

ОГЛАВЛЕНИЕ

Благодарности	7
Предисловие	9
Введение	11
Вступление.....	15
I. ПОСЫЛ.....	21
II. ГЕРОЙ	65
1. Костяк характера	65
2. Среда.....	79
3. Диалектический подход	87
4. Развитие героя.....	101
5. Сила воли героя.....	125
6. Сюжет или герой — что важнее?	138
7. Как герои строят собственный сюжет	156
8. Ключевой персонаж	164
9. Антагонист	172
10. Аранжировка	173
11. Единство противоположностей	179
III. КОНФЛИКТ	187
1. Источник действия.....	187
2. Причина и следствие.....	189
3. Статичный конфликт	202

4. Скачкообразный конфликт.....	215
5. Нарастающий конфликт	236
6. Движение	249
7. Предчувствие конфликта.....	259
8. Момент атаки.....	265
9. Переход	277
10. Кризис, кульминация, развязка	315

IV. ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ..... 331

1. Обязательная сцена	331
2. Экспозиция.....	337
3. Диалог	341
4. Эксперимент	351
5. Актуальность пьесы.....	356
6. Появление на сцене и уход за кулисы	359
7. Почему некоторые плохие пьесы имеют успех?	362
8. Мелодрама.....	365
9. О гениальности.....	366
10. Диалоги об искусстве	371
11. Как писать пьесу.....	374
12. Где взять идеи?	379
13. Как писать для телевидения.....	390
14. Заключение	394

Приложение А. Рассмотренные пьесы.....397

Приложение Б. Как продать пьесу 415 |

Приложение В. Бродвейские долгожители 421 |

Об авторе..... 425 |

Предметно-именной указатель 427 |

БЛАГОДАРНОСТИ

Я выражаю признательность следующим людям и организациям:

Coward-McCann, Inc. за разрешение цитировать работу Мозеса Л. Малевински «Наука драматургии»;

Covici-Friede, Inc. за разрешение цитировать пьесу «Портовый грузчик» Пола Питерса и Джорджа Склара;

Доктору Милиславу Демерецу за разрешение цитировать его речь «Наследственность», с которой он выступил перед Американской ассоциацией содействия развитию науки 30 декабря 1938 г.;

Dodd, Mead @ Company, Inc. за разрешение цитировать книгу Уильяма Арчера «Создание пьесы, руководство для мастеров»;

Farrar & Rinehart, Inc. за разрешение цитировать пьесу Дюбоза Хейурда «Медная лодыжка» (авторские права принадлежат автору с 1931 г.);

Эдне Фарбер и Джорджу С. Кауфману за разрешение цитировать их пьесу «Обед в восемь», опубликованную Doubleday Doran @ Company, Inc.;

International Publishers Co., Inc. за разрешение цитировать книгу В. Адоратского «Диалектика»;

Little, Brown @ Company за разрешение цитировать «Создание шедевра» Персиваля Уайльда;

Macmillan Company за разрешение цитировать книгу Лоранда Лосс Вудраффа «Биология животных»;

The New York Times за разрешение цитировать интервью, взятое Робертом ван Гелдером у Лилиан Хеллман в апреле 1941 г.;

G. P. Putnam's Sons за разрешение цитировать «Теорию и практику драматургии» Джона Говарда Лоусона (©, 1936 г.), а также за предоставленное данной компанией и автором Альбертом Мальцем разрешение цитировать его пьесу «Шахта»;

Юджину О'Нилу и издательству Random House, Inc. за разрешение цитировать его пьесу «Траур — участь Электры»;

Random House, Inc. за разрешение цитировать пьесу Ирвина Шоу «Предайте павших земле»;

Charles Scribner's Sons за разрешение цитировать пьесу Роберта Шервуда «Восторг идиота»;

Джону С. Уилсону за разрешение цитировать пьесы Ноэла Кауарда «Планы на жизнь» (©, 1933 г., опубликована на Doubleday Doran & Company) и «Сенная лихорадка» (©, 1925 г.);

Dwight Deere Wiman и *New York Herald Tribune* за разрешение цитировать статью мистера Уимана «Совет продюсера драматургу» (6 апреля 1941 г.)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я должен сразу сказать, что глубоко уважаю господина Эгри. Его книга «Искусство драматургии» — нечто намного большее, чем пособие по сочинению пьес.

Трудно выразить ее суть кратко и также нелегко было в нескольких словах описать, например, какое значение имели такие книги, как «Теория праздного класса» Веблена для социологии или «Основные течения американской мысли» Паррингтона для американской литературы. Эти книги не только пролили свет на прежде темные закоулки соответствующих областей деятельности, но и осветили столь обширные сопредельные пространства, открыли для нас такое множество других сфер жизни, что потребовалось время, чтобы в полной мере их оценить. Я уверен, что время будет благосклонно к «Искусству драматургии».

Будучи по роду занятий театральным продюсером, я, разумеется, самым непосредственным образом заинтересован в том, чтобы мистер Эгри рассказал мне о чем-то, что обогатило бы мои знания и профессиональный опыт. В театре царит множество правил — их больше, чем специй в запеченном окороке. Существует в наших кругах и глубоко укоренившееся и никем не опровергнутое мнение: невозможно узнать о том, хороша ли пьеса, до тех пор, пока она не будет поставлена. А постановка, разумеется, весьма дорогостоящее мероприятие. Чувствуешь себя, мягко гово-

ря, неудовлетворенным, если результат оказывается плачевным, а это случается довольно часто. Поэтому для меня так важно иметь возможность сказать несколько слов о книге «Искусство драматурга». Впервые мне попала книга, способная объяснить, почему пьеса плоха, задолго до того, как вы подписали контракты с высокооплачиваемыми актерами и поручили множеству членов семи профсоюзов приступать к работе над постановкой, которая обойдется в стоимость особняка на Лонг-Айленде.

Мистер Эгри пишет основательно, убедительно и легко, и это, как мне представляется, говорит о том, что его профессиональные интересы очень широки и не ограничиваются лишь одной областью. Он пишет с той четкой, безупречной ясностью, которая проистекает из его знания всех проявлений жизни — ее хитростей и тонкостей, взлетов и падений. Чувствуется, что этот человек сам прожил долгую жизнь и немало повидал, понял и узнал больше, чем многие из нас. Мистер Эгри пишет как очень мудрый человек.

Лучшее из того, что я мог бы сказать об «Искусстве драматурга», заключается в том, что теперь самый обычный человек, в том числе и я, не сможет больше сказать, что он не в состоянии четко сформулировать свои мысли. Прочтя книгу мистера Эгри, вы будете понимать, почему любой роман, фильм, пьеса или какое-либо повествование оказались скучными или, что гораздо важнее, захватывающими.

Я предвижу, что эта книга окажет огромное влияние на американский театр, а также на публику.

Гилберт Миллер

ВВЕДЕНИЕ

Как важно быть важным

Много веков назад в одном из храмов Древней Греции случилось нечто ужасное. Под покровом ночи неизвестный разбил и осквернил статую Зевса.

Жителей охватила паника. Они боялись мести богов.

На всех улицах города глашатаи призывали виновника незамедлительно предстать перед старейшинами и получить справедливое наказание.

Разумеется, преступник не собирался сдаваться в руки правосудия. Более того, через неделю была уничтожена еще одна статуя божества.

Тогда жители заподозрили, что все это — дело рук безумца. Повсюду выставили часовых, и не напрасно — злоумышленника наконец схватили.

— Знаешь ли ты, что тебя ждет? — спросили его.

— Да, — ответил он, едва ли не радостно. — Смерть.

— Разве ты не боишься смерти?

— Боюсь.

— Зачем же ты совершил преступление, которое, как тебе известно, карается смертной казнью?

Нервно сглотнув, он ответил:

— Я никто. И был таким всегда. За всю жизнь я не совершил ничего, что могло бы меня прославить, и знаю, что у же

не совершу. Я хотел сделать что-то, чтобы меня заметили... и запомнили.

Помолчав, он добавил:

— Умирают лишь те, о ком забыли. По-моему, смерть — невысокая плата за бессмертие!

Бессмертие!

Да, все мы жаждем внимания. Мы хотим быть значимыми, обрести бессмертную славу в сердцах людей. Стремимся сделать нечто такое, от чего все воскликнули бы: «Разве он не великолепен?»

Если люди не способны сотворить нечто полезное или прекрасное... они обязательно создадут что-нибудь другое — например, проблемы.

Вспомните свою тетушку Хелен, любительницу перемыть кости всей родне. (У каждого из нас есть такая тетушка.) Она провоцирует обиды, недоверие и, как следствие, скандалы в семье. Зачем? Ей хочется ощущать собственную значимость, и если добиться этого она может только с помощью сплетен и обмана, то она не колеблясь пустит слух или солжет.

Страстное желание выделиться — наша базовая потребность. Каждый из нас испокон веку стремился завоевать внимание окружающих. Застенчивость, даже затворничество проистекают из желания быть значимым в глазах других. Если же несостоятельность вызывает у людей сострадание или жалость, то постоянные неудачи могут превратиться в самоцель.

Вспомните своего шурина Джо, который вечно волочит за женщинами. Зачем? Он хороший добытчик, хороший

отец и, как ни странно, хороший муж. Однако в его жизни чего-то не хватает: он недостаточно важен для себя самого, своей семьи и мира. Интрижки стали смыслом его существования. Каждая новая победа позволяет ему почувствовать себя более значимым, ощутить, что он чего-то достиг. Джо удивился бы, узнав, что его страсть к любовным похождениям проистекает из невозможности создать нечто по-настоящему выдающееся.

Материнство — это созидание. Это начало бессмертия. Возможно, во многом благодаря способности к материнству женщины меньше мужчин склонны ходить на сторону.

Когда дети подрастают и начинают, щадя чувства матери, ограждать ее от своих проблем и трудностей, она воспринимает это как величайшую несправедливость: из-за этого она чувствует себя ненужной.

Все без исключения от рождения наделены творческими способностями. Для каждого человека жизненно важно иметь возможность самовыражения. Если бы Бальзак, де Мопассан, О'Генри не научились писать, то, вероятно, стали бы отъявленными лжецами, а не великими писателями.

Каждому из нас нужно понять, как именно выразить свой врожденный талант. Если вы чувствуете, что вам понравится писать, пишите. Возможно, вы боитесь, что недостаток образования не позволит вам добиться чего-то стоящего? Вовсе нет. Многие великие писатели, взять хотя бы Шекспира, Ибсена и Джорджа Бернарда Шоу, никогда в жизни не переступали порога университета.

Даже если вы не станете гением, то все-таки сможете получать огромное удовольствие от жизни.

Если сочинительство вас не привлекает, возможно, вы научитесь петь, танцевать или играть на музыкальном инструменте достаточно хорошо для того, чтобы удивить этими умениями ваших гостей. Все это также относится к сфере «искусства».

Да, все мы хотим, чтобы нас заметили. Мы хотим, чтобы о нас помнили. Мы хотим быть значимыми! Можно достичь определенной значимости путем самовыражения в той области, которая наилучшим образом соответствует нашим талантам. Никогда не знаешь, куда приведет тебя призвание.

Даже если вы не добьетесь коммерческого успеха, то, вполне возможно, станете специалистом в изучаемой области. Вы получите определенный опыт, и, если это оградит вас от разного рода глупостей, уже это станет огромным достижением.

Таким образом, терзающее вас желание ощущать собственную значимость будет удовлетворено безо всякого вреда для окружающих.

ВСТУПЛЕНИЕ

Эта книга предназначена не только для писателей и драматургов, но и для широкой аудитории. Если читатель поймет, в чем заключается суть писательского труда, если он постигнет, какие муки и колоссальные усилия стоят за созданием всех без исключения литературных произведений, ему будет легче оценить их по достоинству.

В конце книги вы найдете краткое содержание пьес, проанализированное с точки зрения диалектики. Надеемся, это поможет вам лучше осмыслить не только романы и рассказы в целом, но и пьесы и фильмы в частности.

В этой книге мы анализируем пьесы, не выделяя и не умаляя достоинств ни одной из них. Если для наглядности тех или иных идей приводятся фрагменты какого-либо произведения, это не значит, что я считаю его идеальным.

В книге рассмотрены как современные, так и классические пьесы, но акцент при этом сделан на классику, потому что с ней хорошо знакомо большинство образованных людей, она всегда доступна для изучения, а многие современные пьесы слишком быстро забываются.

В основе нашей теории лежит образ «героя», который постоянно претерпевает некие внутренние изменения, а также остро и живо реагирует на все происходящее.

Что представляет собой основа характера человека — любого человека, скажем вас, читающего эти строки?

Прежде чем приступать к обсуждению таких терминов, как «точка атаки», «аранжировка» и прочее, нужно сначала ответить на этот вопрос. Мы должны больше узнать о характере объекта, который далее увидим в динамике.

Мы начнем с понятий «посыл», «герой» и «конфликт». Это позволит читателю понять, что именно движет героем, что приводит его к взлетам и падениям.

Строитель, ничего не знающий о материале, с которым ему предстоит работать, неизбежно навлечет на себя неприятности. В нашем случае рабочими материалами являются «замысел» «герой» и «конфликт». Пока мы не изучим это в мельчайших деталях, бесполезно рассуждать о том, как написать пьесу. Надеемся, такая точка зрения окажется полезной для читателя.

В этой книге я собираюсь предложить новый подход к писательскому труду в целом и к драматургии в частности. И основан он на природном законе диалектики.

Великие произведения, созданные прославленными авторами, дошли до нас сквозь века. Однако и из-под пера гениев иногда выходили очень плохие пьесы.

Почему? Потому что они писали их, полагаясь на интуицию чутьем, а не руководствуясь определенными знаниями. Чутье может помочь создать шедевр один раз или даже несколько, но, если ориентироваться в работе только на него, это закончится провалом.

Выдающиеся умы установили законы драматургии. Аристотель — первый и, без сомнения, главнейший авторитет в области драматического искусства — сказал 2500 лет назад:

Важнее всего структура событий, действий и жизни человека, а не его самого.

Аристотель *отрицал* первостепенное значение героя, и его влияние до сих пор живо. Другие творцы утверждали, что именно образ героя важнее всего в любом произведении. Лопе де Вега, испанский драматург XVI в., предлагал следующую схему:

В первом акте изложите суть. Во втором переплетите события, да столь хитро, чтобы вплоть до середины третьего акта никто не мог предугадать итог. Всегда обманывайте ожидания; и тогда вполне может случиться так, что нечто, весьма далекое от обещанного ранее, останется для осмысления.

Немецкий критик и драматург Лессинг писал:

Строжайшее соблюдение правил не перевесит малейшей неточности в образе героя.

Французский драматург Корнель писал:

Несомненно, что у драмы есть законы, поскольку это искусство; неясно, однако, что это за законы.

И таким образом, один автор опровергал сказанное другим. Некоторые доходят до того, что утверждают, будто вообще никаких правил быть не может. Это самая странная точка зрения. Мы знаем, что существуют правила, предписывающие нам, как нужно есть, ходить и дышать; мы знаем, что есть правила в живописи, искусстве танца, авиации и строительстве мостов; мы знаем, что правила имеются для любого про-

явления жизни и природы — отчего бы сочинительству быть единственным исключением? Очевидно, оно им не является.

Некоторые писатели, пытавшиеся перечислить эти правила, сказали нам, что пьеса состоит из различных элементов: это тема, сюжет, события, конфликт, развитие действия, обязательная сцена, атмосфера, диалог и кульминация. Каждому из этих элементов посвящены книги, объясняющие и анализирующие их.

Эти авторы добросовестно подошли к изучению проблемы. Они анализировали работу других людей в этой области, сами писали пьесы и учились на собственном опыте. Однако читатель всегда оставался неудовлетворенным. Чего-то не хватало. Он по-прежнему не понимал, как связаны между собой развитие действия, напряжение, конфликт и настроение или какое отношение любое из этих или смежных, связанных с драматургией понятий имеют к хорошей пьесе, которую он хочет написать. Читатель знал, что имеется в виду под «темой», но, пытаясь применить знание на практике, терялся. В конце концов, Уильям Арчер сказал, что тема необязательна, а Персиваль Уайльд говорил, что она необходима в *начале*, но должна быть так глубоко запрятана, что никто не мог бы ее обнаружить. Кто же прав?

Рассмотрим это на примере так называемой обязательной сцены. Одни авторитетные умы заявляли, что она жизненно необходима; другие — что ее вообще не существует. И *почему* она жизненно необходима, если это действительно так? Или почему не нужна? Каждый автор учебника объяснял собственную любимую теорию, но ни один из них не соотносил ее с предметом в целом так, чтобы это помогло ученику. Отсутствовало *объединяющее* начало.

Я полагаю, что обязательная сцена, напряжение, атмосфера и прочее — все это второстепенное. *Это лишь следствие чего-то намного более значимого.* Бесполезно говорить драматургу, что ему необходима обязательная сцена или что в этой пьесе не хватает напряжения или развития сюжета, если вы не скажете, как всего этого добиться. Дать оценку — не значит решить проблему.

Должно быть что-то, *создающее* напряжение, нечто, ведущее за собой развитие сюжета, возникающее без каких-либо сознательных усилий драматурга. Должна быть некая объединяющая все элементы сила, из которой они брали бы свое начало столь же естественно, как смотрятся руки и ноги на человеческом теле. Кажется, мы знаем, что это за сила; это характер человека во всех его бесконечных проявлениях и диалектических противоречиях.

Я и мысли не допускаю о том, что эта книга — последнее слово о драматургии. Напротив. Когда прокладываешь новый путь к чему-то, совершаешь множество ошибок, а порой не можешь даже четко сформулировать свои мысли. Мои последователи продвинутся еще дальше и доведут диалектический подход до совершенства, о котором я могу только мечтать. Эта книга, если рассматривать ее с точки зрения диалектического подхода, сама подвержена действию законов диалектики. Теория, которая в ней разрабатывается, — это *тезис*. Ее опровержение будет *анти-тезисом*. Из них обоих мы образуем *синтез*, объединяющий тезис и антитезис. Это путь к истине.

I

ПОСЫЛ

Человек сидит у себя в мастерской, что-то изобретает из колесиков и пружинок. Вы спрашиваете, что это за приспособление, для чего оно предназначено. Он, поднимая на вас глаза, доверчиво шепчет: «Понятия не имею».

Другой человек несется по улице, хватая ртом воздух. Вы останавливаете его и спрашиваете, куда он бежит. Он, с трудом переведя дыхание, отвечает: «Откуда мне знать? Я же еще не добежал».

Ваша реакция на такое поведение, впрочем, и наша, и всех вокруг: эти двое слегка не в себе. Любое толковое изобретение должно иметь цель, любой осмысленный забег — пункт назначения.

Однако, как бы удивительно это ни звучало, такая вроде бы очевидная необходимость совершенно не проявляется в театре. Кипы бумаг покрываются миллиардами написанных строк — и все это без всякой цели. Лихорадочная деятельность, невероятный энтузиазм, но никто, кажется, не знает, куда бежит.

Все имеет цель, или замысел. Он заложен в каждой проживаемой нами секунде, даже если мы не осознаем этого в данный момент. Этот замысел может быть прост, как вдох,

или сложен, как одно из самых трудных решений в жизни, но он всегда есть.

Не каждый замысел нам удастся воплотить, но это несколько не умаляет того факта, что он был и мы пытались его осуществить. Наша попытка пересечь комнату может закончиться ничем из-за незамеченной вовремя подножки, но тем не менее посыл имелся.

Замысел каждой секунды вливается в замысел минуты, частью которой является, как каждая минута дает свою крупицу жизни часу, а час — дню. И так далее, вплоть до замысла жизни каждого из нас.

Толковый словарь Уэбстера гласит:

Замысел: предположение, заранее выдвинутое или доказанное; основа аргумента. Предположение, сформулированное или подразумеваемое как ведущее к выводу.

Другие люди, особенно из театральных кругов, обозначают то же самое иными словами: тема, тезис, исходная идея, центральная идея, цель, задача, движущая сила, предмет, назначение, план, сюжет, основная эмоция.

Я выбираю слово «замысел», потому что оно объединяет все эти понятия, а кроме того, его трудно истолковать неправильно.

Фердинанд Брунетьер утверждал, что у пьесы должна быть прежде всего «цель». Это и есть замысел.

Джон Говард Лоусон говорил: «Исходная идея — это начало процесса». Он имел в виду замысел.

Профессор Брандер Мэтьюс: «Для пьесы необходимо найти тему». Это, очевидно, замысел.

Профессор Джордж Пирс Бейкер, цитируя Дюма-младшего, сказал: «Невозможно выбрать путь, не поняв сначала, куда направляешься». Замысел укажет вам путь.

Все они имеют в виду одно и то же: вам нужен замысел пьесы.

Давайте рассмотрим несколько пьес и выясним, есть ли у них замысел.

«Ромео и Джульетта»

В начале пьесы мы узнаем о заклятой вражде двух семей — Капулетти и Монтекки. У Монтекки есть сын, Ромео, а у Капулетти — дочь, Джульетта. Молодые люди так сильно влюбляются друг в друга, что забывают о многолетней ненависти между своими семействами. Родители Джульетты заставляют ее выйти замуж за графа Париса, а она пытается всеми силами избежать этого и отправляется за помощью к доброму монаху, своему другу. Он советует ей принять сильное снотворное в канун свадьбы, которое усыпит ее настолько сильно, что она будет казаться всем окружающим мертвой в течение 42 часов. Джульетта следует совету. Все считают ее мертвой. Это становится началом трагедии влюбленных. Ромео, уверенный в том, что Джульетта действительно умерла, выпивает яд и умирает рядом с ней. Когда Джульетта приходит в себя и видит, что Ромео умер, то без колебания решает свести счеты с жизнью, чтобы воссоединиться с ним после смерти.

Очевидно, что эта пьеса посвящена любви. Однако существует много разновидностей любви. Без сомнения, это была *великая* любовь, поскольку двое влюбленных не только пренебрегли устоями и ненавистью между своими семействами, но даже отказались от жизни, чтобы вместе встре-

тить смерть. Итак, вот каким нам видится замысел: *«Великая любовь побеждает даже смерть»*.

«Король Лир»

Король безоговорочно доверяет своим дочерям, а они лишают его власти, и он, потеряв рассудок, умирает сломленным, униженным стариком.

Лир безоговорочно доверяет старшим дочерям. Он уничижен, потому что его пленила их сладкая ложь.

Тщеславный человек падок на лесть и доверяет людям, которые восхваляют его. Однако льстецам нельзя верить, а те, кто верит лести, навлекают на себя беду.

Таким образом, представляется, что посыл этой пьесы таков — *«Слепая вера ведет к краху»*.

«Макбет»

Макбет и леди Макбет в безжалостном честолюбивом стремлении к власти решаются на убийство короля Дункана. Затем, для укрепления своего положения, Макбет нанимает убийц, чтобы уничтожить Банко, которого боится. После этого он вынужден совершать новые убийства, чтобы еще больше обезопасить себя и укрепить достигнутые позиции. В итоге возмущенная знать и его собственные подданные восстают против Макбета, и он погибает от меча. Леди Макбет умирает от преследующих ее страхов.

Каким может быть посыл этой пьесы? Вопрос в том, что здесь является побудительной силой. Без сомнения, это честолюбие. Какое именно честолюбие? Безжалостное, поскольку оно залито кровью. Крах Макбета был предопределен тем, каким образом он пытался удовлетворить свое честолюбие. Итак, как мы видим, посыл *«Макбета»* можно

сформулировать так: *«Безжалостное честолюбие уничтожает само себя»*.

«Отелло»

Отелло находит платок Дездемоны в покоех Кассио. Его принес туда Яго именно для того, чтобы заставить Отелло ревновать. Поэтому Отелло убивает Дездемону и вонзает кинжал себе в сердце.

Здесь главный мотив — ревность. Неважно, что заставило это зеленоглазое чудовище поднять уродливую голову, важно то, что ревность является движущей силой пьесы, и, поскольку Отелло убивает не только Дездемону, но и себя, посыл, как представляется, таков: *«Ревнивец уничтожает и себя, и предмет любви»*.

Ибсен, «Привидения»

Главная идея — наследственность. В основе сюжета лежит библейская фраза, которая и служит замыслом пьесы: *«Грехи отцов ложатся на детей»*. Каждое сказанное слово, каждое совершенное действие, каждый конфликт в данном произведении обусловлен этим замыслом

Сидни Кингсли, «Тупик»

Автор, очевидно, хочет показать и доказать, что *«бедность толкает на преступление»*. Это он и делает.

Теннесси Уильямс, «Сладкоголодая птица юности»

Циничный молодой человек, жаждущий актерской славы, становится любовником дочери богача и заражает ее венерической болезнью. Затем он встречает стареющую актрису, которая помогает ему пробиться на сцену в обмен

на любовные утехы. Его настигает крах, когда на него нападает и кастрирует банда, посланная к нему отцом обманутой девушки. Посыл этой пьесы: *«Безжалостное честолюбие ведет к уничтожению»*.

Шон О'Кейси, «Юнона и павлин»

Капитану Бойлу, никчемному хвастливому пьянице, сообщают, что его богатый родственник умер и оставил большую сумму денег, которую ему скоро выплатят. Бойл и его жена Юнона тут же начинают готовиться к праздной жизни: занимают у соседей деньги под залог скорого наследства, покупают роскошную мебель, и Бойл пропивает большие суммы. Позднее оказывается, что наследство им не достанется, потому что завещание было составлено некорректно. Разъяренные кредиторы одолевают семью Бойла и отнимают дом. Одно несчастье следует за другим: дочь Бойла соблазнили, скоро у нее будет ребенок; его сына убивают, а жена и дочь бросают его. В финале Бойл остается ни с чем; он на дне.

Посыл: *«Инертность ведет к краху»*.

Пол Винсент Кэрролл, «Тень и сущность»

Томас Скеррит, каноник маленькой ирландской общины, не верит, что его служанке Бриджит являлась ее небесная покровительница святая Бригитта. Считая девушку психически больной, он пытается отправить ее в отпуск, а главное, отказывается совершить чудо, которое, по словам служанки, требует от него святая Бригитта. Бриджит убивают, когда она пытается спасти школьного учителя от разъяренной толпы, а каноник избавляется от гордыни, убедившись в чистой и искренней вере девушки.

Посыл: *«Вера побеждает гордыню»*.

Я не уверен, что автор «Юноны и павлина» отдавал себе отчет в том, что замысел его пьесы — «*Инертность ведет к краху*». Смерть сына, например, никак не связана с главной идеей драмы. Шон О'Кейси создал прекрасные образы персонажей, но второй акт «провисает», потому что автор начал работу над пьесой без четко сформулированной идеи. Поэтому ему и не удалось написать действительно великую пьесу.

С другой стороны, «Тень и сущность» основывается на двух замыслах. В первых двух актах и первых трех четвертях последнего акта идея была такова: «*Разум побеждает суеверие*». А в финале, неожиданно и без предупреждения, слово «разум» в данной фразе меняется на «веру», а «суеверие» — на «гордыню». Каноник — главный герой — словно хамелеон преобразуется в нечто, чем еще несколько мгновений назад не являлся. Вследствие этого пьеса становится сумбурной.

В основе каждой хорошей пьесы должен лежать четко сформулированный замысел. Он может формулироваться по-разному, но так или иначе основная идея должна сохраняться.

Драматургам обычно приходит в голову некая мысль, или их поражает необычная жизненная ситуация, после чего они решают построить на этом пьесу.

Вопрос в том, является ли эта мысль или эта ситуация надежной основой для пьесы. Мой ответ «нет», хотя я знаю, что из тысячи драматургов девятьсот девяносто девять начинают работать именно так.

Никакой идее и никакой ситуации не под силу довести вас до логического вывода, *если отсутствует четкий замысел.*

Если его нет, вы можете изменять, развивать, пытаться разнообразить исходную идею или ситуацию либо даже переключиться на другую ситуацию, но не будете знать, куда именно идете. Вы будете блуждать, ломать голову, изобретая все новые повороты сюжета, чтобы закончить пьесу. Возможно, вы их придумаете, но все равно у вас не будет пьесы.

У вас должен быть замысел, безошибочно ведущий к той цели, которая и лежит в основе вашего произведения.

Мозес Л. Малевински говорит в «Науке драматургии»:

Эмоция, или элементы внутри эмоции, составляют базовые вещи в жизни. Эмоция — это жизнь. Жизнь — это эмоция. Поэтому эмоция — это драма. Драма — это эмоция.

Только лишь на эмоции, какой бы она ни была, невозможно выстроить хорошую пьесу, если мы не знаем, *какие силы* движут этим чувством. Эмоция, бесспорно, так же необходима пьесе, как лай собаке.

Мистер Малевински утверждает, что, если вы следуете его базовому принципу — ориентируетесь, прежде всего, на эмоцию, ваша проблема решена. Он предлагает вам перечень базовых эмоций — желание, страх, жалость, любовь, ненависть, — любая из которых, по его мнению, послужит надежной основой пьесы. Возможно. Но это ни в коей мере не поможет вам написать *хорошую* пьесу, потому что не преследует никакой цели. Будь то любовь или ненависть, но надо понимать, что любая базовая эмоция есть просто эмоция. Она может быть не связана ни с чем, разрушая, созидая — и ни к чему не ведя.

Может статься, что эмоция все-таки укажет путь к цели и удивит даже автора. Но это случайность и слишком ненадежный метод работы, чтобы советовать его молодому драма-

тургу. Наша задача — не полагаться на волю случая, каким бы он ни был — счастливым или нет. Наша цель — указать путь, по которому каждый, умеющий писать, может следовать и в конечном счете освоить надежный метод работы над сюжетом пьесы. Поэтому прежде всего вам нужен замысел. Причем он должен быть сформулирован таким образом, чтобы любой понял бы его именно так, как задумал автор. Неясный замысел столь же плох, как и его отсутствие.

Автор, использующий плохо сформулированный, ложный или неудачно построенный замысел, в результате заполняет пространство и время бессмысленными диалогами или даже действием, нисколько не приближаясь при этом к подтверждению своего изначального замысла. Почему? Потому что нет направления движения.

Предположим, мы хотим написать пьесу о скупом герое. Станем ли мы его высмеивать? Сделаем нелепым или трагичным? Мы пока не знаем. У нас есть только идея, а именно: изобразить скупого человека. Давайте разовьем эту идею. Благоразумно ли быть скупым? До определенной степени — да. Однако мы не хотим писать о герое умеренном, рассудительном, предусмотрительно откладывающем деньги на черный день. Такой человек не скуп — он бережлив. Нам нужен настолько скупой персонаж, который отказывал бы себе в удовлетворении самых элементарных потребностей. Безумная жадность доводит его до того, что в финале он теряет больше, чем получает. Теперь у нас есть замысел нашей пьесы: *«Скупость ведет к потере»*.

Вышеназванный замысел — как, в принципе, любой хороший замысел — состоит из трех частей, каждая из которых имеет принципиальное значение для хорошей пьесы. Рассмотрим идею о том, что *«скупость ведет к потере»*.

Первая часть этого замысла предполагает наличие героя, причем скупого героя. Вторая часть, отраженная в слове «ведет», подразумевает конфликт, а третья часть, «потеря», — финал пьесы.

Давайте убедимся в этом. «Скупость ведет к потере». Согласно замыслу, скупой человек в стремлении сберечь деньги отказывается платить налоги. Это действие неизбежно вызывает противодействие со стороны государства — вот и конфликт, — и скупердяй вынужден заплатить втрое больше.

Таким образом, «скупость» указывает на главную черту героя; «ведет» предполагает наличие конфликта; «потеря» подсказывает финал.

Хороший замысел является также кратким синопсисом вашей пьесы.

Приведем еще несколько примеров:

Ожесточение ведет к ложной веселости.

Глупая щедрость ведет к бедности.

Честность берет верх над двуличием.

Безрассудство губит дружбу.

Дурной нрав ведет к одиночеству.

Материализм побеждает мистицизм.

Ханжество ведет к разочарованию.

Бахвальство ведет к унижению.

Путаница ведет к разочарованию.

Хитрость до добра не доведет.

Ложь всегда будет избличена

Разгул ведет к саморазрушению.

Эгоцентризм ведет к потере друзей.

Расточительность ведет к нужде.

Непостоянство ведет к потере самоуважения.

Это всего лишь простые утверждения, но в них есть все, что нужно для грамотно выстроенного замысла: герой, конфликт и вывод. Что же тогда не так? Чего не хватает?

Не хватает позиции автора. Пока он не встал на чью-либо сторону, пьесы нет. Лишь когда он занимает чью-либо сторону, замысел обретает жизнь. *Действительно ли эгоцентризм ведет к потере друзей? Чью сторону вы примете? Мы, читатели или зрители вашей пьесы, вовсе не должны разделять вашу позицию. Следовательно, вы должны убедить нас в обоснованности своей позиции.*

Вопрос. Я что-то запутался. Вы пытаетесь убедить меня в том, что без четкого замысла я не могу начать писать пьесу?

Ответ. Конечно, можете. Есть много способов найти свой замысел. Например, такой.

Если вы замечаете достаточно странностей за своей тетушкой Кларой, например, или дядюшкой Джошуа, то можете решить, что их жизнь как раз и представляет собой великолепный материал для пьесы, но, скорее всего, вы не станете сразу же думать о замысле. Они кажутся вам интереснейшими персонажами, и вы начинаете изучать их поведение, следите за каждым их шагом. Вы приходите к выводу, что тетушка Клара, несмотря на чрезмерную религиозность, на самом деле назойливо встревает в чужие дела и любит сплетничать. Она во все сует свой нос. Возможно, вы знаете, что несколько пар распались из-за губительного вмешательства тетушки Клары. Но у вас по-прежнему нет замысла. Вы все еще не представляете, что заставляет эту женщину так поступать. Почему тетушке Кларе так нравится причинять столько бед невинным людям?

Заинтересовавшись ее характером как потенциально-го героя пьесы, вы пытаетесь как можно больше узнать о ее прошлом и настоящем. Как только вы начнете собирать факты о жизни тетушки, это и станет первым шагом к обретению замысла. *Замысел — это побуждающая сила, стоящая за всеми нашими поступками.* Итак, вы начинаете расспрашивать родственников и родителей о том, как тетушка Клара вела себя в прошлом. Возможно, вы будете потрясены, узнав, что эта религиозная фанатичка в молодости не являлась образцом нравственности, а вела распутный образ жизни и нагрешила немало. Одна женщина покончила с собой, когда тетушка Клара завлекла ее мужа, за которого затем вышла замуж. Однако, как обычно бывает в подобных случаях, тень мертвой женщины преследовала их, и он бросил ее. Она безумно его любила и увидела в этом предательстве перст Божий. Она начала истово верить в Бога и приняла решение посвятить остаток дней покаянию. Каждого, с кем сталкивалась, она принимались наставлять на путь истинный. Тетушка бесцеремонно вмешивалась в чужие судьбы: выслеживала невинных влюбленных, шепчущих друг другу милые глупости в укромных уголках, выговаривала им за греховные мысли и действия. В общем, она стала настоящим бедствием для соседней.

У автора, который хочет написать эту пьесу, все еще нет замысла. Неважно. История тетушки Клары все равно понемногу получает воплощение. По-прежнему остается много невыясненных вопросов, к которым драматург может вернуться позднее, когда найдет замысел. Сейчас нужно задаться вопросом: какой конец ждет эту женщину? Может ли она всю оставшуюся жизнь вмешивать-

ся в чужие судьбы и в конечном счете рушить их? Конечно нет. Однако, раз тетушка Клара еще жива и намерена во что бы то ни стало совершить свой крестовый поход в борьбе за нравственные устои, автор должен решить, чем она кончит *не в реальности*, а в пьесе.

На самом деле тетушка Клара может прожить сто лет и погибнуть от несчастного случая или мирно скончаться в своей постели. Годится ли это для пьесы? Определенно нет. Несчастный случай был бы внешним фактором, не вытекающим напрямую из сюжетной линии. Болезнь и мирная кончина — то же самое. Смерть героини — если это будет смерть — должна стать логическим следствием ее поступков. Мужчина или женщина, чью жизнь она разрушила, может отомстить, отправив ее к Создателю. В своем чрезмерном рвении она может преступить все границы, пойти против самой Церкви, и дело закончится отлучением. Либо она окажется в таких компрометирующих обстоятельствах, что единственным выходом окажется только самоубийство.

Какой бы из этих трех возможных финалов вы ни выбрали, напрашивается один замысел: *«Крайность (в чем бы она ни заключалась) ведет к уничтожению»*. Теперь вы знаете начало и финал своей пьесы. Вначале героиня была распутной, распутство стало причиной самоубийства, и она потеряла единственного человека, которого любила. Эта трагедия вызвала в ней медленное, но неуклонное перерождение в религиозную фанатичку. Ее фанатизм рушил жизни, и в конечном итоге она тоже лишилась жизни.

Нет, вы не должны начинать повествование с замысла. Вы можете начать с героя, или несчастного случая,

или даже простой мысли. Эта мысль или случайность разрастается, и история понемногу начинает раскрываться. Позднее у вас будет время найти свой замысел среди собранного вами материала. Важно в принципе его найти.

Вопрос. Могу ли я, не опасаясь обвинений в плагиате, взять за основу, допустим, замысел: «*Великая любовь побеждает даже смерть*»?

Ответ. Преспокойно можете. Хотя идея та же, что и в «Ромео и Джульетте», ваша пьеса при этом будет другой. Вы никогда не видели и никогда не увидите двух совершенно одинаковых дубов. Форма дерева, его высота и мощь определяются местом и средой, где семени случилось упасть и прорасти. Два драматурга не мыслят и не пишут одинаково. Десять тысяч авторов могут использовать один и тот же замысел, как и делали со времен Шекспира, и их творения будут совершенно разными, объединенными лишь общей идеей. Ваши знания, понимание человеческой природы и воображение делают свое дело.

Вопрос. Можно ли использовать сразу два замысла в одной пьесе?

Ответ. Это возможно, но такая пьеса вряд ли будет хорошей. Можете ли вы идти в двух направлениях одновременно? Драматургу нужно достаточно постараться, чтобы убедительно обыграть одну идею в драме, не говоря уже о двух или трех. Пьеса с несколькими замыслами неизбежно превращается в путаницу.

«Филадельфийская история» Филипа Бэрри служит тому примером. Одна из основных идей этой пье-

сы может быть сформулирована так: *«Каждый из супругов должен чем-то пожертвовать для того, чтобы их брак был удачным»*. Вторая идея такова: *«Деньги, или их отсутствие, не единственное, что определяет характер мужчины»*.

Другая пьеса этого типа — «Жаворонок» Самсона Рафаэлсона. В качестве замыслов автор использовал следующие: *«Богатой женщине нужна опора в жизни»* и *«Мужчина, который любит свою жену, пойдет на жертву ради нее»*.

Мало того что эти пьесы имеют по две основные идеи, так они еще и не столь очевидны и плохо сформулированы.

Хорошая актерская игра, прекрасная режиссура и изобретательные диалоги иногда приносят успех, но сами по себе они никогда станут залогом успеха какого-либо произведения.

Не думайте, что каждая поставленная пьеса имеет четкий замысел, хотя в каждой пьесе есть идея. В качестве примера можно привести замысел «Ночной музыки» Клиффорда Одетса: *«Молодые люди должны бесстрашно сталкиваться с миром»*. Идея в ней заложена, а настоящего замысла нет.

Еще одной пьесой, замысел которой сбивает с толку, является «Время твоей любви» Уильяма Сарояна. Главная мысль о том, что *«жизнь прекрасна»*, — расплывчатая и неопределенная, и это ничем не лучше полного отсутствия какой-либо идеи.

Вопрос. Трудно понять, какая эмоция используется в качестве базовой в пьесе. Возьмем, к примеру, «Ромео