит, кто-то вновь находит любовь, а брошенный любимым человек поплачет, пострадает, позлится... и более-менее успокаивается. Но даже если человек кончает жизнь самоубийством – это, конечно, драма, но не сюжет для драматургии. О такой самоубийце скажут: «Дурак», и забывают.

В комедии А. Чехова «Чайка» актриса Нина Заречная не позволяет писателю Треплеву уехать вместе с ней. Не помогают даже жалобы влюблённого в неё молодого человека: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все сухо, чёрство, мрачно...». Треплев уходит и стреляется. Кажется, из-за неразделённой любви. Но о ней ли он думал перед самоубийством? Ведь Треплев сразу же после ухода Нины говорит о ней: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит её в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...». Однако и огорчение матери вряд ли мучили. Треплев страдает от того, что потерялся в обманчивом мире, заявляя в этот час суицида: «Я не верую и не знаю в что моё призвание». Треплев с самого начала этой истории упорно искал смысл своего существования и не находит его, что приводит его к убеждению, что его жизнь проходит бессмысленно и самым правильным будет оборвать её.

Интересно, что ни К. Букер, ни Х. Борхес ни словом не упоминают сюжеты о любви. В обширной классификации Аристотеля–Гюго–Польти любовь, как сюжет, упоминается в четырёх пунктах, в которых рассматриваются следующие примеры: женщина, влюблённая в мужа дочери

(«Федра» Софокла и Расина, «Ипполит» Еврипиде и Сенеки); кровосмесительная страсть доктора Паскаля (в одноимённом романе Золя) и т. д.; узнать о бесчестии своей матери, дочери, жены; открыть, что брат или сын убийца, изменник родины и быть вынужденным его наказать; быть вынужденным в силу клятвы об убийстве тирана – убить своего отца и т. д.; брак, расстраивающийся из-за социального или имущественного неравенства; брак, расстраивающийся врагами или случайными обстоятельствами; брак, расстраивающийся из-за вражды между родителями с той и другой стороны; брак, расстраивающийся из-за несходства характеров влюблённых и т. д.; любимый – противник партии, к которой принадлежит любящий; любимый – убийца отца, мужа или родственника той которая его любит («Ромео и Джульетта»,) и т. д.

Не случайно в перечне этих примеров глаз все время спотыкается об т.д. – так далее. Все дело в том, что таких примеров можно привести неопределённое множество, потому что нет ни одного жизненного сюжета, в котором в той или иной мере не присутствовала бы любовь. По этой же причине и К. Букер и Х. Борхес не рассматривают любовь, как сюжет.

Любовь – это воздух драматургии. В любом востребованном драматургическом сюжете любовь непременно присутствует. Например, в сюжете «Преступление – наказание» в трагедии В. Шекспира «Гамлет» король – Гамлета, убивает своего брата-короля – отца Гамлета далеко не только потому что жаждет сесть на трон, но, прежде всего, потому что он влюблён в королеву – супругу брата-короля. Такая же драматическая красная линия проходит в сюжете «Поиски – находки» в фильме «Ясон и аргонавты». Не говоря уже о таких чувственных сюжетах.

Некоторые философские вопросы драматургии

Драматургу, придумывающему литературный реальный и то же время нереальный мир, чрезвычайно важно знать о всех проявлениях реальных и экзистенций. И реалии и экзистенции делятся на религиозные, этические и эстетические формы.

Реалии – это то, что видит глаз, слышит ухо, чувствует нос, осязают пальцы, кожа в реальном мире. Экзистенции – это то, что не видимо, не слышимо, не ощущается, не осязается, но явно представляется и чувствуется.

Религиозные реалии

Религиозные реалии включают в себя:

1. Предметы культа и здания, в которых проходят молебны, включая мазары или могилы святых;
2. Служители культа;
3. Действия людей, молящихся Богу, или языческим богам, или совершающие сакральные обряды, связанные с духами предков или природы.

Для казахского религиозного сознания чрезвычайно важны так же объекты природы, признанные сакральными: Святое дерево, Святой источник, Святой камень.

Этические реалии определяются коллективным сознанием общества, меняющимся со временем или новыми условиями жизни, вызванными, иногда катастрофами (землетрясениями, голодом, войнами). Они представлены в юридических законах, бытовом праве и иных формах отношений между людьми. К последним относятся нормы поведения, которые не определены государственными законами, а держатся на таких абстрактных понятиях как любовь, уважение, сострадание, доброта, милосердие, любовь, алчность, злопамятность, враждебность. Все они формируют правила, по которым живут различные коллективы, разные для различных сообществ. Для монахов и суфиев одни, для политиков – другие.

Этические реалии

Этические реалии включают в себя:

1. Поведение родителей и детей;
2. Поведение учителей и учеников, работающих вместе людьми, медиков и больных;
3. Поведение людей, принимающих совместно пищу, участвующих в совместных играх и развлечениях.

Этические и эстетические реалии в цивилизованных обществах во многом формировались под воздействием религиозных реалий. И, прежде всего, категорией греха. Греховных вещей и поступков стыдились. В Европе всё изменилось в эпоху Возрождения (XIV – XVI в. в.). В это время религиозные чувства у художников отступили на второй план. Этика ещё удерживалась в консервативных рамках, но эстетические оценки начались меняться. Роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» стал самым ярким произведением, в котором появилось комичное описание всего того, что находится у человека ниже его пояса. Комический эффект резко снижает уровень стыдливости. За Ф. Рабле последовал целый ряд выдающихся художников и писателей, которые поставили под сомнение связь между грехом и стыдом. Изображение обнажённого тела, как и в языческие столетия древней Греции, стало рядовым явлением. Предметом их размышлений и описаний стала этика без Бога и греха.

Поиск новых сюжетов авторы стали вести в области социального поведения человека, в его чувстве долга перед обществом, в мыслях о Городе Солнца, как, например, Т. Кампанелла (1568 – 1639), в котором царит утопический взгляд на справедливость, равенство и сытость всех людей, и ни слова о грехе.

В отличие от этики, эстетика – оценочный взгляд на красоту и гармонию.

Эстетические реалии

Эстетические реалии включают в себя:

1. Тело и лицо, подаваемое как образец нормы или гламура, как объект эротического внимания;
2. Вещи, связанные с модой и предметы, отражающие культурную среду общества, или творчество и вкусы отдельного человека, в некоторых случаях имеющего психические отклонения;
3. Не традиционная искусственная среда: дома, техника, одежда.

Когда все религиозные, этические и эстетические реалии были осмыслены и описаны, объектом интереса для европейских творцов искусства, литературы, театра и кино стали религиозные, этические и эстетические экзистенции (конец XIX в. – начало XX в.). Границы подсознательного мира человека определили научные труды психоаналитиков, открывшие дверь затем и модернизму, и к постмодернизму. Это время совпало с появлением кино, в котором быстро развился культ уже не Бога, а человека. Красивое лицо и красивое тело человека заслонили собой его душу, хранительницу религиозных экзистенций и талант, творящий эстетические реалии. Разрабатывая линию эстетических реалий, деятели кино и театра не только полностью раздели человека, но и выставили половой акт в положение художественного действия. Те же «творцы», которые культивировали в себе этические и эстетические экзистенции даже убийство человека стали преподносить как красивую и гармоничную картину, вызывающей восхищение. Достаточно вспомнить фильм К. Тарантинно «Убить Билла». Отсюда культ тела, но уже не как желание привлечь к себе внимание противоположного пола, а как асексуального субъекта вечной молодости. Что близко к понятию психического онанизма.

Экзистенциями, согласно выводу С. Кьеркегора, является все то, что ускользает от понимания умом человека, т.е. неосознанные мысли, желания и чувства. Но они всегда влияют на поступки человека или на отказ от тех или иных поступков.¹⁹

Религиозные экзистенции присутствуют и в древнегреческой драме, и в древнеиндийской драме. Почти всё в них определялось богами: события, монологи, танцы. Сегодня такая подача драматургического материала представляется примитивной, однозначной, ущербной. Однако, религиозные экзистенции не потеряли своего значения. Дозированное и уместное использование в текстах религиозных экзистенций только обогащает и углубляет смыслы, которые драматург желает привнести в своё произведение.

¹⁹ С. Кьеркегор Или-или. — Санкт-Петербург.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, 2011.

Религиозные экзистенции

Религиозные экзистенции включают в себя:

1. Фантазмы;
2. Сновидение;
3. Состояние транса при камлании.

В психиатрии используется два близких по значению термина: галлюцинации и фантазмы. Галлюцинации являются симптомами болезни – шизофрении. Фантазмы же не являются признаками психического заболевания. Этим термином немецкий психолог и философ Т. Циен (1862–1950) обозначил грёзы наяву, когда фантастические образы достигают различной яркости и отчётливости.²⁰ Шизофреники не в состоянии отделить свои галлюцинации от того, что происходит в реальном мире. Они уверены, что ими управляют инопланетяне или зомби. Переживающие фантазмы ясно отличают свои грёзы (фантазмы) от того, что действительно происходит в реальности. Достоверно известно из письменных источников современников, что пророки Моисей и Мухаммад были психически здоровыми людьми и слушали голос Единого Бога не потому что страдали слуховыми галлюцинациями, а потому что в их сознании возникали фантазмы.

Фантазмы являются стержневой драматургической линией в фильме Р. Рича «Мухаммад – последний пророк» по сценарию Б. Ниссена.

Исторический человек понимал свои сны как вмешательство в его сознание Высших сил – духов, богов. С развитием науки возникло понимание, что сны – это только проявление физиологии мозга. Но все равно, мистическое отношение к снам осталось и у современного человека. Свидетельством этому служит популярность всяких сонников и толкователей сновидений, «читающих» по ним будущее сновидца, словно оно уже кем-то или чем-то уже определено. Интересен в этом плане фильм режиссёра и сценариста К. Нолана «Начало» (2010). В нем история со снами начинается как научно обоснованный криминальный ход, а заканчивается и постепенно переходит в вполне религиозную идею «рая» после смерти для двоих.

Камлание – шаманский обряд, во время которого шаман как бы перемещается по Мировому древу из Среднего мира в Верхний мир или Нижний мир. Перемещаясь он ищет покровительства у добрых духов, бьётся со злыми и впадает в транс – в изменённое состояние сознания. Видения во время транса чем-то напоминают галлюцинации и фантазмы, но отличаются от них тем, что вызываются преднамеренно, тогда как галлюцинации и фантазмы возникают в сознании человека помимо его желания. Шаманы для

²⁰ Большая медицинская энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 4. – 576 с.

достижения транса используют специальные психические и физические методики и наркотические вещества.

В казахском кино роль шаманов исполняют баксы, среди которых есть и женщины, как в фильме Г. Омаровой «Баксы» (2008) по сценарию Г. Омаровой и С. Бодрова.

Разница между этическими и эстетическими экзистенции заключается том, что этические экзистенции являются плодом коллективного бессознательного (К. Юнг), а эстетических – индивидуального бессознательного (З. Фрейд).

Этические экзистенции

Этические экзистенции включают в себя:

1. Чувства сторонников апартеида;
2. Чувства приверженцев мистических обрядов;
3. Чувства религиозных фанатиков.

В подавляющем большинстве этические экзистенции проявляются в так называемом «стадном чувстве», в стремлении массы людей выжить за счёт благополучия другой людской массы. В наиболее простом виде стадное чувство очевидно в панических действиях толпы, а в сложных конфигурациях – в нацизме и расизме. Теоретик коллективного бессознательного Карл Густав Юнг ввёл в научный оборот такие объекты исследования, которые до него квалифицировались как иррациональные: мистические символы, парапсихологические феномены, метапсихоз и реинкарнацию. Не случайно все они были и остаются крайне популярны у фашистов. Лидеры нацистов и расистов воображают себя носителями сознания великих вождей прошлого и даже больше – носителями своих представлений о нациях и расах.

Этические экзистенции на уровне коллективного бессознательного представляют параграфы этики исключительно своей нации и расы как уникальные, данные древними богами. А образцы этики других народов как скотские, примитивные. И такие народы сами оказываются достойны только подавления и уничтожения.

Следует помнить, что экзистенции – промежуточные звенья между потусторонним бытием и земной жизнью. Они наполнены такими феноменами как «страх» (Ясперс, Хайдеггер), «тревога, тошнота» (Сартр), «скука» (Камю). Причём здесь страх не трусость и малодушие, а метафизический ужас. Именно метафизический ужас особенно прочно скрепляет коллективное бессознательное. Нацистами и расистами двигает на самом деле не высосанная из пальца идеология превосходства одного народа над другими, а именно неосознаваемый метафизический ужас перед всем чужим и всеми непохожими на них.

Некоторые образцы кино нацистского и расистского толка могут выглядеть высокохудожественными произведениями, как, например, документальный фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли» и «Олимпия».

Эстетические экзистенции

Эстетические экзистенции включают в себя:

1. Не мотивируемую самовлюбленность и/или ненависть к себе;
1. Не мотивируемую симпатию и/или антипатию к другим людям;
2. Не мотивируемую приязнь и/или неприязнь объектов природы и вещей.

Эстетические экзистенции проистекают в основном из метафизического ужаса отдельного человека перед жизнью и смертью, из инстинктов самосохранения и продолжения рода. Человек может чувствовать отвращение к воде в чужой для него местности, в то же время любой водный источник на его малой родине вызывает у него только доверие; женщина может ощущать влечение к мужчине другого рода и племени из-за того, что необъяснимое чувство подсказывает ей, что от него у неё будут рождаться замечательные дети с прекрасным здоровьем. Зависимые на бессознательном уровне от эстетических экзистенций личности иногда проявляют любовную страсть к кому-то или оказываются не способны на человеческую любовь. В последнем случае они стремятся реализовать свои комплексы в других формах известных как мазохизм, садизм, каннибализм, вампиризм и иные извращения, вплоть до идеи клонирования себя любимого. На первый взгляд названные формы поведения противоположны друг другу, как скажем мазохизм и садизм, но на самом деле все эти линии сходятся в одной точке – попытке разрушить нормальный ход жизни человека, а значит и времени. Подсознание неосознанно подпитывает мысль, что в этом случае время будет остановлено, по крайней мере, будет отсрочено старение и отдалена дата смерти.

Применение теоретических знаний на практике в драматургии

Практическая работа драматурга заключена в 10 шагах последовательного разворачивания будущей пьесы или сценария. К 10 шагам драматурга относятся:

1. Выбор темы
2. Выбор зрительской аудитории
3. Выбор драматургической школы
4. Выбор жанра
5. Выбор архетипов
6. Выбор хронотопа
7. Выбор сюжета
8. Выбор стиля жанра

9. Выбор мотивов поведения

10. Выбор мифологем

Первый шаг заключается в выборе темы будущего произведения. О чем должна быть пьеса/киносценарий? О войне? О любви?

Если о войне, то какой? Освободительной, захватнической или гражданской?

Если о любви, то какой: счастливой или несчастливой?

Если о азартных играх, то следует сразу решить: это произведение о гибели или торжестве главного героя?

Второй шаг требует от драматурга решения: для какой аудитории он собирается писать?

Очевидно, что существуют две большие аудитории. Первая из них – аудитория взрослых людей. Она самая простая и подготовлена к любой подаче материалов, включая и сцены насилия, и сексуальные сцены.

Вторая аудитория – детская. Эта аудитория гораздо более сложная. Она запрашивает от драматургов осторожного, бережного, охранительного для детской психики подхода.

Существуют пьесы и фильмы о детях и для детей.

В фильмах о детях все главные герои находятся в детском возрасте. Взрослые люди играют лишь роли второго плана, какими бы великими актерами они не были. Как народный артист СССР А. Баталов в фильме режиссёра Р. Быкова и сценаристов С. Лунгина и И. Нусинова «Внимание, черепаха» (1970), сыгравший в двух-трех коротких эпизодах дедушку маленькой главной героини. Но главное: дети должны быть счастливы, по крайней мере, устроены, у них должна быть иногда опаздывающая, но в конце концов надежная защита. Да, у маленьких героев могут возникать проблемы, но какими бы они не казались им трудными, они должны быть разрешимы. И финал должен быть непременно счастливым. Как в том же фильме «Внимание, черепаха» или в фильме «Меня зовут Кожа» (Казахфильм, 1963 г., режиссёр А. Корақбаев, сценарист Б. Сокпақбаев).

В фильмах о детях маленькие герои могут быть несчастливы, быть сиротами, быть преданными родителями, они могут оказаться пьяницами, и даже садистами. Детские проблемы в них показываются как недетские, как бывает случается в реальной жизни. Фильмы о детях скорее не для детей, а для взрослых. Они служат предостережением для родителей, преподавателей, общества в целом, указаниями как нельзя вести себя по отношению к детям. Что мы видим в фильме С. Бодрова «СЭР» (1989) о мальчике, сбегавшем из спецшколы к отцу, сидящему в тюрьме.

Третий шаг приходится на выбор драматургической школы. Как известно, их три: Шекспировский театр, Чеховском театр и Театр абсурда.

Трагедии и драмы пишутся, как правило и правильно, подражая перу Шекспира, драмы и трагикомедии – перу Чехова, а за классикам Театра абсурда следуют авторы драм и комедий.

Интересно, что дети хорошо воспринимают Театр абсурда, правда только в анимационных фильмах.

Четвертый шаг идет в определении выбора жанра.

Самый эффективный и в то же время простой для написания жанр – трагедии. В них все понятно: кто враг, кто союзник, кого следует убить и за каким главным героем следует идти второстепенным персонажам. Сложным жанром является комедии. Заставит человека плакать легко, гораздо трудней – рассмешить. Но самый сложный и трудоемкий жанр – трагикомедии. Одновременно и рассмешить и заставить плакать зрителя невероятно трудно. Вот почему на экранах кинотеатров и на сценах театров много трагедий, драм и даже комедий, но трагикомедии практически отсутствуют.

Пятый шаг заключается в выборе архетипа главного героя.

Практически все литературные архетипы уже созданы гениями Фердауси, В. Шекспиром, Ф. Рабле, Н. Гоголем, Ф. Достоевским, А. Чеховым, Ж. Аймаутовым, С. Беккетом... Попытка придумать и тем более оживить в литературном произведении новый тип человека равна попытке встать в ряд гениев. Разумнее не пытаться, а поступить так, как поступали во все времена и во всех странах и поступают до сегодняшнего дня тысячи писателей и драматургов. А именно: следует взять за основу известный архетип, дать ему новое имя, новую национальность, можно изменить возраст и внешность и ввести в своё произведение. Как пример рассмотрим два архетипа героев казахских эпосов: «Алпамыс-батыр» и «Кобланды-батыр». Оба эти героя бесстрашные, сильные личности воины, и на первый взгляд как будто составляют один архетип – архетип воина. Но это только на первый взгляд. На самом деле они сильно отличаются друг от друга. Алпамыс вначале обдумывает свои действия, а затем их совершает, а Кобланды действует не особенно задумываясь над тем, что последует за его действиями. Если возникло желание написать киносценарий о современной молодежи, то непременно следует положить в сознание двух друзей и недругов эти два архетипа: архетип Алпамыса и Кобланды. И в этом случае неизбежно возникнет драматургическое напряжение, судьбы героев и столкновения между ними станут интересными (не самый приятный факт: опрос студентов выявил их мнение, что среди казахских парней чаще встречается архетип «безбашенного» Кобланды, чем разумного, предусмотрительного Алпамыса).

Шестой шаг – работа с структурным инструментом «хронотоп». Прежде чем начать писать, профессиональный драматург составляет пространственно-временной план: когда и где герои встречаются, когда и где

между ними возникает конфликт и так до самого финала. Такой план является скелетом будущего произведения. Как гласит казахская пословица: будут кости, мясо нарастет.

Седьмой шаг заключён в выборе сюжета.

Обычно начинающие драматурги начинают с выбора сюжета. И это самая главная их ошибка. Глупо считать, что путешествие начинается с места в транспорте. Опытный путешественник вначале решает куда он хочет отправиться, зачем? Решает: один он поедет или с семьёй, с друзьями. Покупает билет, собирает багаж... Но если драматург все же так тороплив, то и такому автору следует все же начать с архетипа героя. Как только будет придуман интересный герой со своим неоднозначным характером, с необычными планами, со склонностями совершать те или иные ошибки, то он обязательно оживёт и сюжеты появятся, так же как начинается жизнь человека после его рождения, но никак не наоборот.

Шаг восьмой – выбор стиля жанра. Драматург может выбрать жанр и написать трагедию или комедию. Так они и будут выглядеть в письменном виде. Но на сцене или экране трагедия может превратиться в комедию, а комедия в драму. Все зависит от режиссёра и игры актёров. Великий актёр может превратить пафосного Гамлета в нелепого придурка, если начнёт произносить знаменитый монолог «Быть или не быть» пуская слюни, и все сцены с ним станут смешными. Проницательные драматурги понимали эту коллизию, и не делали из неё проблему. Поэтому А. Чехов и назвал свою классическую мелодраму «Вишнёвый сад» комедией в четырёх действиях. Знаменитые режиссёры и актёры пытались эту пьесу представить, как трагедию дворянской России (так видел её К. Станиславский), хотя истина всегда лежит в середине и «Вишнёвый сад» – очевидная трагикомедия.

Шаг девятый определяет степень мотиваций поступков героев. Если драматургу удаётся создать «живого» главного героя, то этот герой будет совершать такие поступки, какие соответствуют его натуре, характеру, эмоциям. Как бы управляя пишущей рукой драматурга. Писателю хочется, что бы его герой пошёл назад, а он упорно стремится вперёд, говорит совсем не то, что драматург пытается вложить в его уста. М. Бахтин анализируя романы Ф. Достоевского указывал, что слово такого героя не служит рупором авторского голоса, что ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения.²¹

Понятно, что автор имеет возможность приписать такому своему вдруг «ожившему» любые слова, но лучше этого не делать – в тексте появится неправда, неестественность. Лучше доверять таким героям. Тем более, что «рождение живого» героя редкая удача в творчестве писателей.

²¹ <http://www.pereplet.ru/kandid/65.html>

Шаг десятый ведёт к философскому или духовному углублению смыслов драматургического произведения. Здесь на помощь драматурга приходит четвёртый структурный инструмент драматургического мастерства – мифологема. Это шаг в драматургии доступен только высокообразованным авторам. Невежественный сочинитель, используя мифологема, может попасть в смешное положение или его простой текст приобретёт искажённый, труднопонимаемый смысл.

В качестве примера приведём 10 шагов, сделанных сценаристом фильма «Спасти рядового Рейна» Р. Родэтом (режиссёр С. Спилберг, 5 премий «Оскар», 1998):

1. Выбор темы.

Сценарист выбирает тему Второй мировой войны.

2. Выбор зрительской аудитории.

Так как война предполагает показ кровавых сцен, сценарист определил аудиторию: + 16, зрители старше 16 лет.

3. Выбор драматургической школы.

Война – это арена активных логических действий и логика здесь проста: убить врага и победить. Для фильмов о войне самой естественной драматургической школой является шекспировский театр. Существует даже термин: «Театр военных действий».

4. Выбор жанра.

На войне погибает масса людей, тысячи и тысячи солдат. Поэтому сценарист пишет трагедию.

5. Выбор архетипа – воин.

На войне главные герои – солдаты.

6. Выбор хронотопа.

Продюсер и авторы фильма поставили перед собой задачу создать патриотический фильм. Поэтому выбрали реалистический хронотоп. Поэтому и время – 1945 год, и пространство – морское побережье Франции, на котором происходит высадка с кораблей армии США, соответствуют историческим фактам.

7. Выбор сюжета.

Сценарист Р. Родэт, выбирая сюжет, остановил своё внимание на решение правительства США выводить с фронтов тех солдат, которые после гибели на войне братьев, остались единственными сыновьями американской семьи. Если известно где находится солдат, которого решили отправить домой к родителям, то нет никакой истории. Вручили в руки документы. Посадили на корабль и *same back to home*. Драматичность ситуации возникает только тогда, когда нужного солдата надо найти на поле боя среди взрывов и атак врага. Поэтому понятно, что сценарист остановился на сюжете «Поиски», который, к тому же, целое приключение и имеет авантурный дух, что всегда нравится зрителям.

8. Выбор стиля жанра.

Если бы Р. Ротэд написал бы свой сценарий как приключения солдат, ищущих под пулями рядового Рейна, то кинокартина не стала бы такой знаменитой и даже культовой для американцев. Нет, драматург выбирает не приключенческий стиль трагедии, а психологический. Главное внимание он уделяет не тому куда и каким образом солдаты добиваются до своей цели, а отношениям между ними. Каждый герой у него личность. И никто из них не стремится умереть за то, чтобы незнакомый им парень отправился целёхоньким к маме и папе. Возникающие при этом инстинктивные, нравственные, моральные и даже религиозные колебания в их психике приводят к конфликтам между ними. Поэтому очевидно, что сценарий был написан в психологическом стиле трагедии.

9. Выбор мотивов поведения.

Степень мотивации героев в трагедиях, как правило, относится к сверхидея. Приказ командующего на войне по определению сверхидея, так как является принуждением без учёта, что выполняющий приказ солдат может погибнуть.

10. Выбор мифологем.

В фильме достаточно читаемых мифологем. Первые кадры: солдаты тонут и выходят из морской воды. По христианской протестантской традиции эта сцена близка к крещению в воде в зрелом возрасте. В любом случае, они как бы выходят чистыми, с них как бы смыты старые грехи. Последние эпизоды фильма – битва на мосту. Мост является у многих народов знаковой мифологемой. Он соединяет мир живых и мёртвых. Рядовой Райн должен был перейти мост, т. е. погибнуть, но его удерживают ценой своей жизни в мире живых солдаты, которые отправились его искать.

Крещение в воде и мост между мирами живых и мёртвых поднимает картину С. Спилберга и Р. Ротэда до уровня вечного мифа XX века.

Правила, позволяющие написать интересный диалог

При написании драматургического диалога говорящий должен старается высказать свои душевные переживания (горестные, радостные, любые), стремится поделиться своими мыслями и своими оценками происшедшим или происходящим событий, своё отношение к собеседнику или, вообще, к людям. И его собеседники должны услышать его, стараться понять, ответить, показать, что слова, обращённые к ним, им интересны, приятны или неприятны, смысл высказанного имеет для них значение или нет.

При написании драматического диалога, следует понимать, что словесное общение является диалогом только по форме. Собеседники должны слышать только отдельные слова в сказанном другим и не понимать смысл услышанной фразы. И, следовательно, реагировать только на особенно значащие для них слова, в основном те, которые кажутся им оскорбительными.

При написании комедийного диалога следует помнить, что длинные фразы не являются смешными. В смешном разговоре нужно использовать правило тенниса: участники смешного разговора должны посылать пол-очереди друг другу короткие фразы.

1. Речь одного из участника диалога не должна состоять из более чем пяти предложений;
2. Каждая третья или четвёртая фраза героев должна быть вопросительной;
3. Каждая пятая или шестая фраза героев должно быть лживой или попыткой скрыть правду;
4. За лживой фразой сразу же или через одно-два предложения других героев должна быть речь, направленная на желание разоблачить сказанную ложь.
5. Несколько драматургических диалогов должны завершаться драматическим диалогом или драматическим монологом.
6. Каждый второй диалог должен содержать шутку.

Диалог время от времени переходит в монолог одного из героев. Это происходит тогда, когда он начинает говорить о том, что не было связано с темой происходившего только что разговора. Произносящий монолог человек настолько увлекается своими чувствами и мыслями, что забывает о тех, кто его слушает. Тут главное нежелание героя быть понятым, а то, что он хочет высказать без оглядки на то поймут его или нет. Главное – выговориться. Но к сожалению, большинство авторов перегружают монолог заговорившего персонажа многословием. И здесь драматург должен решительно заставить его в нужном месте замолчать. Или болтать как можно меньше.

Если речь героя состоит из более чем трёх фраз, то непременно следует вычеркнуть из них каждое третье предложение. Именно так поступал гениальный Антон Павлович Чехов.

Если драматургический комедийный диалог коллективная игра на результат (смех), то драматургический диалог в трагедиях и драмах – это игра индивидуалистов, каждый «играет» за себя.

Если есть задача создать образ болтливой, пустого, неглубокого человека, не чувствующего окружающих его людей, то тут как раз и следует дать ему говорить много. Но и здесь есть свои тонкости, как как существуют разные типы болтунов. У профессионального драматурга каждый этот тип имеет своё лицо.

Если пишется речевой портрет пустобрёха, пустобая, то он должен не просто говорить много и долго, но и перескакивать с темы на тему.

Если – фантазёра, то его длинная речь должна быть посвящена одной теме. Он должен говорить с пафосом, напыщенно, пытаться выразиться с помощью метафор и аллегорий. Проще всего это делается с помощью

цитирования героем Святых книг, речей известных в прошлом учёных или политиков.

Если – балагура, то в его слова должны быть направлены на желание рассмешить, позабавить окружающих.

Если – резонёр, то его речь должна быть направлена на обличение других героев как бы с позиций высоких нравственных и моральных позиций.

Если один собеседник является человеком, не задумывающем о будущем, то второй должен быть романтиком, если один из собеседников романтик высказывает романтические мысли, то второй должен говорить циничные вещи.

Последнее правило выведено из совета А. Чехов в письме начинающему автору: «...когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это даёт чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете».²²

Далеко не каждый разговор является драматургической диалог или полилогом. Для того, чтобы обычный разговор стал драматургическим следует использовать следующие приёмы:

а) один из участников разговора должен скрывать свои мысли, что-то недоговаривать;

б) один из участников разговора должен высказывать несогласие со словами или желаниями собеседника/собеседников;

в) один из участников разговора должен не понимать или делать вид, что не понимает, что от него хочет или что в этот момент чувствует собеседник;

г) один из участников разговора должен словами пытаться подчинить, оскорбив, подавить собеседника/собеседников;

д) один из участников разговора должен начать игнорировать или делать вид, что начал игнорировать собеседника.

В этих случаях разговор вызывает настоящий драматургический конфликт.

Если драматург задумал написать трагедию, то его герои должны с пафосом врать с целью свергнуть действующую власть, провести античеловеческие эксперименты, убить врагов, т. е. совершать действия, которые приведут к многочисленным жертвам.

Если драматург задумал написать драму, то его герои должны без ценизма врать с целью разбогатеть за счёт других людей, прославиться, сделать карьеру, добиться любви или, хотя бы, согласия на брак или интимную близость, т. е. совершать действия, которые приведут к страданиям или даже смерти одного из героев пьесы.

²² А. Чехов. Пол. с. соч. – литература, 1963. – Т. 11. – С. 538.

Если драматург задумал написать мелодраму, то его герои должны врать не с такой судьбоносной целью, как спасение жизни другого человека, а по более банальным причинам, как стыд или опасения скандала, а также из-за сострадания, жалости, любви к кому-то, опасения обидеть кого-то.

Если драматург задумал написать трагикомедию, то его герои должны врать и во имя спасения жизни другого человека, как в драме, и из-за сострадания, жалости, любви к кому-то, из-за опасения обидеть кого-то, из-за того, что стыдно признаться в чём-то.

Если драматург задумал написать комедию, то его герои должны врать целью получить какие-то нелепые, бессмысленные, бестолковые, смехотворный, дурацкие выгоды, т. е. совершать анекдотичные действия.