

Лайош ЭГРИ

## ИСКУССТВО ДРАМАТУРГИИ

На основе творческой интерпретации  
человеческого характера

### ПРЕДИСЛОВИЕ

#### Как важно быть важным

Во времена расцвета Древней Греции в одном храме случилась ужасная вещь: однажды ночью неизвестный святоотатец разбил статую Зевса.

Смятение охватило жителей города. Они страшились мести богов. Городские глашатаи на площадях призывали преступника незамедлительно явиться пред лицом старейшин, чтобы понести справедливое наказание.

Преступник, естественно, объявляться и не думал. Более того, через неделю была осквернена ещё одна статуя.

Зародилось подозрение, что прошедшее – дело рук безумца. Выставили стражу, и, в конце концов, ее бдительность была вознаграждена: святоотатец был пойман.

Его спросили: "Ты знаешь, что тебя ждет?"

"Да, – почти весело ответил он. – Смерть".

"И ты не боишься умереть?"

"Боюсь".

"Так зачем же ты совершил это преступление, если знал, что оно карается смертной казнью?"

Человек глубоко вздохнул и сказал: "Я никто. Всю жизнь я был никем. Я не сделал ничего, чтобы отличиться, и знал, что и не смогу сделать. Я хотел совершить что-то такое, чтобы люди меня заметили и запомнили меня". Помолчав, он добавил: "По-настоящему умирает только тот, кто забыт. Смерть, по-моему, это приемлемая плата за бессмертие!"

XXX

Бессмертие!

Да, все мы жаждем внимания. Мы хотим быть важными для других, значительными, бессмертными. Мы хотим совершить что-то такое, что заставило бы других воскликнуть: "Ну разве он не великолепен!"

А если мы не в состоянии создать ничего прекрасного или полезного... мы наверняка создадим что-нибудь другое – например, неприятности для других.

Подумайте, скажем, о вашей тетушке Елене, семейной сплетнице. (В каждой семье есть такая.) От нее одни огорчения, подозрения и выяснения отношений. Отчего же она так себя ведет? Конечно же, ей хочется быть значительной, и если достичь этого она может только сплетнями или враньем, то она ни на минуту не задумается соврать или распустить какой-нибудь слух.

Тяга выделиться – это существенная необходимость в нашей жизни. Все мы всегда жаждем внимания. Застенчивость и даже нелюдимость тоже происходят от желания быть замеченным. Если неудачи вызывают сочувствие или жалость, тогда и они могут стать самодовлеющей целью.

Возьмите вашего зятя Джо. Он всю жизнь гоняется за женщинами. Почему? Он хороший хозяин, хороший отец и – как ни странно – хороший муж. Но чего-то не хватает в его жизни. Он мало что значит для себя, для семьи, для мира. Романы стали поэтому сердцевиной его существования. Каждая победа дает ему ощущение собственной значительности, он чувствует, что что-то совершил. Джо был бы удивлен, если бы узнал, что, его тяга к женщинам – это всего лишь замена настоящего творчества.

Материнство – это творчество. Это начало бессмертия. Может быть, и поэтому тоже женщины меньше, чем мужчины, склонны к романам.

Самая большая несправедливость по отношению к матери это когда – ее выросшие дети – из чистой любви и заботливости скрывают от нее свои неприятности. Тем самым они заставляют ее чувствовать себя незначительной.

Все без исключения рождаются с творческими способностями. Важно, чтобы у людей была возможность выразить себя. Если бы Бальзак, Мопассан, О.Генри не выучились писать, они могли бы стать заядлыми лжецами, а не великими писателями.

Всякий человек нуждается в применении своих природных творческих способностей. Если вам кажется, что у вас есть склонность к сочинительству – сочиняйте. Может, вы боитесь, что недостаток образования замедлит ваше движение к настоящим шедеврам? Не думайте об этом. Многие великие писатели – Шекспир, Ибсен, Б. Шоу (можно перечислять и дальше) – никогда не переступали порог колледжа.

Даже если вы не станете гением, все равно жизнь будет для вас источником радости.

Если литература не притягательна для вас, научитесь петь, танцевать или играть на каком-нибудь инструменте – хотя бы так, чтобы развлекать гостей. Все это тоже относится к области "искусства".

Да, мы хотим, чтобы нас заметили, Мы хотим, чтобы нас помнили, мы хотим быть важными для других! А достичь некоторой значительности мы можем, выражая себя тем способом, который лучше всего соответствует нашим дарованиям, Нельзя знать заранее, куда ваше призвание приведет вас.

Даже не преуспев в выбранной области, вы можете стать знатоком в ней. Опыт – это очень важное приобретение.

В результате жажда значительности будет утолена по крайней мере без ущерба для окружающих.

## ВВЕДЕНИЕ

Эта книга написана не только для писателей, но и для остальных людей. Если читающая публика разбирается в творческом процессе, если она осознает трудности и преодолевающие их усилия, которые сопутствуют любой литературной работе, тогда понимание становится более непосредственным.

В конце этой книги читатель найдет конспекты диалектически проанализированных пьес. Мы надеемся, что они помогут пониманию романов, рассказов и – особенно – пьес и фильмов.

Мы будем обсуждать пьесы, не одобряя и не осуждая каждую из них в целом. Приводя в качестве иллюстрации какую-либо цитату, мы не обязательно одобряем всю пьесу, из которой она взята.

Мы будем говорить и о классических и о современных пьесах. Больше внимание уделяется классике, поскольку, чем пьеса современной, тем быстрее она забывается. А с классикой знакомо большинство образованных людей, и она всегда доступна для изучения,

Нашу теорию мы основали на вечно менявшемся "характере", который постоянно реагирует (зачастую очень бурно) на меняющиеся внутренние и внешние стимулы.

В чем основное свойство человека, любого человека – наверно, и ваше, читатель? На этот вопрос нужно ответить прежде, чем мы приступим к обсуждению. До того, как наблюдать какое-нибудь живое существо в движении, мы должны изучить его биологию.

Мы начинаем с анализа "посылки", "характера" и "конфликта", с тем, чтобы дать читателю представление о тех силах, которые возвышают персонажей или приводят их к гибели.

Строитель, не знакомый с материалом, с которым работает, плохо кончит. В нашем случае материал – это "посылка", "характер" и "конфликт". Не познакомившись с ними в

мельчайших подробностях, бессмысленно заводить разговор о том, как писать пьесу. Мы надеемся, что выбранный подход покажется читателю полезным.

В этой книге мы собираемся показать новый подход к литературному сочинительству вообще и к сочинению пьес в особенности. Этот подход основан на естественных законах диалектики.

Сквозь века к нам дошли бессмертные пьесы, написанные великими авторами. Но даже гении часто писали плохие пьесы.

Почему? Потому что они писали, руководствуясь скорее инстинктом, чем точным знанием. Инстинкт может привести к созданию шедевра однажды или несколько раз, но если кроме инстинкта ничего нет, дело так же часто будет оканчиваться провалом.

Законы, управляющие драматургией, указаны авторитетами. Первый и, несомненно, самый влиятельный из рассуждавших – Аристотель – 2500 лет назад сказал: "Самая важная из этих частей – склад событий. В самом деле, трагедия есть подражание не людям, но действию, складу". Аристотель отрицал важность характера, и его мнение остается влиятельным и поныне. А другие объявляли характер самой важной частью любого литературного произведения. Лопе де Вега, испанский драматург шестнадцатого века, дал такую схему: "В первом акте начните интригу. Во втором сплетите события так, чтобы до середины третьего акта предугадать развязку было почти невозможно. Всегда обманывайте ожидания, следствием этого будет то, что происходящее не будет совпадать с обещанным и даст работу зрительскому разуму".

Немецкий критик и драматург Лессинг писал: "Ясно, что законы драматургии существуют, поскольку она – искусство, но неясно, каковы эти законы".

И так далее, причем все не согласны друг с другом. Некоторые доходили до того, что заявляли, что здесь вообще не может быть никаких законов или правил, это – самая необъяснимая точка зрения. Мы знаем, что есть правила питания, дыхания и хоть бы, мы знаем, что есть правила живописи, музыки, танца, полета и строительства мостов, мы знаем, что есть правила у любого проявления природы и жизни – неужели литература окажется единственным исключением? Конечно же, нет.

Некоторые авторы, пытающиеся обнаружить драматические правила, сообщили нам, что пьеса состоит из различных частей: темы, сюжета, эпизодов, конфликтов, осложнений, обязательной сцены, атмосферы, диалогов и кульминации, о каждой из этих частей были написаны книги, объясняющие и анализирующие их.

Эти авторы честно занимались своим предметом, они изучали чужие труды в этой области. Они сами сочиняли пьесы и учились на собственном опыте. Но читатель оставался неудовлетворенным. Чего-то не хватало. Начинаящий драматург все равно не мог понять, какое отношение имеют осложнение, напряжение, настроение, конфликт или тому подобные предметы к хорошей пьесе, которую он собирается написать. Он знал, что такое "тема", но когда он пытался применить это знание – ничего не выходило. Да к тому же Уильям Арчер сказал, что тема необязательна. А Персиваль Уальд сказал, что она обязательна вначале, но потом должна быть запрятана так глубоко, чтобы никто ее не обнаружил. Кто из них был прав?

А если рассмотреть так называемую обязательную сцену. Некоторые авторитеты говорят, что она необходима. Другие – что это вообще фикция. Но почему она необходима – если это так? Или почему нет – если это не так? Авторы всех учебников излагают свои любимые теории” но ни один из них не соотносит теорию со всем целым так, чтобы помочь начинающему, отсутствует объединяющая сила.

Мы считаем, что "обязательная сцена", "напряжение", "атмосфера" и т.п. – это ненужные понятия, они суть следствие чего-то гораздо более важного. Бессмысленно говорить драматургу, что ему нужна обязательная сцена или что его пьесе, но хватает напряжения, если вы не скажете ему, как достичь всех этих вещей. А определения и толкования – это не ответ.

Должно быть что-то создающее напряжение, рождающее атмосферу, без сознательных усилий со стороны автора. Должна быть сила, которая объединит все части, сила, под действием которой они будут расти так же естественно, как ветви из ствола. Нам кажется, что

мы знаем, что это за сила; это человеческий характер, во всех его бесконечных проявлениях и диалектических противоречиях.

Мы ни минуты не думаем, что эта книга скажет последнее слово о драматургии. Напротив, прокладывая новую дорогу, рискуешь совершить множество ошибок и подчас оказаться невразумительным. Те, кто придет после, будут копать глубже и придадут диалектическому подходу к литературе более ясную форму, чем это можем сделать мы. Эта книга, использующая законы диалектики, сама тоже им подчиняется. Теория, изложенная здесь, – это тезис. Ее противоположность будет антитезисом, из них возникнет синтез, такова дорога к истине.

## ПОСЫЛКА

Человек сидит в своей мастерской и занят приспособлением из колес и веревок. Вы спрашиваете его, что это такое и что он собирается сделать. Он отвечает: "Я не знаю". Другой человек, задыхаясь, бежит по улице. Куда он мчится, спрашиваете вы. "Откуда мне знать? Бегу и все", – звучит ответ. Нельзя не подумать – и вам, и мне, и всем остальным, что эти двое немного тронутые. У каждого приспособления должна быть какая-то функция, у пробежки – место прибытия.

Но – как это ни удивительно – это простое условие нисколько не выполняется в театре. Исписаны кипы бумаги – и совершенно бесцельно. Много лихорадочной деятельности, много разной суеты, но кажется, что никто не знает, куда он идет.

У всего есть цель или предпосылка. У каждой секунды нашей жизни есть своя цель, сознаем, мы это или нет. Предпосылка может быть такой простой, как дыхание, или такой сложной, как продуманное решение, но в любом случае она есть. Можно не суметь найти какую-нибудь предпосылку, но это не отменяет самого факта ее существования. Предпосылка каждой секунды вносит свой вклад в предпосылку минуты, минута вливается в час, час – в день, и в конце концов, вся жизнь тоже получает предпосылку или цель.

Словарь Вебстера говорит: "Посылка – утверждение, предварительно выдвинутое или доказанное, основание доказательства. Утверждаемое или принятое положение, ведущее к выводу".

Другие, особенно театральные деятели, по-разному называют то же самое: тема, тезис, ключевая идея, центральная идея, цель, ведущая сила, сюжет, фабула, основное переживание.

Мы выбрали слово "посылка", потому что оно содержит "все те понятия, которые выражены в других терминах. И при этом меньше, чем они подвержено неправильным толкованиям.

Давайте рассмотрим несколько пьес и проверим, есть ли у них посылка. "Ромео и Джульетта". Пьеса начинается со смертельной борьбы-вражды двух семей – Монтекки и Капулетти. У Монтекки есть сын – Ромео, а у Капулетти – дочь, Джульетта. Их любовь друг к другу столь велика, что они забывают исконную ненависть между своими семьями. Родители Джульетты пытаются выдать ее замуж за Париса, и, не желая этого брака, она идет к монаху, своему другу, за советом. Он предлагает ей принять сильное снотворное накануне венчания, так что в течение сорока двух часов она будет казаться умершей. Она следует его совету. Все думают, что она умерла тут и начинается настоящая трагедия двух любящих. Ромео, считая, что Джульетта в самом деле мертва, выпивает яд и умирает рядом с ней. Когда Джульетта пробуждается и видит, что Ромео умер, она решает последовать за ним.

Эта пьеса, очевидно, повествует о любви. Но есть много видов любви. Несомненно, здесь идет речь о великой любви, поскольку любящие не только бросают вызов семейным традициям, но лишают себя жизни, чтобы соединиться в смерти. Таким образом, посылка такова: "ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ СИЛЬНЕЕ ДАЖЕ СМЕРТИ".

"Король Лир". Король слишком доверяет двум своим дочерям. Они лишают его всякой власти, унижают его, жалкий и безумный старик умирает. Лир полностью доверяет своим старшим дочерям. Он погибает, потому что верит их льстивым словам. Тщеславный человек

верит лести и доверяет льстецам. Но им нельзя доверять, и тот, кто им верит, плохо кончает, итак, посыпка пьесы примерно такова: "СЛЕПОЕ ДОВЕРИЕ ВЕДЕТ К ГИБЕЛИ".

"Макбет". Макбет и его жена в своем безжалостном честолюбии, решают убить короля Дункана. Затем, чтобы укрепить свое положение, Макбет с помощью наемных убийц губит Банко, которого он боится. В дальнейшем он вынужден совершать новые убийства, чтобы защитить то, чего он убийством достиг. В конце концов, и зная, и его подданные восстают против него, и "поднявший меч" Макбет "от меча и погибает". А леди Макбет умирает от постоянного страха. Какова посыпка пьесы? Что движет Макбетом? Безусловно, честолюбие. Какое честолюбие? Безудержное, поскольку оно не боится даже убийства. Гибель Макбета предопределена самим способом достижения цели. Итак, посыпка такова: "БЕЗУДЕРЖНОЕ ЧЕСТОЛЮБИЕ ВЕДЕТ К ГИБЕЛИ".

"Отелло". Отелло находит платок Дездемоны в жилище Кассия. Яго нарочно принес туда платок, чтобы заставить Отелло ревновать. Отелло убивает Дездемону и закалывается сам. Здесь движущая сила – это ревность. Неважно, что именно разбудило это "зеленоглазое чудовище", важно, что именно ревность руководит действиями Отелло, а поскольку он убивает не только Дездемону, но и себя, посыпка пьесы такова: "РЕВНОСТЬ ГУБИТ И РЕВНИВЦА И ТОГО, КОГО ОН ЛЮБИТ И РЕВНУЕТ".

"Тупик" Сиднея Кингсли. Здесь автор хочет показать и доказать, что "БЕДНОСТЬ ТОЛКАЕТ НА ПРЕСТУПЛЕНИЕ". Ему это удается.

"Сладкоголосая птица юности" Геннеси Уильямса. Циничный молодой актер, жаждущий славы, заводит роман с дочерью богача и заражает ее дурной болезнью. Он вступает в связь со стареющей актрисой, которая поддерживает его. Крушение приходит, когда его оскоряет толпа под предводительством отца девушки. Посылка этой пьесы: "БЕЗУДЕРЖНОЕ ЧЕСТОЛЮБИЕ ВЕДЕТ К ГИБЕЛИ".

"Юнона и Павлин" Шона О. Кейси. Капитан Бойль, беспомощный, хвастливый пьяница узнает, что умер его богатый родственник и оставил ему порядочную сумму, которая скоро будет выплачена Бойлю, и его жена Юнона немедленно начинают подготовку к роскошной жизни: они занимают у соседей деньги под будущее наследство, покупают безвкусную мебель, и Бойль много тратит на выпивку. Затем обнаруживается, что наследство не достанется им, так как завещание составлено неясно. Разгневанные заимодавцы обрушиваются на них и отбирают дом. Беда не приходит одна, дочь Бойля соблазняют, и у нее будет ребенок, его сын убит – жена и дочь уходят от него, в конце у Бойля не остается ничего. Он потерпел крах. Посылка: "БЕЗАЛАБЕРНОСТЬ ВЕДЕТ К КРАХУ".

"Тень и сущность" Поля Кэрролла. Томас Скерит, каноник маленькой ирландской общины, не верит, что его служанке Бригитте в самом деле явилась со святая. Считая ее сумасшедшей, он старается отправить ее в отпуск и отказывается поставить миракль, чего, по словам служанки, требует от каноника св. Бригитта. Стараясь защитить школьного учителя от злобной толпы, Бригитта погибает, и каноник оставляет свою гордыню, потрясенный простой и чистой верой девушки. Посылка: "ВЕРА ПОБЕЖДАЕТ ГОРДЫНЮ".

Мы не уверены, что автор "Юноны и Павлина" знал, что его посылкой было утверждение: "Безалаберность ведет к краху". Смерть сына, например, не имеет ничего общего с главной темой драмы. У О. Кейси замечательные характеры, но второй акт топчется на месте, потому что автор имел очень туманное представление об основной идее. Поэтому он не сумел создать истинно великую пьесу.

С другой стороны, в "Тени и сущности" можно найти две посыпки, В первых двух актах и в первых трех четвертях последнего посыпка: "Образованность побеждает суеверие". А в конце, внезапно и без предупреждения, "образованность" превращается в "веру", а "суеверие" – в "гордыню". Каноник центральный персонаж – совершенно преображается за несколько минут, в результате всего этого пьеса становится путанной.

У каждой хорошей пьесы должна быть ясно изложенная посыпка. Ее можно изложить несколькими способами, но мысль должна оставаться той же самой.

Драматург обычно наталкивается на какую-нибудь идею или встречается с необычной ситуацией и тогда решает написать пьесу. Вопрос в том, дает ли эта идея или эта ситуация прочную основу для пьесы? Наш ответ – отрицательный, хотя мы и понимаем, что девяносто девять писателей из ста начинают именно таким образом.

Нет такой идеи и нет такой ситуации, которые были бы достаточно сильны, чтобы подвести к логическому выводу, если нет ясно сформулированной посылки. Если у вас нет такой посылки, вы можете изменять, разрабатывать или менять первоначальную идею "или ситуацию, или даже перейти к другой ситуации, но вы не будете знать, куда вы идете. Вы будете ломать голову над изобретением новых ситуаций, чтобы закруглить вашу пьесу. Вы можете даже найти такие ситуации, но пьесы у вас все равно не будет.

У вас должна быть посылка, посылка, которая безошибочно приведет вашу пьесу к нужной цели. Моисей Малевинский говорит в "Науке драматургии": "Переживание или его элементы составляют главную часть жизни. Переживание – это жизнь. Жизнь – это переживание". Никакое переживание не сделало и не сделает пьесу хорошей, если мы не знаем, какие силы вызвали это переживание. Но, разумеется, переживание так же необходимо пьесе, как собаке – лай. М Малевинский заявляет, что если вы примете его основной принцип (переживание), то ваша проблема решена. Он дает список основных эмоций – желание, страх, жалость, любовь, ненависть и говорит, что любая из них – это прочная основа для вашей пьесы. Может быть. Но переживание никогда не поможет вам написать хорошую пьесу, потому что оно не указывает никакой цели. Любовь, ненависть, любая "основная эмоция" – это всего лишь эмоция, она может крутиться вокруг себя – создавая, разрушая, но так никуда и не придя в результате.

Может случиться, что переживание само окажется целью и удивит даже автора. Но это случайность и нельзя ее молодому автору предлагать в качестве метода. Мы стремимся устранить случайности. Мы стремимся показать путь, по которому мог бы пойти каждый, в ком есть литературный дар, и в конце концов обрести уверенный подход к драматургии. Итак, первое, что у вас должно быть, это посылка, и она должна быть изложена и сформулирована так, что любой мог понять ее так, как этого хочет автор. Неясная посылка – это так же плохо, как ничего. Если автор опирается на неясную, ложную или неуклюжую посылку, он тратит время на бесцельные диалоги – и даже действия – и нисколько не приближается к доказательству своей посылки. Почему? Потому что у него нет направления.

Предположим, что мы хотим написать пьесу о бережливом человеке. Мы будем издеваться над ним? Мы сделаем его смешным или трагичным? Мы еще не знаем. У нас есть только идея – описать бережливого человека. Продумаем эту идею дальше. Разумно ли быть бережливым? До определенной степени – конечно. Но мы не хотим писать о человеке, который умерен, разумен и откладывает на черный день. Это уже не бережливость, это просто предусмотрительность. А мы ищем человека, который настолько бережлив, что отказывает себе даже в необходимом. Его безрассудная бережливость такова, что в результате он теряет больше, чем приобретает. Вот и посылка: "СКУПОСТЬ ВЕДЕТ К РАЗОРЕНИЮ".

Приведенная посылка – как, впрочем, и любая другая – состоит из трех частей, каждая из которых необходима для хорошей пьесы. Рассмотрим нашу посылку: "Скупость ведет к разорению". Первая часть предполагает характер – скупца. Вторая часть – "ведет к" – предполагает конфликт, и третья часть – "разорение" – предполагает конец пьесы. Посмотрим, так ли это. Посылка предполагает скупца – стремясь сохранить деньги, он отказывается платить налоги. Этот поступок – неизбежно вызывает противодействие со стороны государства (конфликт), и скупца заставляют заплатить втрое против первоначальной суммы. Итак, "скупость" – характер, "ведет к" – конфликт, "разорение" – конец пьесы.

Хорошая посылка – это сжатое изложение всей пьесы. Вот несколько других посылок:

Ожесточенность ведет к фальшивому веселью.

Глупая щедрость ведет к бедности.

Честность побеждает двуличие.

Невнимательность губит дружбу.

Дурной характер ведет к одиночеству.

Материализм побеждает мистицизм.

Жеманство ведет к несчастью.

Хвастовство ведет к унижению.

Растерянность ведет к несчастью.

Хитрость роет себе яму.

Нечестность ведет к разоблачению.

Распутство ведет к саморазрушению.

Эгоизм ведет к потере друзей.

Расточительство ведет к нищете.

Непостоянство ведет к потере самоуважения.

Хотя это всего лишь голые утверждения, они содержат все необходимое для хорошо построенной посылки: конфликт, характер и финал. А что же не так? Чего не хватает? Не хватает авторской убежденности. Пока автор не займет определенную позицию, пьесы нет. Только когда он примет одну из сторон в споре, посылка обретет жизненность. НА САМОМ ЛИ ДЕЛЕ ЭГОИЗМ ВЕДЕТ К ПОТЕРЕ ДРУЗЕЙ? Как вы ответите? Мы, читатели или зрители вашей пьесы, не обязательно согласимся с вашим мнением. Но всей пьесой, всем действием вы должны нам доказать правильность вашей позиции.

**ВОПРОС:** Я в некотором замешательстве. Вы что, хотите сказать, что без ясно сформулированной посылки я не могу приняться за сочинение пьесы?

**ОТВЕТ:** Конечно, можете. Посылку можно найти разными способами. Вот один, например. Если вы видите, что ваша тетя Клара или дядя Джошуа – люди со всякими примечательными особенностями, то вы можете увидеть в них превосходный материал для пьесы, но, наверно, вы сразу же не начнете думать о посылке. Они возбуждают ваш интерес как характеры, и вы изучаете их поведение, следите за каждым их шагом. Вы приходите к выводу, что: хотя тетя Клара и очень набожна, она сплетница и любит соваться в чужие дела. Может быть, вы слышали о нескольких парах, которые распались из-за вмешательства тети Клары. У вас все еще нет посылки. Вы совершенно не понимаете, что заставляет эту женщину так себя вести. Почему тетя находит такое удовольствие в том, чтобы причинять невинным людям столько зла?

Поскольку ее характер интересует вас, и вы собираетесь написать о ней пьесу, вы постараетесь собрать как можно больше сведений о ее прошлом и настоящем. В тот момент, когда пуститесь в эти розыски, вы сделаете первый шаг к посылке. ПОСЫЛКА – ЭТО ПОБУЖДАЮЩАЯ СИЛА, СТОЯЩАЯ ЗА ВСЕМ, ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ. Итак, вы будете поражены, узнав, что эта ханжа в юности не была такой уж нравственной. Она беспорядочно проводила жизнь. Одна женщина покончила с собой, когда тетя завлекла ее мужа и вышла за него замуж. Но, как это обычно бывает, в таких случаях, тень умершей преследовала их, пока тетин муж не бросил ее. Тетя безумно любила этого человека и в его уходе увидела перст Божий. Она стала истово набожной. Она решила провести оставшиеся годы в покаянии. Она принялась наставлять и вразумлять всех, с кем имела дело. Она вмешивалась в жизнь людей. Она шпионила за невинными влюбленными, которые прятались по темным углам, чтобы нежно шептаться. Она обличала их за греховные помыслы и поступки. Короче говоря, она стала грозой общества.

Автор, который хочет написать обо всем этом пьесу, все еще не нашел посылки. Неважно. История тетиной жизни постепенно вырисовывается. Есть, конечно, много неясностей, к которым драматург вернется позже, когда найдет посылку. Сейчас надо ответить вот на какой вопрос: каков будет конец этой женщины? Может ли она провести остаток своей жизни, вмешиваясь в чужую жизнь и портя ее? Конечно, нет. Но поскольку тетя еще жива и продолжает свой крестовый поход, автор должен решить, каков будет ее конец не в реальности, а в пьесе. В действительности тетя может дожить до ста лет и мирно скончаться в своей постели, или погибнуть от несчастного случая. Поможет ли это пьесе? Нисколько. Несчастный случай был бы внешним фактором, не имеющим отношения к пьесе. То же самое и спокойная

смерть. Ее смерть – если финалом будет смерть – должна быть следствием ее действий. Человек, чью жизнь она разрушила, может отомстить ей и послать ее к праотцам. Или в своей ревности она может перейти все границы, пойти против самой Церкви, и ее отлучат. Или она поставит себя в такие невыносимые обстоятельства, что только самоубийство будет спасением. Какой бы из трех возможных финалов ни был выбран, посылка становится ясна: "КРАЙНОСТИ ВЕДУТ К ГИБЕЛИ". Теперь у вашей пьесы есть и конец и начало. В начале она будет распушенной, эта распушенность станет причиной самоубийства, и она потеряет единственного человека, которого она любила. Эта трагедия превратит ее в религиозную фанатичку. Фанатизм будет ломать чужие жизни, и в свою очередь погибнет она сама.

Нет, вы не обязаны начинать пьесу с посылки. Можно начать с характера или происхождения, или даже с простой мысли. Эта мысль или происхождение растут, и история постепенно развивается. У вас есть время, чтобы найти посылку в обильном материале. Важно только найти ее в конце концов.

ВОПРОС: Могу я использовать посылку "Сильная любовь побеждает смерть" и избежать обвинения в плагиате?

ОТВЕТ: Конечно, можете. Хотя зерно будет таким же, как в "Ромео и Джульетте", пьеса будет другой. Вы никогда не видели и не увидите двух совершенно одинаковых дубов. Облик дерева, его высота и мощь определяются условиями в том месте, куда случилось упасть желудю и прорасти. Так и два драматурга никогда не думают и не пишут одинаково. Десять тысяч писателей будут разрабатывать одну и ту же посылку, как они это и делали со времен Шекспира, и ни одна пьеса не будет похожа на другую ничем, кроме как посылкой. Ваш опыт, ваше понимание человеческой природы позаботятся об этом.

ВОПРОС: Можно ли написать пьесу с двумя посылками?

ОТВЕТ: Это возможно, но хорошей пьесы не получится. Разве вы можете идти в двух направлениях одновременно? У драматурга и так хватает работы, чтобы доказать одну посылку, что уж говорить о двух или трех. Пьеса, у которой больше одной посылки, обязательно невнятна или запутанна. Например, "Филадельфийская история" Филиппа Барри. Первая посылка этой пьесы такова: "Для удачного брака необходимы жертвы с обеих сторон". Вторая посылка звучит так: "Не только деньги или их недостаток ответственны за характер человека". Другая пьеса этого рода – "Жаворонок" Самсона Рафаэльсона, здесь посылки такие: "Богатой женщине нужна опора в жизни" и "Любящий муж согласен на жертвы ради жены". У этих пьес не только по две посылки, но и сами посылки вялые и плохо сформулированы.

Хорошая игра, великолепная постановка, остроумные диалоги иногда могут принести успех, но они одни никогда не сделают пьесу хорошей. Не думайте, что у всякой поставленной пьесы есть посылка, хотя идея есть всегда. В "Ночной музыке" Клиффорда Одетса, например, посылка такова: "Молодые люди должны без страха смотреть в лицо жизни". Это идея, но действенной посылкой ее никак не назовешь. Пример пьесы с невнятной идеей – это "Время вашей жизни" Вильяма Сарояна. Ее посылка – "Жизнь чудесна" – настолько бесформенна, что никакой посылки – и то было бы лучше.

ВОПРОС: Трудно точно определить основное переживание, основную эмоцию в пьесе. Возьмем "Ромео и Джульетту", например. Не будь ненависти между двумя семьями, любовники были бы счастливы. Поэтому мне кажется, что не любовь, а ненависть – основное переживание в этой пьесе.

ОТВЕТ: Разве ненависть оказалась сильнее любви? Нет. Наоборот, она только подвигла юношу и девушку на новые усилия во имя любви. Они хотели отказаться от своих имен, они презрели фамильную ненависть и в конце концов отдали жизни ради любви. Не любовь, а ненависть была побеждена в конце пьесы. Любовь боролась с ненавистью и победила. Любовь выросла не из ненависти, а вопреки ей. Как мы видим, основная эмоция "Ромео и Джульетты" – это любовь.

ВОПРОС: Я все-таки не знаю, как определить основное направление или переживание пьесы.



ОТВЕТ: Рассмотрим другой пример: "Привидения" Ибсена. Посылка этой пьесы: "Сластолюбие ведет к гибели". Капитан Альвинг гоняется за женщинами до и после женитьбы. Он умирает от сифилиса, подхваченного в этих похождениях. Остается сын, который унаследовал отцовскую болезнь, и который должен стать слабоумным. Он обречен смерти по воле своей милосердной матери. Все другие темы пьесы, включая связь с горничной, вырастают из приведенной выше посылки. Очевидно, что в центре пьесы – наследственность.

Первая завоевавшая признание пьеса Лириан Хеллман "Детский час" была основана на ситуации, о которой она узнала из отчетов Вильяма Рафедо о шотландских судах. Об этом говорится в интервью, которое взял у нее Роберт Гельдер ("Нью-Йорк Таймс", 21 апреля 1941). Дальше там сообщается следующее: "Творческая история "Стражи на Рейне", – сказала мисс Хеллман, – очень запутана, я боюсь, не очень интересна. Когда я работала над "Лисичками", мне пришло в голову что-то такое – городок на среднем Западе, обычный, или чуть-чуть провинциальней, чем обычно, и вот в этот городок прибывает сама Европа в облике титулованной пары – пары знатных европейцев – сделавшей остановку по дороге к Западному побережью. Я была захвачена этой идеей и хотела разрабатывать ее, забросив "Лисичек". Но когда я принялась за работу, все стояло на месте, началось хорошо, а потом встало. Затем пришла еще одна идея. Как бы отреагировали достаточно чувствительные и тонкие люди, которые большую часть жизни бедно жили в Европе, если бы они оказались в гостях у каких-нибудь богатых американцев? Что бы они делали со всей этой суетой, с питьем снотворного, когда нет времени спать, с роскошными обедами, которые никто не ест, и т. д. и т. д. Но эта пьеса тоже не пошла. Меня это все время беспокоило, и титулованная пара тоже все время всплывала. Мне нужно два дня, чтобы рассказать, как два замысла превратились в конце концов в "Стражу на Рейне". Знатная пара осталась, но в качестве второстепенных персонажей. Американцы очень милые и т.п. Все переменялось, но новая пьеса появилась из тех двух".

Драматург может недели проработать над каким-нибудь сюжетом, прежде чем поймет, что нуждается в посылке для того, чтобы была видна суть пьесы. Давайте проследим путь от идеи до посылки. Допустим, вы хотите написать пьесу о любви. О какой любви? О великой, решаете вы, о такой, которая преодолет предрассудки, ненависть, вражду, которую нельзя купить. Зрители будут рыдать, глядя, как влюбленные жертвуют всем друг для друга, как любовь торжествует. Да, это замысел, и не очень плохой. Но у вас нет посылки, и пока вы ее не найдете, вы не напишете этой замечательной пьесы. Есть очевидная посылка, уже содержащаяся в вашем замысле: "Любовь сильнее всего". Но это очень туманное утверждение. Оно говорит слишком много и поэтому не говорит ничего.

Что значит "все"? Вы можете сказать, что имеются в виду препятствия, и тогда мы спросим: "Какие препятствия?" А если выскажете, что "Любовь движет горами", мы вправе спросить, что же в этом хорошего. В вашей посылке вы должны точно обозначить, насколько велика эта любовь, в чем ее цель и как далеко она пойдет. Давайте пойдем до конца и покажем любовь столь великую, что она побеждает даже смерть. Наша посылка ясна: "Побеждает ли любовь смерть?" – "Да, любовь сильнее смерти". Это указывает дорогу, по которой пойдут влюбленные, они умрут во имя любви. Это деятельная посылка, так что когда вы спрашиваете, что будет побеждено любовью, можно решительно ответить: смерть. А как следствие этого, вы уже почти представляете характеры ваших героев. Может ли девушка быть глупой, бесчувственной, коварной? Вряд ли. Может ли юноша, или мужчина быть легкомысленным и непостоянным? Вряд ли – если только их встреча не переменяла их. Тогда начнется борьба, во-первых, против пошлой жизни, которую они вели до своей встречи и, во-вторых, против семей, религии и всего, что будет против их любви. Пойдя по такому пути, они будут нравственно расти и в конце концов соединятся вопреки самой смерти.

Если у вас есть четкая посылка, почти автоматически разворачивается целый план. Его остается разработать, добавляя подробности и оттенки. Мы считаем само собой разумеющимся, что если вы выбрали посылку "Любовь сильнее смерти", вы верите в это. Вы должны в нее верить, потому что вам предстоит ее доказывать. Вы должны убедительно показать, что жизнь без любимого человека ничего не стоит. А если вы не верите в это искренно, вам придется

нелегко, когда вы попытаетесь достичь напряжения чувств такого, как у Норы в "Кукольном доме" или у Джульетты в "Ромео и Джульетте". Верили ли Шекспир, Мольер и Ибсен в свои послышки? Почти наверняка, но если нет, их гений был достаточно силен, чтобы заставить их чувствовать все описываемое и прожить жизнь своих персонажей так, чтобы зрители поверили в их искренность. Вы, однако, ничего не напишете, если не будете искренни. Посылка должна быть вашим собственным убеждением, так что вы сможете доказать ее. Пусть она нелепа для меня, вы должны в нее верить.

Хотя посылка ни разу не прозвучит в тексте пьесы, зрители должны знать, что вы хотите им сказать, – и доказать.

Мы видели, как идея – частое зерно пьесы – может придти к вам в любую минуту, и мы видели, как превратить ее в посылку. Это нетрудно. Можно начать сочинять как угодно – даже наобум – если в конце все необходимые части будут на месте.

Может случиться так, что сюжет уже сложился у вас в голове, но послышки все еще нет. Можете ли вы приступить к сочинению пьесы? Пожалуй, нет, пусть даже сюжет представляется вам совершенно законченным. У ревности – печальные последствия, и вам хотелось бы написать пьесу о ревности. Но подумали ли вы об ее источнике? Была ли женщина легкомысленной? Или ее муж – дурным человеком? Или друг семьи что-то сказал мужу о поведении жены? Или ей наскучил муж? Или у мужа были любовницы? Или жена отдалась кому-то за деньги, чтобы спасти больного мужа? Или это было всего лишь недоразумение? И так далее.

Каждая из этих возможностей требует своей послышки. Например: "Измены ведут к ревности и убийству". Если вы выберете такую посылку, вы будете знать, что было причиной ревности, и что ревность привела изменника к убийству или смерти. Посылка укажет вам путь – и этот путь будет единственно возможным. Во многих послышках может идти речь о ревности, но вы будете знать ту единственную силу, которая поведет вашу пьесу к логическому концу. Изменница будет действовать иначе, чем невинная или чем женщина, отдавшаяся кому-то, чтобы спасти мужа. Итак, пусть у вас есть сюжет, без ясной послышки вам все равно не обойтись.

Бессмысленно рыскать в поисках послышки, поскольку, как мы сказали, она должна быть вашим убеждением. Вы ведь знаете, каковы ваши убеждения. Обратитесь к ним. Может, больше всего вас интересуют человеческие странности, изберите одну из таких особенностей, и у вас уже есть материал для нескольких послышек.

Помните историю о синей птице? Человек по всему миру искал синюю птицу счастья, а вернувшись домой, обнаружил, что она все время была там. Нет никакой нужды мучиться и ломать голову в поисках послышки, когда у вас столько их под рукой. Всякий обладатель простых убеждений – это неиссякаемый источник послышек. Предположим, вы даже отыскали посылку. Сколь бы хорошей она ни была, она все равно вам чужда. Это не ваше детище, это не ваша часть. А хорошая посылка должна отражать автора.

Мы не сомневаемся, что вы хотите написать хорошую пьесу, нечто долговечное. А как ни странно, все пьесы – включая фарсы – лучше, если автор хочет сообщить что-то для него важное. Так ли это для такого легкого жанра, как криминальная пьеса? Давайте посмотрим. У вас есть блестящая идея драмы, в которой кто-то совершает "безупречное преступление". Вы разрабатываете идею в мельчайших деталях, и вот приходит уверенность, что сделано что-то "ударное" и любая аудитория будет смотреть не отрываясь. Вы рассказываете все своему приятелю – а ему скучно. Вы обескуражены, в чем дело? Может насобирать больше мнений? Вас вежливо хвалят. Но вы чувствуете, что на самом-то деле пьеса не нравится, вы начинаете сомневаться в своей идее. Попытки поправить там и сям, опять скука слушателей, и руки уже совсем опускаются. Вы понимаете, что пьеса никуда не годится, и хотите только, чтобы и вы и все остальные о ней забыли. Не взглянув на вашу пьесу, можем сказать, в чем дело: у нее нет ясной послышки. А если так, то, скорее всего, и персонажам не хватает жизненности. Откуда ей взяться, если преступник не знает, почему он совершил свое "безупречное преступление"? Его единственный мотив – это ваши распоряжения, и поэтому все поступки и диалоги искусственны.

Преступление – это не самодовлеющая цель. Даже одержимый следует своей логике. В чем причина безумия, садизма, ненависти? Она должна быть, и именно она – причина – нас интересует. Газеты полны сообщений об убийствах, насилии и т.д. Нам уже скучно. А еще в театре смотреть на это – увольте. Мы хотим объяснений, а не изображений.

Девушка убивает свою мать. Жутко. Но почему она это сделала? И чем больше причин откроет драматург, тем лучше. Обстоятельства, психология и физиология убийцы, его мотивы чем яснее вы это объясните, тем удачнее будет пьеса. Все существующее тесно связано друг с другом. Ни об одном предмете нельзя говорить так, как если бы он был отделен от остальной жизни. Если читатель согласен с нашими рассуждениями, он оставит мысль – писать пьесу о том, как было совершено преступление, и задумается над тем, почему оно произошло.

Рассмотрим по порядку построение криминальной пьесы.

Каким будет преступление? Растрата, шантаж, воровство, убийство? Выберем убийство и перейдем к преступнику. Почему он убил? Страсть? Деньги? Мечь? Честолюбие? Возможностей здесь так много, что ответить нужно сразу же. Выберем честолюбие в качестве мотива и посмотрим, куда оно нас приведет. Убийца должен оказаться в такой ситуации, когда кто-то стоит у него на пути. Сначала он постарается повлиять на мешающего ему человека и сделать все, чтобы приобрести его расположение, эти люди станут друзьями, и убийство не состоялось. Значит, предполагаемая жертва не должна идти ни на какие уступки – иначе не получится пьеса. Но отчего же она так непреклонна? Этого мы не знаем, потому что не знаем посылки. Можно попробовать продолжать и без нее, но это бессмысленно, потому что с первого взгляда ясно, какая непрочная структура у нашего замысла. Человек собирается убить того, кто мешает осуществлению его честолюбивых планов. С этой идеей написаны сотни пьес, но она слишком слаба, чтобы в таком виде служить основой. Давайте подумаем и найдем посылку. Преступник убивает, чтобы достичь своей цели. Конечно, он дурной человек. Убийство – это дорогая цена за чье-то честолюбие, и нужно быть безжалостным, чтобы... Вот оно! Наш убийца безжалостен и слеп ко всему, кроме своих эгоистических целей.

Это опасный человек, и обществу от него один вред. Предположим, он сумеет уйти от ответственности и достигнуть высокого положения. Сколько зла он тогда натворит! Ведь он может идти по этому безжалостному пути бесконечно, от удачи к удаче! Но может ли он? Нет. Безжалостность, как и ненависть, несет в себе семена собственной гибели. Замечательно! Вот и посылка: "Безжалостное честолюбие ведет к своей собственной гибели". Теперь мы знаем, что как бы осторожен ни был наш убийца, честолюбие приведет его к гибели, это открывает широкие возможности. И хотя "безжалостный убийца" – это слишком просто для создания характера, основные черты у нас уже есть.

Возьмем другой пример. Предположим, драматург, идя ночью домой, видит, как шайка юнцов нападает на прохожего. Ребята шестнадцати, восемнадцати, двадцати лет – уже закоренелые преступники! Драматург так поражен, что решает написать пьесу о молодежной преступности. Но это слишком широко. Какое же преступление выбрать? Уличное ограбление, решает он. Именно оно его поразило, значит, и зрители будут реагировать так же.

Он размышляет: ну и идиоты же эти ребята. Если их поймают, то считай их жизни конец. Дадут лет по двадцать, а то и пожизненное. Ну и дураки. А у пострадавшего, небось, и денег-то почти не было. Выходит, они рисковали жизнью из-за ничего! Да, да! Это отличная идея. Он начинает работать, но дело не движется. В самом деле, попробуйте-ка накатать три акта об уличном ограблении. Драматург в бешенстве и клянет себя за неумение обработать такую здоровую идею.

Налет он и есть налет. Ничего нового. Необычным поворотом может быть молодость преступников. Но почему такие молодые ребята грабят? Может, их родители не заботятся о них. Может, их отцы пьют. Но почему они пьют и не думают о детях? Ведь, таких малолетних воришек много – неужели у всех отцы – равнодушные пьяницы? Ну, пусть их дети не уважают. Или пусть они будут очень бедные и не смогут поддерживать детей. А отчего бы им не поискать работу? А, ну конечно, депрессия. Работы нет, и ребята проводят жизнь на улице. Бедность, невнимание и грязь – вот все, что они знают. Такая обстановка – мощный толчок к

преступлению. А речь ведь идет не только об этих детях, живущих в этом квартале. Тысячи ребят по всей стране обращаются к преступлению как к единственному выходу. Бедность делает их преступниками. Вот оно! "Бедность толкает на преступление". Это посылка.

Теперь драматург ищет место действия. Он вспоминает свое детство, газетные статьи, чьи-то рассказы. Он думает о домах, людях. О причинах бедности. Затем он начинает думать о самих ребятах. В самом ли деле они глупы? Или их вынуждают заброшенность, болезни, голод? Он решает сосредоточиться, на одном характере: красивый парень, шестнадцать лет, есть сестра. Отец бросил двоих детей и больную жену. Он не мог найти работу, потерял вкус к жизни и ушел из дома. Его жена вскоре умерла. Восемнадцатилетняя сестра заменяет мальчику мать. Она должна работать. Конечно, Джонни мог бы попасть в приют, но тогда "Бедность толкает на преступление" перестает быть посылкой. Итак, пока сестра вкалывает на фабрике, Джонни ошивается на улице. У него свои взгляды на все. Другие ребята ждут наставлений от учителей и родителей. Те учат: будь послушным, будь честным. Джонни знает, что все это – туфта. Если слушаться законов, сдохнешь с голоду. У Джонни свое правило: "Если ты ловок, можешь что-нибудь стащить". И в самом деле – он хватал и удирал. Против Джонни – закон, гласящий: "Сухим из воды не выйдешь" и "Красть невыгодно". У Джонни свои герои! Он уверен, что они перехитрят любого мента. Вот Джек Колли. Все менты за ним гоняются, а ему хоть бы хны.

Мысли Джонни, желания, мечты – все это вы должны знать. Тогда посылка подойдет и ему и миллионам других ребят. Если для вас Джонни – просто хулиган, а почему он такой вы не знаете, найдите другую посылку, например: "Слабость полиции толкает на преступление". Конечно, возникает вопрос: правда ли это? Может невежда и скажет "да". Но вам-то нужно объяснить, почему сынки богачей не крадут, как Джонни, корку хлеба. Разве чем больше полиции, тем меньше нищета? Итак, первоначальная посылка правдивей. Эта посылка "Тупика" Сиднея Кингсли.

Вы должны решить, что делать с посылкой. Будете ли вы обвинять общество? Вы только изобразите бедность или покажете и как от нее избавиться? Кингсли ограничился только изображением бедности и оставил выводы на усмотрение зрителей. Если вам хочется все-таки ответить на вопрос: "Ответственно ли общество за бедность?" – ответьте и докажите свой ответ. Но ваша посылка должна будет соответственно измениться и будет не такой, как у Кингсли.

Вы можете придти к посылке любым из множества способов. Вы можете начать с идеи, которая быстро приведет вас к посылке. Можете сначала развить ситуацию и затем найти ту посылку, которая придаст ситуации смысл и укажет логический конец.

Эмоция может вызвать к жизни много посылок, но их нужно довести до того, чтобы они выражали вашу идею. Возьмем, например, такое переживание как ревность: она питается ощущениями, вызванными комплексом неполноценности. Она сама по себе не может быть посылкой, потому что не предоставляет персонажам цели. Может тогда лучше сказать так: "Ревность губит"? Нет, и этого мало, хотя эмоция теперь стала действенной, активной. Пойдем дальше. "Ревнивец губит самого себя". Вот теперь есть и цель: драматург и мы знаем, что пьеса продлится, пока ревнивец не погубит себя. Последний вариант можно дополнить, например, так: "Ревнивец губит и себя, и того, кого любит и ревнует". Мы надеемся, что читатель понимает разницу между двумя последними вариантами, число которых безгранично, и каждый новый вариант посылки предполагает новую пьесу. Но если вы меняете посылку по ходу дела вам нужно вернуться назад и все переделать. Нельзя строить пьесу на двух посылках точно так же, как нельзя построить дом на двух фундаментах.

"Тартюф" Мольера – это хороший пример того, как пьеса вырастает из посылки. Посылка здесь такая: "Кто роет другому яму, сам в нее попадет". Пьеса начинается с того, что г-жа Пернель распекает вторую жену своего сына, юную Эльмиру и двух своих внуков за то, что они не выказывают должного уважения Тартюфу, который был принят в дом ее сыном, Оргоном. Тартюф – это негодяй, прикрывающийся набожностью. Его настоящая цель – соблазнить жену Оргона и завладеть его состоянием. Оргон всецело доверяет почти святому – как он думает – Тартюфу. Но вернемся к началу пьесы. Задача автора состоит в том, чтобы

вести первую часть посылки как можно скорее. Г-жа Перель говорит: "Было бы хорошо, если бы этим домом и в самом деле управлял Тартюф" – это первый намек на то, что должно случиться позже. Мольер заботится о том, чтобы все ключевые моменты упомянуть (или хотя бы намекнуть на них) заранее. Из первой сцены ясно, что некий Тартюф дурачит доверчивых, невинных людей – Оргона и его мать – своей притворной набожностью. И это даст ему возможность, если он преуспее, завладеть состоянием Оргона и сделать Эльмиру своей любовницей. Мы с самого начала пьесы чувствуем, что эта счастливая семья в опасности, хотя мы еще не видели ни Оргона, ни Тартюфа, а только слышали, как г-жа Перель защищает лже-святого. Но мы уже знаем, что Тартюф тонкими методами и с помощью самого Оргона – своей предполагаемой жертвы – роет тому яму. Упадет ли он в нее? Этому мы еще не знаем, но нас заинтересовали. Посмотрим, так ли прочна вера Оргона в Тартюфа, как об этом говорила в первой сцене его мать, в пятом явлении первого действия Оргон спрашивает Дорину о том, что происходило в доме, пока он отсутствовал. Быстро выясняется, что интересует по-настоящему его только Тартюф, и как бы Дорина ни старалась говорить о нем издевательски и в насмешку, Оргон все истолкует к выгоде Тартюфа. Ясно, что Оргон совершенно не замечает яму, которую роет Тартюф. Таким образом, Мольер безошибочно заявляет свою посылку уже в первой трети пьесы. Тартюф вырыл яму, упадет ли туда Оргон? Мы не знаем этого до самого конца пьесы.

Очевидно, что и рассказ, и роман, и киносценарий, и радиопьеса подчиняются тем же правилам, т. е. посылка должна быть ясной и действие должно вырастать из нее. Постараемся найти посылку в новелле Мопассана "Ожерелье". Матильда – юная, мечтательная, тщеславная женщина – берет у своей богатой подруги ожерелье, чтобы пойти на бал. Она теряет его. Приходится занимать деньги, чтобы купить копию. Она и ее муж должны работать десять лет, чтобы возместить долг. Они становятся изможденными, старыми и уродливыми, и только тогда обнаруживается, что потерянное ожерелье было поддельным. В чем посылка этого бессмертного рассказа? Мы думаем, что он начинается с мечтаний и грез. Обычно мечты – это бегство от реальности, с которой мечтатель боится столкнуться лицом к лицу. Мечты – это замена действия. Великие люди тоже бывали мечтателями, но они воплощали свои грезы в реальность. А Матильда была праздной мечтательницей, она жила в воображаемом царстве, где она была королевой. Конечно, она не могла признаться своей подруге, что она не может заплатить за потерянное ожерелье. Поэтому она должна была купить замену, хотя ей и мужу остаток жизни теперь надо было потратить на уплату долга. Посылка: "За бегство от реальности надо расплачиваться".

Давайте найдем посылку в романе Адрии Ленгли "Лев на улице". Уже в молодости Хэнку Мартину было суждено стать великим человеком. Он торговал булавками и лентами, чтобы втереться к людям в доверие и потом воспользоваться этим. И он воспользовался так удачно, что стал губернатором своего штата. И он грабит народ, пока большинство не восстает против него. Он погибает. Посылка: "Безудержное честолюбие ведет к гибели".

"Гордость моряков". Фильм, снятый по рассказу Альберта Мальца. Это история об Эле Шмиде, моряке, ослепшем после ранения. В госпитале его не могут убедить поехать домой, к невесте – он боится, что стал ей теперь не нужен. Его хитростью отправляют домой. Невеста убеждает его, что она его все равно любит и что он, несмотря на слепоту, может найти работу. Он начинает работу и готовится к свадьбе. И хотя врачи оставили надежду на возвращение зрения, он понемногу начинает видеть. Посылка: "Жертвенная любовь сильнее безнадежности". Недостаток этого (в децем удачного) фильма в том, что ни Эл Шмид, ни другие персонажи ни разу не дают понять, за что они сражались и ради чего Эл потерял зрение. А такой поворот значительно углубил бы фильм.

"Земля и небо", роман Гветалин Грем – это история богатой канадской девушки, которая, влюбляется в иудея. Ее отец – из религиозных соображений – делает все, чтобы расстроить их брак. Отец и дочь были очень привязаны друг к другу, но теперь она должна выбирать между ним и любимым евреем. Она решает выйти замуж за еврея и рвет тем самым со своей семьей. Посылка: "Нетерпимость ведет к одиночеству".

Не все рассмотренные произведения обладают литературными достоинствами, но во всех есть ясная посылка, а это необходимо для хорошей литературы, поскольку хорошо сформулированная посылка содержит и определяет наисущественнейшие вещи: характеры, конфликт и развязку.

Нельзя забывать и вот о чем. Ни одна посылка не обязана быть универсальной истиной. Бедность не всегда ведет к преступлению, но если вы выбираете такую посылку, в вашем случае это должно быть правильно. Посылка – это концепция пьесы. Посылка – это зерно, в котором уже содержится будущее растение. Посылка не должна выпирать, превращая характеры в марионеток, а противоборствующие силы – в механическую конструкцию. В хорошо построенной пьесе или новелле невозможно определить с точностью, где кончается посылка и начинается характер или сюжет.

Великий французский скульптор Роден только что закончил статую Оноре де Бальзака, На фигуре длинное одеяние с просторными рукавами. Руки сложены впереди. Роден отходит назад, обессиленный, но торжествующий, и с удовлетворением глядит на свою работу. Это шедевр! Как и любому художнику, ему нужен кто-то, с кем можно было бы разделить эту радость. И хотя время – четыре часа ночи, он спешит разбудить одного из своих учеников, и напряженно ждет, что скажет юноша. Глаза ученика останавливаются на руках статуи. "Замечательно! – восклицает он. – Какие руки... Маэстро, я никогда не видел таких великолепных рук!" Лицо Родена мрачнеет. Приходят по его зову новые зрители, и все в один голос восхищаются именно руками, скульптор не выдерживает и с топором бросается к своей скульптуре. Студенты в ужасе: "Он сошел с ума! Он хочет уничтожить свой шедевр! Остановите его!"

Но Роден с нечеловеческой силой отбрасывает всех, кто хочет ему помешать, кидается к статуе и отрубает ей руки, великолепные руки. Со сверкающими глазами скульптор поворачивается к оцепеневшим ученикам. "Идиоты! – кричит он. – Я уничтожил эти руки, потому что они жили отдельной жизнью. Они не принадлежали целому. Запомните это хорошенько: ни одна часть не должна быть важнее целого!" Вот почему статуя Бальзака стоит в Париже без рук. Кажется, будто они спрятаны широкими рукавами, но на самом деле Роден отсек их, потому что они казались важнее, чем вся фигура в целом.

Ни посылка, ни любая другая часть пьесы не должна вести отдельную жизнь. Все должно быть соединено в гармоничное целое.

## ХАРАКТЕР

### 1. Костяк

В предыдущей главе мы показали, почему посылка нужна как первый шаг в сочинении хорошей пьесы. В данной главе мы обсудим значение характера. Постараемся расчленить это понятие и обнаружить, из каких именно элементов состоит то существо, которое зовется "человек". Характер – это основной материал, с которым нам приходится работать, так что мы должны знать его как можно подробнее.

Генрих Ибсен, рассказывая о своем творческом методе, сказал: "Когда я пишу, я должен быть один. Ведь если в драме, над которой я работаю, восемь персонажей, то это большое общество, и я должен учиться их пониманию. Процесс знакомства долог и мучителен. Как правило, я три раза переписываю свои пьесы. Когда я первый раз приступаю к материалу, я чувствую, как если бы я познакомился с моими персонажами в поезде – есть общее представление, немного поболтали о том, о сем. Когда я переписываю, я многое вижу гораздо яснее и знаю этих людей так, как если бы провел с ними месяц на водах. Я понял и их главные свойства и их мелкие особенности". Что видел Ибсен? Что он имел в виду, говоря: "Я понял их главные свойства"? Постараемся обнаружить главные свойства не только в одном, но и во всех характерах.

У каждого предмета есть три измерения: глубина, высота, ширина. У человеческих существ есть еще три: физиология, социология, психология. Не зная этих измерений, мы не можем постичь человека.

Изучая человека, мало знать, груб он или вежлив, религиозен или безбожник, порядочен или низок. Нужно знать, почему он таков, почему его характер непрестанно меняется и почему эти изменения неизбежны независимо от того, желает их сам человек или нет.

Если располагать эти измерения в порядке возрастающей сложности, то первым будет физиологическое. Хромой, слепой, глухой, уродливый, красивый, высокий, низкорослый – каждый видит мир не так, как другие. Больной считает здоровье высшим благом, а здоровый преуменьшает значение здоровья, если вообще о нем задумывается. Нет сомнений, что наш телесный, физический склад влияет на наше мировоззрение, отношение к жизни. Это влияние безгранично, оно делает нас робкими или наглыми, терпимыми или надменными. Оно определяет наш душевный облик, служит основой для комплекса превосходства или неполноценности. И это измерение – самое яркое и очевидное из всех.

Второе измерение, которое необходимо знать, – это социологическое. Если вы родились в подвале и играли в уличной грязи, ваше поведение будет отличаться от поведения мальчика, который родился в особняке и играл чистыми и красивыми игрушками. Но точный анализ ваших различий невозможен, пока мы не узнаем достаточно о вас обоих. Кто были ваши родители? Были они больны или здоровы? Где работали? С кем вы дружили? Как вы и ваши друзья влияли друг на друга? Что вы предпочитаете из одежды? Какие книги вы читаете? Ходите ли вы в церковь? Что вы едите, думаете, любите, ненавидите? Кто вы такой в социальном смысле?

Третье измерение, психологическое, – это продукт двух первых. Их совместное воздействие порождает темперамент, комплексы, душевные свойства, надежды и т.д. Таким образом, психология завершает трехмерную схему человека.

Если мы хотим понять чьи-либо поступки, мы должны увидеть мотивы, заставляющие человека поступать именно так. Взглянем сначала на его физический облик. Болен ли он? Может у него есть какая-нибудь скрытная болезнь, о которой он сам ничего не знает, но о которой обязан знать автор, потому что только так он может понять этот характер? Эта болезнь влияет на отношение человека к окружающему миру. Ведь мы ведем себя совершенно по-разному, будучи больными, выздоравливающими или здоровыми. Может у этого человека большие уши, глаза навывкате или длинные волосатые руки? Все это способно повлиять на его взгляды, а они, в свою очередь, проявляются в каждом его поступке. Он ненавидит разговоры о сломанных носсах, толстых губах, больших носсах? Может из-за того, что один из этих недостатков есть у него. Один человек спокойно относится к своим физическим недостаткам, другой сам готов над ними посмеяться, третий злится из-за них. Ясно одно – никто не может быть вполне свободен от воздействия такого рода телесных особенностей.

Каким бы важным ни было физическое измерение, оно – всего лишь часть целого. Не забывайте и о социальном происхождении. Эти два измерения дополняют друг друга и породят третье – душевный склад. Если мы понимаем, что эти три измерения обуславливают каждый момент человеческого поведения, то нам легко писать о любом характере и понимать как его мотивы, так и их источники. Возьмите любое произведение, выдержавшее испытание временем, и увидите, что оно выжило, потому что обладало всеми тремя измерениями. Уберите хотя бы одно из них, и настоящего литературного достижения уже не будет. Когда вы читаете в газетах театральную критику, вы постоянно встречаете такие выражения: скучно, неубедительно, шаблонные характеры, банальные ситуации и т.д. Все это относится к одной ошибке – к отсутствию трехмерных характеров. Если вашу пьесу обозвали банальной, не пускайтесь в поиски фантастических ситуаций. Сделайте ваши характеры трехмерными и выйдет увлекательнейшая пьеса.

В литературе много трехмерных характеров. Гамлет, например. Мы не только знаем его возраст, внешний вид, состояние здоровья, мы знаем особенности его характера, его социальное происхождение и положение, которые и дают толчок. Мы знаем политическую ситуацию того

времени, события, которые произошли раньше, и воздействие, которое они оказали на него. Мы знаем его намерения и мотивы. Мы знаем его психологию и ясно увидим, как она вытекает из его телесного и социального облика. Короче говоря, мы знаем Гамлета так, как и не надеемся узнать самих себя.

"Медея" Еврипида – это классический пример пьесы, выросшей из характера. Автор не нуждается в Афродите, чтобы заставить Медею полюбить Ясона. Обычаем того времени было изображать вмешательство божеств, но поведение персонажей логично и само по себе. Медея, как и любая другая, полюбит человека, который привлекает ее, и принесет для него самые невероятные жертвы. Медея ради любимого убила своего брата. Недавно в Нью-Йорке женщина увела двух своих детей в лес, перерезала им горло, облила трупы керосином и подожгла – из-за любви. Здесь нет ничего сверхъестественного, это всего лишь старый, добрый брачный инстинкт, жажда соития. Если мы знаем происхождение и телесный склад этой современной Медеи, ее ужасный поступок становится понятным.

Вот примерная схема, костяк, остов трехмерного изображения характера.

#### ФИЗИОЛОГИЯ

1. Пол.
2. Возраст.
3. Рост и вес.
4. Цвет волос, глаз, кожи.
5. Телосложение, комплекция, излюбленные позы.
6. Внешность: приятная, опрятная, неопрятная и т. д. Полнота, худоба, форма головы, лица, членов.
7. Дефекты: уродства, родимые пятна и т. д. Болезни.
8. Наследственность.

#### СОЦИОЛОГИЯ

1. Класс: нижний, средний, высший.
2. Занятия: род работы, время работы, доход, условия труда, есть профсоюз или нет, тепень организованности труда, способности к этой работе.
3. Образование: сколько классов, какая школа, оценки, любимые предметы, нелюбимые предметы, склонности, увлечения.
4. Домашняя жизнь: образ жизни родителей, заработок, сиротство, родители в разводе, привычки родителей, интеллектуальное развитие родителей, их пороки, пренебрежение, невнимание (к ребенку). Семейное положение персонажа.
5. Религия.
6. Раса, национальность.
7. Групповое положение: лидер среди друзей, в клубе, в спорте.
8. Политические симпатии.
9. Развлечения, хобби: книги, журналы, газеты, которые он читает.

#### ПСИХОЛОГИЯ

1. Половая жизнь, моральные правила.
2. Личные цели, устремления.
3. Поражения, разочарования, неудачи.
4. Темперамент: холерический, беспечный, пессимистический, оптимистический.
5. Отношение к жизни: покорное, активное, пораженческое.
6. Комплексы: навязчивые идеи, вытесненные образы, предрассудки, фобии.
7. Экстраверт, интраверт, средний тип.
8. Способности: знание языков, особые таланты.
9. Качества: воображение, рассудительность, вкус, уравновешенность.
10. Уровень умственного развития.

Вот, так сказать, костяк характера, который автор должен знать досконально и на котором он должен строить образ.

ВОПРОС: Как объединить эти три измерения в нечто целостное?



ОТВЕТ: Возьмем для примера ребят из "Тупика" Кингсли. Все, кроме одного, здоровы. Очевидно, никаких серьезных комплексов, причиной которых были бы физические недостатки, нет. Следовательно, в их жизни решающим фактором будет среда. Кумиры, нехватка образования, одежды, присмотра и сверх всего – постоянное наличие бедности и голода – вот что сформирует их мировоззрение и, как следствие, поведение по отношению к обществу. Это результат сочетания трех, измерений.

ВОПРОС: Вызовет ли одна и та же среда одну и ту же реакцию у разных детей или они будут реагировать по-разному?

ОТВЕТ: Никакие два человека не будут реагировать одинаково, поскольку нет двух одинаковых людей. Один мальчик может смотреть на свои проделки как на подготовку к блестящей карьере гангстера, другой участвует в грязных делишках из чувства коллективизма или из страха, или чтобы выглядеть храбрецом. Третий понимает опасность таких занятий, но не видит 'другого' избавления от бедности. Физические и психические различия между людьми будут сказываться на их реакция на одну и ту же социальную среду. Наука вам скажет, что не бывает даже двух одинаковых снежинок, поскольку на их форму влияют мельчайшие факторы среды, и поэтому разнообразие бесконечно. То же самое с нами. Чей-нибудь отец может быть всегда добр – от случая к случаю – однажды – никогда. И это неизбежно скажется на сыне.

ВОПРОС: Есть такие человеческие проявления, которые, кажется, не попадают ни в одну из трех категорий. Я замечал за собой депрессии или периоды возбужденности, которые казались совершенно беспричинными. Я наблюдателен и старался проследить истоки этих таинственных смятений, но безуспешно. Я могу утверждать, что такие периоды случались, когда и в материальном и в душевном смысле у меня все было в порядке. Почему вы смеетесь?

ОТВЕТ: Вы напомнили мне моего друга – писателя, который рассказывал мне странную историю о себе. Это случилось, когда ему было тридцать лет. Он был здоров, его произведения принесли ему признание, у него было больше денег, чем он мог истратить, он был женат и очень любил и жену и двоих детей. Однажды, к своему глубочайшему удивлению, он почувствовал, что ему совершенно наплевать и на семью, и на карьеру, и на всю свою жизнь. Ему все опротивело. Ничто его не интересовало. Он заранее знал все, что его друзья сделают или скажут. Он не мог выносить эту ужасную монотонность жизни: та же женщина, та же еда, те же друзья, те же сообщения об убийствах в газетах. Он почти тронулся. Это было так же непонятно, как и в вашем случае. Может, он разлюбил жену? Он думал об этом и в отчаянии даже решился на проверку своих чувств. Никакой перемены в своей любви он не нашел. Он честно и добросовестно устал от жизни. Он перестал писать, перестал видеться с друзьями, и наконец решил, что лучше бы ему умереть. Эта мысль пришла не в минуту отчаянья. Он обдумал ее без спешки и волнения. Земля существовала миллионы лет до моего рождения, размышлял он, и будет существовать после меня. Что изменится, если он исчезнет немного раньше назначенного срока? Итак, он отослал свою семью к друзьям и сел писать предсмертную записку жене, чтобы объяснить свой шаг. Писать было нелегко. Выходило неубедительно, и он потел над этим письмом больше, чем над любой из своих пьес. вдруг он ощутил сильную резь в животе. Это была мучительная боль, он оказался в странном положении – нелепо кончать с собой, когда у тебя болит живот. Кроме того, нужно было дописать письмо. Он принял таблетку, и боль уменьшилась. Он вернулся к столу, чтобы кончить письмо, и оказалось, что писать его стало еще трудней. Причины, которые он излагал, теперь казались ему фантастическими – даже глупыми. Он вдруг заметил лучи солнца на своем столе, игру света на стенах домов за окном. Деревья никогда не казались ему такими зелеными, Жизнь –такой желанной. Он хотел видеть, слышать, ходить...

ВОПРОС: Вы хотите сказать, что желание умереть совершенно пропало?

ОТВЕТ: Именно. Тело перестало ему мешать и сразу появились причины жить. Он стал новым человеком.

ВОПРОС: То есть физическое состояние может влиять так сильно, что даже обуславливает выбор между жизнью и смертью?

ОТВЕТ: Спросите у вашего врача.

ВОПРОС: Мне кажется, что не всякая реакция души или тела вызвана физическими или экономическими причинами. Я знаю случаи...

ОТВЕТ: Я тоже. Скажем, X полюбил девушку. Его чувство безответно, он в отчаянии и заболевает. Как так может быть? Ведь любовь, по мнению многих, – это нечто неземное, без всякого оттенка материальности. А если разобраться? Любовь, как и все переживания, зарождается в мозгу. А мозг состоит из тканей, клеток, сосудов – одним словом, он материален. Серьезное разочарование воздействует на мозг – на материальный мозг – который в свою очередь влияет на тело. Вот вам и болезнь. Помните, что любовь, какая бы небесная она ни была, действует и на пищеварение и на сон.

ВОПРОС: Но предположим, что в переживании нет ничего физического, скажем, любовь без похоти?

ОТВЕТ: У всякого переживания есть физические следствия. Давайте рассмотрим самое благородное, по общему мнению, чувство – материнскую любовь. Вот женщина, которая богата, здорова, счастлива. Ее дочь влюбляется в молодого человека, который не очень-то нравится матери. Ничего дурного, просто не подходящая партия. Но дочь берет и убегает с ним. Первой реакцией матери будет ужас, затем отчаяние. Потом придет жалость к себе. Все это может вылиться в истерический припадок. Припадки будут повторяться, сопротивляемость организма ослабнет, и дело может кончиться инвалидностью.

ВОПРОС: Всякая ли психическая реакция – результат трех измерений?

ОТВЕТ: Давайте посмотрим. Почему мать так противилась дочкиному выбору? Его внешность? Может быть, хотя обычно женщина скрывает свое неудовольствие, если ее зять не похож на Аполлона. Если только он не Квазимодо, его внешность не могла быть причиной такой сильной реакции. Но в любом случае, отношение матери к его внешности могло быть обусловлено ее происхождением, внешностью ее отца, братьев и т. д. Другой источник несогласия – и более вероятный – это финансовое положение жениха. Если он не может обеспечить семью, то матери страшно и за дочь, и за себя. Или юноша и красив, и обеспечен, но принадлежит к другой расе? Вся кровь матери бунтует против такого брака. Она обуреваема страхами – боязнью остракизма, мифическими различиями между расами, предрассудками шовинизма и т.д. Выберите какую хотите причину: от его телосложения до места рождения его дедушки – и увидите, что материнская вражда имеет социальную или физическую основу, как в ней, так и в молодом человеке. Как ни старайтесь, придется вернуться к трем измерениям.

ВОПРОС: Не может ли этот принцип трехмерности ограничить материал писателя?

ОТВЕТ: Напротив. Он открывает немыслимые перспективы, и совершенно новый мир для исследования.

ВОПРОС: Вы упомянули в схеме характера рост, цвет кожи, возраст. Можно ли все эти характеристики включить в пьесу?

ОТВЕТ: Сами вы должны все это знать, но упоминать об этом в пьесе необязательно. Они, эти характеристики, пронизывают поведение персонажа, но сами по себе могут и не выходить на поверхность. Просто поведение высокого человека будет значительно отличаться от поведения коротышки, а манеры рябой женщины – от манер красотки. Вы должны знать, чем является ваш персонаж, чтобы понимать, как он поведет себя в определенной ситуации. Все, что происходит в вашей пьесе, должно непосредственно вытекать из свойств выбранных вами персонажей, выбранных для доказательства вашей посылки. И они должны быть способны доказать посылку без всяких натяжек.

## 2. Среда

Когда приятель приглашает вас на вечеринку, и после минутного колебания вы отвечаете: "Ладно, я приду", – вы делаете достаточно непритязательное утверждение. Но это утверждение есть результат сложного ментального процесса. Вы приняли приглашение, потому что одиноки – не любите скучать по вечерам – чувствуете избыток энергии – находитесь в депрессии. Может быть, вы чувствуете, что общение с людьми принесет вам забвение

трудностей: новую надежду, вдохновение, воодушевление. Правда состоит в том, что простое "да", – это продукт сложного – пусть неосознанного – обдумывания и взвешивания вымышленных или реальных, духовных или материальных, экономических или социальных обстоятельств вашей жизни.

У слов сложное устройство. Мы пользуемся ими бездумно, не понимая, что они состоят из множества элементов. Проанализируем слово "счастье", например. Постараемся найти элементы, входящие в понятие счастья. Можно ли быть счастливым, если есть все, но здоровья нет? Очевидно, что нет, поскольку мы ведем речь о полном счастье, счастье без оговорок. Так что здоровье нужно счесть обязательным элементом. А можно ли быть счастливым, имея только здоровье и ничего больше? Вряд ли. В таком случае можно испытывать радость, довольство и т.д., но не счастье. Помните, что мы говорим о счастье в его чистом виде. Когда вы восклицаете "О, как я счастлив!", получив долгожданный подарок, вы испытываете вовсе не счастье. Радость, удовлетворение, но не счастье. Не будет большой смелостью сказать, что кроме здоровья для счастья нужна еще и хорошая работа, дающая средства для обеспеченной жизни. Само собой, что на работе человеком не помыкают, поскольку это исключает возможность счастья. Таким образом, составляющими счастья оказываются и здоровье, и приличное место.

Но можно ли быть счастливым, имея и то, и другое, но не имея теплых человеческих отношений? Тут даже говорить не о чем. Человеку нужно любить и быть любимым. Так что добавим и любовь к необходимым элементам. А будете ли вы счастливы, если ваше положение, хотя и удовлетворительное, не дает шансов на продвижение вверх? Хватит ли хорошей работы, здоровья и любви, если в будущем нет никакой надежды на развитие? Едва ли. Может ваше положение и не изменится никогда, но вы были бы счастливы, надеясь, что это произойдет. Добавим к нашему списку и надежду.

Наш перечень теперь таков: здоровье, работа, любовь, надежда. Возможен и дальнейший анализ, но четырех главных составляющих достаточно, чтобы показать, что слово состоит из многих элементов. И конечно, значение слова "счастье" претерпевает бесчисленные превращения в зависимости от места, климата и других условий, при которых оно употребляется.

Простая плазма содержит те же химические элементы, что и человек, и мы называем ее простой в сравнении со сложностью человека. Но она сложна в сравнении с неодушевленными предметами. Т.е. она занимает одновременно высокое и низкое место на шкале сложности. Противоречие? Но в природе все противоречиво, и противоречие делает возможным движение, а жизнь, в сущности, и есть движение.

Дайте человеку все необходимое для жизни, но лишите его чего-нибудь одного – света, например, – и вы совершенно перемените его жизнь. Попробуйте-ка сами сутки не открывать глаза. Все остальное пусть будет как раньше. Или лишите себя разнообразия в еде – питайтесь неделю каким-нибудь одним блюдом, пусть даже вашим любимым.

Оказывается, что люди реагируют на окружающую среду так же чутко, как одноклеточные, которые даже меняют свои свойства под воздействием среды. Мы делаем такое ударение на этом тезисе, потому что очень важно понимать принцип изменчивости характера. Характер, постоянно, меняется. Малейшее изменение в упорядоченной жизни человека нарушает равновесие и создает некий душевный сдвиг. Если верно, что на всякого человека воздействует среда, состояние здоровья, экономическое положение (как мы это старались показать), то ясно, что раз все это (среда, здоровье, экономика) непрестанно меняется, то и человек будет все время меняться. Не забывайте, что все меняется и только изменчивость вечна.

Причем нужно помнить, что средой является не только непосредственное окружение, но все многообразие всей жизни. Сколь бы далеким от нас не представлялось нам какое-нибудь событие, оно – чаще всего, к сожалению – затронет и нас тоже. Война в Европе, забастовка в Сан-Франциско, приход Гитлера к власти – все это докатится и до нас, как круги воды от камня, брошенного в пруд, расходятся во все стороны, и убежать от этого некуда. Банки и

правительства так же неустойчивы, как и все остальное. А ведь от них зависит наша обеспеченность, наша безопасность. Экономический кризис, смена правительства могут в любой момент разрушить вашу жизнь. Вы спите, а в это время разоряется ваш банкир – вот вам связь явлений. Ваше положение как отдельной личности надежно ровно настолько, насколько надежно положение всего остального мира.

Итак, характер есть целостная сумма телесного склада и всех воздействий среды. А наши души не меньше, чем тела, подвержены внешним влияниям. Ранние воспоминания так глубоко сидят в нас, что мы их даже не осознаем подчас. Мы можем делать усилия, чтобы избавиться от прошлых влияний или не поддаваться инстинктам, но мы все равно остаемся в их власти. Безсознательное воздействует на нашу волю, как бы мы ни стремились к обратному. В своей "Биологии животных" Вудруф пишет: "Протоплазму можно рассматривать только в связи с ее окружением, каким бы оно ни было. Изменения в ее деятельности и изменения среды прямо или косвенно отражаются в ее облике". Посмотрите на женщин в дождь, и вы увидите, что на их лицах отражается цвет их зонтиков. Наша детская память, опыт, впечатления стали нашей неотъемлемой частью и отражаются в наших душах. Мы не можем смотреть на вещи иначе, чем нам позволяет это отражение. Мы можем спорить, сознательно бороться с этим, можем пойти против даже наших природных склонностей, но все равно каждый наш поступок окрашен всем, из чего мы состоим.

Жизнь – это изменение. Среда меняется и человек вместе с ней. Если юноша встречает девушку в нормальной обстановке, она может привлечь его, потому что у них общие интересы в искусстве, литературе или спорте. Общие интересы приводят к взаимной симпатии. Симпатия превращается в привязанность. Если ничто не нарушает этой гармонии, возникает влюбленность. Это еще не любовь, но она приближается. Вот и она. Так это или нет можно проверить способностью к жертвам. Настоящая любовь – это способность вынести что угодно ради любимого. Чувства двух людей могут пойти таким путем, если все развивается нормально, если ничто не помешает их роману, они смогут пожениться и счастливо жить. Но предположим, что когда их чувства достигли стадии привязанности, злобный сплетник сообщил молодому человеку, что у этой девушки был с кем-то роман до знакомства с ним. Если у юноши есть кое-какой неприятный опыт по этой части, он в ужасе отшатнется от девушки. От привязанности он перейдет к холодности, от холодности к раздражению, от раздражения к неприязни. Если у девушки независимый характер, и она не просит прощения за прошлое, то неприязнь может развиться во вражду. Но с другой стороны, если мать этого юноши вела себя в молодости примерно так, как эта девушка, а потом стала замечательной женой и матерью, то привязанность может перерасти в любовь еще быстрее, чем это было бы при обычных обстоятельствах. В этой простенькой любовной истории может быть масса вариантов. На ее ход могут оказать влияние нехватка или избыток денег, постоянная или ненадежная работа, болезнь, наследственность и т. д.

Каждый человек все время меняется, как мы сказали раньше, он есть сумма, физических данных и влияния среды в данный момент.

### **3. Диалектический подход.**

Сначала диалектика обозначала умение вести разговор. Мастером диалога был Сократ. Он искал правду таким образом: выдвигал некое положение, затем опровергал его, затем соответственно корректировал новое возражение и т.д. до бесконечности. Вглядимся в этот метод. Разговор все время проходит три стадии: тезис, антитезис, синтез. И это закон всякого движения. Все движущееся отрицает себя и. переходит в свою противоположность. Противоречие – движущая сила любого развития.

Человек – это клубок явных противоречий: собираясь сделать одно, он делает другое, любя, он думает, что ненавидит. Человека мучают и унижают, а он любит своих мучителей. Как это объяснить? Почему ваш друг восстает против вас? Почему сын восстает против отца? Мальчик убегает из дома, потому что мать заставляет его подметать их двухкомнатную

квартиру, он ненавидит уборку. Но вот устраивается лифтером в большой дом и доволен своей работой – а его главная обязанность – мести огромный холл. В чем же дело?

Двенадцатилетняя девочка выходит замуж за пятидесятилетнего и непритворно счастлива. Вор становится добропорядочным гражданином и наоборот. Девушка из уважаемой религиозной семьи пускается в разврат. Почему? На первый взгляд эти примеры имеют отношение только к т.н. "загадке жизни". Но их можно объяснить, если подходить диалектически, если помнить, что противоречие – это суть и основа жизни, а не случайная загадка. Давайте разберем случай с девушкой, ушедшей в проститутки из религиозной семьи. Мало сказать, что какие-то силы вызвали ее падение. Какие это силы? Может, ею двигало нечто сверхъестественное? Или она искренне считала проституцию заманчивой? Вряд ли. Она читала об этом, она слышала от родителей и от священника, что проституция – это одно из худших общественных зол, что с ней связаны болезни и вообще всякие ужасы. Она знала, что проститутку преследует закон, обирают сводники, унижают клиенты, и, в конце концов, она умирает одинокая и несчастная. Почти невозможно, что нормальная девушка захотела стать проституткой. И все-таки она стала ею – как и многие другие. Чтобы понять диалектические причины ее поступка, мы должны досконально знать ее самое. Только тогда мы можем понять противоречия внутри и вне ее. И с помощью этих противоречий – то движение, которым является ее жизнь. Назовем эту девушку Ира. Вот костяк ее характера.

#### Физиология

Пол: женский.

Возраст: девятнадцать лет.

Рост: 160 см.

Вес: 50 кг.

Цвет волос: темная шатенка.

Цвет глаз: карие.

Кожа: хорошая.

Осанка: прямая.

Внешность: привлекательная.

Опрятная: да, очень.

Здоровье: в 15 лет ей вырезали аппендикс. Она подвержена простудам, и вся семья боится, что у нее будет туберкулез. Она не подает вида, но на самом деле убеждена, что умрет молодой, и хочет наслаждаться жизнью пока можно.

Родимые пятна: нет.

Отклонения: нет, если не считать ее сверхчувствительности.

Наследственность: слабое сложение от матери.

#### Социология

Класс: средний. Семья живет в довольстве. У отца есть магазин, но в последнее время конкуренция отравляет его жизнь. Он боится, что более молодые его вытеснят. Эти страхи иногда подтверждаются, но он не делится ими с семьей.

Занятия: никаких. Считается, что Ира помогает по дому, но она предпочитает читать. И перекладывает обязанности на свою семнадцатилетнюю сестру Сильвию.

Образование: высшая школа. Она хотела уйти со второго курса, но родители заставили ее кончить вуз. Ей никогда не нравилось учиться. Она не понимала ни математику, ни географию, но история ее привлекала. Храбрость, любовь, предательство – все это ей интересно. Она читает историю как роман. Даты и имена неважны, важна только романтика. Память у нее не очень хорошая, а небрежность в работе приводила к постоянным конфликтам с учителями. Ее опрятной внешности не соответствовали неряшливые, кое-как написанные сочинения. Выпуск был счастливейшим днем ее жизни.

Домашняя жизнь: оба родителя живы, матери 46 лет, отцу 52. Они поженились поздно. Жизнь матери была довольно бурной. Два с половиной года у нее был роман с человеком, который взял и убежал с другой женщиной. Она пыталась покончить с собой. Ее брат застал ее, когда она открывала газ. У нее был нервный срыв, и ее послали поправляться к тетке. Она

пробыла там год, восстановила здоровье и встретила человека, который теперь ее муж. Они поженились, хотя она не любила его. Ее презрение к мужчинам сделало ее безразличной к тому, кто именно станет ее мужем. Он же был простодушным человеком, который гордился тем, что такая милая девушка согласна выйти за него. Она не рассказывала ему о своем романе и боялась, что он об этом узнает. Он и не узнал, поскольку его не интересовало ее прошлое. Он любил ее, хотя поначалу она была плохой женой. После рождения Иры она совершенно переменилась. Хозяйство, ребенок и даже муж стали ей интересны. Выяснилось, однако, что желчный пузырь, который беспокоил ее много лет, нельзя вылечить без операции. Она стала нервной и раздражительной, перестала читать даже газеты. Она кончила только начальную школу и мечтала, что Ира попадет в колледж. Но отвращение дочери к учебе разрушило эту мечту. Ее (матери) воспитанием совершенно пренебрегали, и она приписывает ошибку молодости невниманию к ней родителей. Поэтому она смотрит за каждым Ириным шагом. Это ведет к постоянным ссорам между ними. Ира ненавидит надзор, но мать утверждает, что это не только ее право, но и священная обязанность.

Ирин отец – шотландского происхождения. Он бережлив, но для семьи пойдет на любые траты. Ира – его любимица. Он тревожится за ее здоровье и часто берет ее сторону в ее ссорах с матерью. При этом он знает, что его жена хочет только добра, и согласен, что за Ирой надо присматривать. Он унаследовал магазин своего отца и стал единственным владельцем. Он тоже ходил только в начальную школу. Он читает местную газету "Курьер". Его родители были республиканцами, и он тоже республиканец. Если его спросить, он бы не смог объяснить причины своих убеждений. Он твердо верит в Бога и Родину. Он – простой человек с простыми вкусами. Он делает скромные, но регулярные взносы в церковную кассу и очень уважаем в приходе.

Уровень умственного развития у Иры ниже среднего.

Религия: пресвитерианство. Ира – агностик в той мере, в какой она вообще задумывается о религии. Она слишком занята собой.

Группы: она член хорового общества и клуба "Лунная соната", где молодежь собирается потанцевать и поиграть. Эти игры иногда вырождаются в вечеринки с поцелуями. Ирой все восхищаются за ее грацию. Она хорошо танцует – но не более того. Похвалы возбуждают в ней желание поехать в Нью-Йорк и стать танцовщицей. Конечно, когда она говорит об этом матери, с той случается истерика. Мать хочет подавить Ирины стремления, потому что боится того, что вольная жизнь в городе сделает с Ириной моралью и, в меньшей степени, с ее здоровьем. Девушка боится заговаривать с матерью на эту тему. Иру не особенно любят другие девушки, потому что она любит позлословить.

Политические симпатии: никаких. Она не понимает разницы между республиканцами и демократами и не знает, что были и другие партии.

Развлечения: кино, танцы. От танцев она просто без ума. Тайком курит.

Чтение: мягкие журналы, любовные истории, новости кино.

#### Психология

Половая жизнь: у нее был роман с Джимми, членом клуба. Она боялась (необоснованно), что подзалетела. Джимми сказал, что не женится на ней, и они расстались. Она не очень расстроилась из-за этого, потому что ее главная цель – попасть в Нью-Йорк и стать танцовщицей. Плясать перед восхищенной публикой – вершина ее мечтаний.

Мораль: "Если можешь позаботиться о себе, крути любовь с кем хочешь".

Цели: танцевать в Нью-Йорке. Целый год она откладывала карманные деньги. Если не будет другого выхода, она убежит. Она рада, что Джимми отказался на ней жениться. Она не представляет себя домовитой женой, чья главная обязанность воспитание детей. Ей кажется, что всю жизнь прожить в Скучнограде было бы ужасно и что тут не развернешься. Она родилась в этом городе и знает здесь каждый камень. Она думает, что даже если с танцами не выйдет, покинуть Скучноград было бы счастьем.

Неудачи: она не брала уроков танца. В городе нет танцкласса, а послать ее в другой город значило бы истратить больше, чем может себе позволить ее отец. Она ходила с трагическим видом и давала своей семье понять, что она жертвует собой для их блага.

Темперамент: возбудимый. Ничтожного повода достаточно, чтобы привести ее в ярость. Мстительна и хвастлива. Но когда ее мать болела, она изумила город своей самоотверженностью. А когда Ире было 14 лет, у нее умерла канарейка, и она была безутешна несколько недель.

Отношение к жизни: активное.

Комплексы: комплекс превосходства.

Суеверия, предрассудки: число 13. Если в пятницу случается что-то неприятное, значит вся неделя будет плохой.

Воображение: хорошее.

ТЕЗИС в данном случае – это желание родителей выдать Иру замуж наилучшим образом.

АНТИТЕЗИС – намерение Иры вовсе не выходить замуж, а во что бы то ни стало стать танцовщицей.

СИНТЕЗ – Ира сбегает из дому и оказывается на панели.

### Конспект

Ира вместо хорового общества идет гулять с молодым человеком. Одна девушка, встретив Ирину мать на улице, спрашивает ее, почему Ира не ходит на занятия хора. Мать едва скрывает свое потрясение, но объясняет, что Ире нездоровится. Дома происходит ужасный разговор. Мать подозревает, что Ира уже не девушка и хочет побыстрее выдать ее за клерка из отцовского магазина. Ира узнает о намерениях матери. Она решает убежать и осуществить свою мечту. Она не находит в театре работы и вскоре, не имея профессии, которой можно было бы заработать на жизнь, поддается давлению нужды и становится проституткой.

Тысячи девушек убегают из тысяч домов. Конечно, не все становятся проститутками, потому что их духовный, физический и социальный облики разные у разных. Наш конспект – это только одна из версий того, как девушка из приличного дома становится проституткой.

Предположим, в той же семье родилась горбунья. Никогда не возник бы такой конфликт, как в случае Иры. В затруднительном положении калека повела бы себя совершенно иначе. У нашего персонажа ДОЛЖНА быть хорошая фигура для мечты о танцах. Ира нетерпима – робкий и смирный человек был бы рад получать от жизни то, что было у Иры, и не захотел бы убежать. Следовательно, Ира ДОЛЖНА быть нетерпимой и, что называется, с запросами. Ира поверхностна и легковесна, так сказать, пустышка. Другая девушка – умная, чуткая, стойкая – закрыла бы глаза на недостатки матери, помогала бы ей и никуда бы не убежала. Ира тщеславна. Ее слишком хвалят, и ей кажется, что она поет и танцует лучше, чем это есть на самом деле. Она не боится убежать, потому что думает, что Нью-Йорк ждет ее с распростертыми объятиями. Она должна быть тщеславной. Ира совсем не дитя. Ею восхищались, за ней ухаживали. Сексуальный опыт не имел для нее неприятных последствий. Таким образом, нет ничего удивительного, что она обратилась к проституции, когда других путей не было. Это был более легкий выход из материальных затруднений, чем самоубийство.

А почему она не вернулась домой? Ее прошлое хвастовство, ее нетерпимость к домашним исключали такое решение. Вот почему ей нужно было быть нетерпимой и хвастливой. Но почему все-таки она стала проституткой? Потому что ваша посылка обязывает вас НАЙТИ ДЕВУШКУ, которая станет проституткой в отсутствии других средств к существованию. Ира – такая девушка. Конечно, она могла бы стать служанкой или продавщицей, но потом потеряла бы место из-за природной неспособности к такому труду. Вам, как писателю, даже стоит дать ей сделать все попытки, чтобы избежать панели. Но она ДОЛЖНА пасть не потому, что так хочет драматург, а потому, что ее облик таков, что она не может преуспеть, какие бы ни предоставлялись возможности.

А если все-таки она сумеет уклониться от своей судьбы, то драматург должен найти такую девушку, с такими характеристиками, что она осуществит первоначальную посылку.

Вспомните, что у нашей девицы свои взгляды и правила, и вы не можете судить о ней по своим. Если бы у нее был ваш острый ум, она никогда бы не оказалась в такой ситуации. Но она тщеславна, поверхностна, хвастлива, ей стыдно признавать свое поражение. Она из маленького города, где все про всех все знают. Она не смогла бы встретиться со своими друзьями, снести их скрытые насмешки. Это ваша задача, как драматурга, исчерпать все другие возможности и затем показать – логически – как она приходит к той жизни, которой больше всего хотела бы избежать. Это ваша задача – доказать, что ничего другого ей не оставалось. Если, тем не менее, мы чувствуем, что проституция не была для Иры единственным выходом, то вы как художник потерпели неудачу.

Поскольку весь конфликт из свойств индивида и среды, то этот подход является диалектическим. Внутреннее противоречие заставляет ее делать то, что она делает. Конечно, писатель может начать с сюжета или идеи. Но затем он должен сформулировать посылку, которая кристаллизирует его идею или сюжет. Тогда идея или сюжет не будут отделены от пьесы как целого, а будут ее неотъемлемой частью.

Фрэнк Ньюджент, бывший кинообозреватель "Нью-Йорк Таймс", однажды написал такую рецензию на фильм "Подходят друг другу": "Это и в самом деле история тех, кто "подходят друг другу", и оказалось, что она, так или иначе, приложима к любой молодой паре. Г.Сверлинг не говорит ничего нового, не выступает ни за, ни против, не проясняет тьму человеческой участи. Он просто нашел приятную молодую пару или разрешил им найти друг друга – и дал природе идти своим ходом. Это довольно необычный поступок для писателя. Обычно природу они отбрасывают и заставляют персонажей выкидывать самые замысловатые коленца. Поразительно – как интересно может быть обычное человеческое поведение". Да, это поразительно. Если бы только драматурги и сценаристы разрешали персонажам вести себя в соответствии с природой!

#### 4. Рост характера

"Единственное, что в самом деле известно о человеческой природе, это то, – что она меняется. Изменчивость – это единственное предсказуемое ее качество. Потерпели неудачу те системы, которые основаны на постоянстве человеческой природы, а не на ее росте и развитии".

О. Уальд "Душа человека при социализме".

Вы должны знать своих героев досконально – в каком бы жанре вы ни работали, и не только каковы они сегодня, но и какими они будут завтра или через несколько лет. Все меняется. Храбрец через 10 лет может стать трусом, по множеству причин: старость, болезни, бедность и т.д. Может быть, вам кажется, что вы знали какого-то человека, который совершенно не менялся. Вы ошибаетесь – таких людей нет. Человек может держаться одних и тех же политических или религиозных убеждений годами, но анализ покажет, что его взгляды или углубились или стали поверхностными, они прошли через разные стадии, сомнения, споры и т.д.

Есть только одно царство, где характеры идут против законов природы и не меняются, – царство плохой литературы. И именно неизменчивость характеров делает эту литературу плохой. Если герой в рассказе, романе или пьесе стоит на том же месте в конце и в начале, то это плохой рассказ, роман, пьеса.

Характер раскрывается через конфликт, конфликт начинается с решения. Решение принимается из-за посылки вашей пьесы. Решение героя обязательно вызывает к жизни другое решение, принятое его противником. Эти решения – одно, вытекающее из другого – и двигают пьесу к ее конечной цели: доказательству посылки.

Нет человека, который прошел бы, неизменившись, сквозь ряд конфликтов, которые и составляют его жизнь, и он, и его отношение к жизни обязательно меняются. Даже труп меняется – разлагается. И пока кто-нибудь доказывает вам свою неизменность, он меняется – стареет. Мы можем с уверенностью сказать, что любой персонаж в любом жанре, который не подчиняется законам изменчивости, плохо написан. Можно пойти дальше и сказать, что если



персонаж не может меняться, любая ситуация, в которую он попадет, будет неестественной и нереальной.

Нора из "Кукольного дома" начинается как дитя, но ужасное прозрение делает ее зрелой. Арчер говорит: "Во всей современной драматургии, наверно, нет характера, который развивался бы так поразительно, как ибсеновская Нора". Возьмите любую великую пьесу и вы увидите то же самое. "Тартюф", "Венецианский купец", "Гамлет", еврипидовская "Медея" – все построены на непрерывном изменении и развитии героя под воздействием конфликта.

"Отелло" начинается с любви, кончается ревностью, убийством и самоубийством.

"Медведь" начинается с враждебности, кончается любовью.

"Гедда Габлер" начинается с эгоизма, кончается самоубийством.

"Макбет" начинается с честолюбия, кончается убийством.

"Вишневый сад" начинается с безответственности, кончается разорением.

"Поездка" (Вольфсона) начинается с желания осуществить мечту, кончается пробуждением к реальности.

"Гамлет" начинается с подозрения, кончается убийством.

"Смерть коммивояжера" начинается с иллюзий, кончается мучительным знанием.

"Тупик" начинается с бедности, кончается преступлением.

И так далее.

Все персонажи этих пьес непрерывно переходят из одного состояния в другое, меняются, развиваются – потому что у драматурга есть ясная посылка, которую он должен доказать. Когда человек делает одну ошибку, он всегда сделает и другую. Вторая вырастает из первой, а третья из второй. Оргон в "Тартюфе" совершает ошибку, приняв Тартюфа в свой дом и поверив в его святость. Вторая ошибка – то, что он доверяет Тартюфу ларец с бумагами. Переход Оргона от простого доверия к преклонению виден в каждой строке. Третья его ошибка – в попытке заставить Марианну выйти за Тартюфа. Четвертая – в передаче Тартюфу доверенности на имущество. Он искренне верит, что Тартюф спасет его богатство от его домашних, которые, по его мнению, хотят все промотать. Это самая тяжелая ошибка. Но этот поступок – как бы смехотворен он ни был – естественно вырастает из первой ошибки. Так, Оргон идет от слепой веры к прозрению. Автор достигает этого постепенным развитием характера.

Образно говоря, человек – это почва, в его душу мы бросаем зерно грядущего конфликта – честолюбие, например. Зерно растет в нем, хотя бы он и хотел, может быть, его уничтожить. Но силы внутри и вне человека оказывают все большее и большее давление, пока это зерно конфликта не становится достаточно сильным, чтобы прорваться сквозь крепкую человеческую голову. Человек принимает решение и будет действовать в соответствии с ним.

.Противоречия внутри человека и вокруг него создают и решение и конфликт, которые, в свою очередь, ведут его к новому решению и новому конфликту. Чтобы человек принял хотя бы одно решение, требуется давление самых разных видов, но три главные группы – это воздействия физические, социальные и психические. Из этих трех сил можно составить бесконечно много сочетаний.

Если вы сажаете желудь, то ждете, что вырастет дуб. Так же и с характером – он развивается по определенной линии. Только в плохих книгах человек меняется независимо от своих характеристик. Яблоня из желудя вырастить не должна. Поэтому каждый характер должен нести в себе семена будущего развития. Зерно или возможность преступления с самого начала должны быть в человеке, который в финале становится преступником. Хотя Нора в "Кукольном доме" ласкова и послушна, в ней есть дух независимости и стойкости – знак возможности роста.

Давайте разберем ее характер. Мы знаем, что в конце пьесы она собирается уйти не только от мужа, но и от детей. В 1879 году это было неслыханным явлением. Ей было мало кому – если вообще были прецеденты – подражать. Значит внутри нее, должно было уже в начале пьесы быть что-то, что сделало ее столь независимой в конце. Посмотрим, что же это такое. В первой картине входит носильщик с елкой и корзиной:

НОСИЛЬЩИК: Полтинник.

НОРА: Вот рубль. Нет, сдачу оставьте себе.

Она старалась сберечь каждую копейку, чтобы заплатить долг – и, тем не менее, проявляет щедрость. При этом она грызет печенье, хотя обещала Хельмеру не есть сладостей, которые ей вредны. Итак, первая ее фраза показывает нам, что она не экономна, и первое ее действие – что она нарушает обещание. Она инфантильна. Входит Хельмер.

ХЕЛЬМЕР: Птичка опять улетела сорить денежками?

НОРА: Знаешь, Торвальд, пора же нам наконец немного раскрутиться. (Хельмер предостерегает ее. Еще целых три месяца, пока он получит жалованье. Нора кричит, как нетерпеливый ребенок: "Пустяки! Можно занять пока".)

ХЕЛЬМЕР: Нора! (Его пугает ее легкомыслие). Представь себе, сегодня я займу тысячу крон, ты потратишь их на праздниках, а накануне Нового года мне свалится на голову черепица... (В этом весь Хельмер. Он не успокоится даже в могиле, если у него на совести будет хоть один долг, он, конечно, ярый защитник собственности. Что бы он сделал, если бы узнал, что Нора подделала вексель?)

НОРА: Если бы уж случился такой ужас, то для меня было бы все равно – есть у меня долги или нет. (Ее держали в неведении относительно денежных дел, и поэтому она реагирует высокомерно. Хельмер терпим, но не настолько, чтобы удержаться от поучения.)

ХЕЛЬМЕР: ...На домашний очаг, основанный на займах, ложится какая-то некрасивая тень зависимости. (Это обескураживает Нору. Ей кажется, что Хельмер никогда не поймет ее.)

Оба характера ясно очерчены. Они противостоят друг другу. Кровь еще не пролилась, но обязательно прольется. (Любя ее, Хельмер теперь перекладывает ответственность на ее отца.)

ХЕЛЬМЕР: Ты маленькая чудачка! Две капли воды – твой отец. Только и хлопчешь, как бы раздобыть денег. А как добудешь – глядь, они меж пальцами и прошли... Ну что ж, приходится тебя принимать такой, какая есть. Это уж в крови у тебя. Да, да это у тебя наследственное, Нора.

Рукой мастера Ибсен набрасывает истоки нориного характера, он знает ее предков лучше, чем она сама. Но она любит своего отца и спешит возразить: "Ах, побольше бы мне унаследовать от папы его качеств!"

Сразу после этого она бессовестно лжет о съеденном печенье, словно ребенок, считающий, что все запреты взрослых бессмысленны. Большого вреда в этой лжи нет, но она показывает, что Нора за человек.

НОРА: Мне и в голову не пришло бы делать тебе наперекор.

ХЕЛЬМЕР: Знаю, знаю. Ты ведь дала мне слово.

(Жизнь и труд приучили Хельмера думать, что данное слово священо. Здесь снова в пустяке проявляется отсутствие воображения у Хельмера, его полная неспособность понять, что Нора не то, чем она кажется. Он не знает, что происходит дома за его спиной. Каждая копейка, которую Нора выманивает у него, идет ростовщику на уплату долга. Нора живет двойной жизнью с самого начала пьесы. Подделка была совершена задолго до первого действия, и Нора держит свою тайну при себе в спокойной уверенности, что это было жертвой, принесенной ею для Хельмера.)

НОРА: (своей подруге фру Линне). Да ведь ему нельзя было ни о чем знать! Он не должен был и подозревать, в какой он опасности. Это мне доктора сказали, что жизнь его в опасности, что одно спасение – увезти его на юг... Я заводила разговоры о том, что и мне хотелось бы побывать за границей... Так он почти рассердился. Сказал, что у меня ветер в голове... Хорошо, хорошо, думаю я, а спасти тебя все-таки нужно, и нашла выход.

(Ибсен тянет время до начала главного конфликта. Признания Норы фру Линне затянута. Не совсем правдоподобно совпадение визита Линне и прихода Крөгстада. Но мы здесь обсуждаем не недостатки Ибсена, а развитие Нориного характера).

ФРУ ЛИННЕ: И ты никогда ему не скажешь?

НОРА: Да... Когда-нибудь, пожалуй... когда пройдет много лет и я уж не буду такая хорошенькая. (Норины мотивы по-новому освещаются: она ждет благодарности за свой поступок.) Ты не смейся. Я, разумеется, хочу сказать: когда я уже не буду так нравиться

Торвальду, как теперь, когда его уже не будут развлекать мои танцы, переодевания, декламация. Тогда хорошо будет иметь какую-нибудь заручку...

(Теперь мы можем представить потрясение Норы, когда Хельмер скажет, что она плохая жена и мать, вместо того, чтобы похвалить ее. Это будет поворотной точкой в ее жизни. Ее детство умрет жалкой смертью, и с ужасом она впервые увидит вокруг себя враждебный мир. Она сделала все для здоровья и счастья Хельмера, и он отворачивается от нее, когда она сильнее всего нуждается в нем. В Норе есть все необходимое для развития в определенную сторону. И Хельмер тоже действует в согласии с характером, данным ему Ибсеном. Послушайте, как он неистовствует, когда обнаружилась подделка.)

ХЕЛЬМЕР: О, какое ужасное пробуждение! Все эти восемь лет... она, моя радость, моя гордость... была лицемеркой, лгуньей... хуже, хуже, преступницей! О, какая бездонная пропасть грязи! Безобразия! Тьфу! ("Нора молчит и по-прежнему, не отрываясь, глядит на него", – это ремарка Ибсена. Нора смотрит на Хельмера с ужасом, видя чужого человека, который забыл о ее намерениях и думает только о себе.) Мне бы следовало предвидеть. Беспринципность твоего отца – молчи! (Ясно, что происхождение Норы помогло Ибсену создать ее характер, как и ее телесный облик – она несколько раз упоминает свою красоту, знает, что у нее много поклонников – но они ничего для нее не значат, пока она не решает уйти.) Ты унаследовала беспринципность своего отца. Ни религии, ни морали, ни чувства долга.

Все это различимо в Норином характере в самом начале пьесы. Она несла в себе все происшедшее потом. Это было в ее характере и направляло ее действия. Норино развитие очевидно. Мы видим, как ее безответственность и беспечность переходят в тревогу, тревога в страх, страх в отчаянье. В кульминационный момент она сначала цепенеет, затем осознает свое положение. Она принимает окончательное решение, столь же логическое, как превращение цветка в плод, решение, которое является результатом предшествующей эволюции. Развитие – это эволюция, кульминация – революция.

### XXX

Поищем теперь зерно возможного роста в другом персонаже – Ромео. Мы хотим выяснить, есть ли у него те характеристики, которые приведут его к неизбежному концу. Ромео, влюбленный в Розалинду, прогуливается и встречает своего родственника Бенволио, который спрашивает его, отчего он печален. Ромео жалуется на то, что его избранница "не задета стрелой Купидона". Бенволио советует ему поискать "других красот", но Ромео безутешен. Но позже он узнает, что Розалинда должна быть в доме давних врагов его семьи Капулетти, и решает отправиться туда, презрев смертельную опасность, чтобы хоть взглянуть на свою любимую. А там, среди гостей, он замечает девушку столь прекрасную, что на Розалинду уже и не смотрит. Он говорит:

Как кончат танец, улучу мгновенье –

Коснусь ее руки в благоговеньи.

И я любил? Нет, отрекайся взор!

Я красоты не видел до сих пор!

Решение принято – и его смерть неотвратима. Ромео решителен и дерзок. Обнаружив, что он полюбил дочь Капулетти – смертельных врагов его семьи – он не колеблется проникнуть в эту цитадель ненависти. Он нетерпелив и не слушает возражений. Любовь к Джульетте сделала его еще отчаяннее. Ради любви он готов даже на унижение. Никакая цена не велика за Джульетту.

Когда мы видим его смертельно опасное предприятие, на которое он решился ради единственного взгляда на Розалинду, то мы уже можем вообразить и все то, на что он решится ради Джульетты. Никакой другой характер не встретил бы так много опасностей с таким бесстрашием. Возможное развитие было заложено в нем с самого начала пьесы.

Интересно, что некий Г.Магин в своих "Шекспировых статьях" утверждает, что невзгоды Ромео имеют своим источником его неудачливость и что, как бы его жизнь ни повернулась, он был бы также несчастен, как и в истории с Джульеттой. Г.Магин забывает, что Ромео, как и любой другой действует так, как ему подсказывает характер. Да, гибель Ромео

предопределена, но не тем, что он неудачник. Его неистовый темперамент толкает его на то, чего другой легко бы избежал. Мы хотим, чтобы читатель запомнил одну важную вещь: Ромео сделан из такого материала, который обусловил и его свойства (порывистость и т.д.) и его дальнейшие поступки (убийство, самоубийство).

### XXX

Замечательный пример роста есть в пьесе Юджина О.Ниля "Электре подобает траур". Лавиния, дочь бригадного генерала Эзры Мэннона и его жены Кристины, говорит в самом начале пьесы молодому человеку, любящему ее:

ЛАВИНИЯ: (резко, грубо.) Я ничего не знаю о любви и знать не хочу. (Напряженно.) Я ненавижу любовь!

Лавиния – это центральный персонаж, и она живет в соответствии с этим заявлением в течение всей пьесы. Преступная любовь ее матери сделала ее мстительной и безжалостной

Мы не намереваемся отговаривать от сочинения пышных мистерий или от подражания неутомимому Сарояну, поющему гимны красоте жизни. Все это может быть возбуждающим или даже красивым зрелищем. И мы не собираемся отлучать от литературы Гертруду Стайн, так как нас радуют ее капризы и ее стиль (хотя, по совести, мы часто не понимаем, о чем она толкует.) Из упадка рождается новая жизнь. Эти бесформенные вещи тоже каким-то образом принадлежат жизни. Без дисгармонии не может быть и гармонии. Но когда некоторые авторы очевидным образом пишут о характере и пытаются встроить его в слаженную конструкцию, а у них выходит лже-Сароян, то они настаивают, чтобы мы считали их труд пьесой. А мы этого сделать не можем, как ни стараемся, так же как не можем сравнивать интеллект ребенка и Эйнштейна.

"Идиотский восторг" Шервуда – как раз такая пьеса, хотя она и получила пулитцеровскую премию. Предполагается, что Гарри и Ирина – главные герои, но мы не улавливаем в них никакой способности к развитию. Ира – лгунья, а Гарри – отличный парень, вот и все. Только финал показывает незначительные перемены, но тут пьеса как раз кончается.

Лавиния, Гамлет, Нора, Ромео – это живые личности. Они знают, чего хотят и за что борются. А Гарри и Ирина просто слоняются без толку, не зная, что им делать.

ВОПРОС: Что вы имеете в виду, когда говорите "рост"?

ОТВЕТ: Например, король Лир хочет разделить королевство между дочерьми. Это ошибка, и пьеса должна доказать зрителям, что такой шаг безрассуден. Это достигается с помощью показа последствий этого поступка для самого Лира, показа его "роста" или логического развития, как следствия его ошибки. Сначала он сомневается, не злоупотребляют ли дочери данной им властью. Затем подозревает, что это так. Потом он становится уверен в этом и негодует. Он вне себя, он в ярости. Он лишен всякого уважения и опозорен. Он хочет покончить с собой. От стыда и печали он сходит с ума и умирает. Он сам бросил то зерно, из которого выросло то, что и должно было вырасти. Он не ожидал, что плоды будут такими горькими – но это следствие его характера, который был причиной первой и главной ошибки. И он расплачивается за нее рост

ВОПРОС: Был бы его "рост" таким же, если бы он выбрал самую достойную – свою младшую дочь?

ОТВЕТ: Конечно нет. Каждая ошибка вырастает из предыдущей. Если бы Лир в самом начале сделал правильный выбор, не было бы причин для последующих действий. Его первая ошибка была в решении передать свою власть детям. Он не усомнился в искренности старших дочерей, когда они говорили о своей любви и уважении к нему, и был потрясен сравнительной сдержанностью Корделии – и это вторая ошибка. Он верил словам больше, чем делам. Все последующее выросло из этих корней.

ВОПРОС: Не были ли его ошибки просто глупостью?

ОТВЕТ: Да – но не забывайте, что все ошибки – и ваши и мои – становятся глупостью после того, как они сделаны. А в свое время они возникают из жалости, великодушия и т.д. То, что мы потом называем глупостью, вначале могло быть прекрасным поступком.

"Рост" – это реакция персонажа на конфликт, в который он втянут. Персонаж может расти, совершая правильные или неправильные поступки, но он ДОЛЖЕН расти, если это подлинный герой.

Возьмем мужа и жену. Они любят друг друга. Подождем немного – и они могут предоставить материал для драмы. Может, они отдалились и между ними возник конфликт, может, их любовь усилилась, и конфликт приходит извне. Если вы спрашиваете: "Растет ли настоящая любовь от невзгод?" или утверждаете: "Даже настоящая любовь страдает от невзгод", то у ваших героев появляется цель и возможность "роста" – чтобы доказать вашу посылку, поскольку доказательство посылки и "рост" персонажей – это две стороны одного и того же.

### XXX

Любая хорошая пьеса движется от полюса к полюсу. Возьмем старый фильм "Профессор Мамлок" и посмотрим, так ли это.

Главный герой пройдет от Изоляции (Полюс 1) к Коллективному Действию "(Полюс 2).

ШАГ 1. Изоляция. Нацистская тирания его не тревожит. Он выдающийся ученый, он думает, что он выше политики. Ему в голову не приходит, что ему причинят вред, хотя вокруг – террор.

ШАГ 2. Нацисты добрались до его слоя и мучают его коллег. Он начинает беспокоиться, но все еще не верит, что что-то может случиться с ним. Он выгоняет друзей, которые советуют ему бежать.

ШАГ 3. Наконец, он чувствует, что может погибнуть и он, как это случилось с другими. Он созывает друзей и объясняет им, почему был изоляционистом. Но он все еще не готов к бегству.

ШАГ 4. Его охватывает страх. Наконец он понимает, что был просто слепцом.

ШАГ 5. Он хочет бежать, но не знает, как это сделать.

ШАГ 6. Он впадает в отчаяние и готов на все.

ШАГ 7. Он включается в общую борьбу против нацизма.

ШАГ 8. Он становится членом подпольной группы.

ШАГ 9. Он бросает вызов тирании.

ШАГ 10. Коллективная акция и смерть.

### XXX

Возьмем теперь Нору и Хельмера из "Кукольного дома".

Нора от: покорная, беспечная, наивная, доверчивая – к: циничная, независимая, взрослая, ожесточенная, разочарованная.

Хельмер от: нетерпимый, властный, самоуверенный, практичный, пунктуальный, точный, снисходительный, суровый – к: растерянный, неуверенный, разочарованный, зависимый, покорный, слабый, терпимый, сбитый с толку.

### ОТ НЕНАВИСТИ К ЛЮБВИ

#### До начала пьесы

1. Неуверенность.
2. Унижение.
3. Возмущение.
4. Ярость.

#### Пьеса

5. Ненависть.
6. Совершение несправедливости.
7. Удовлетворение.
8. Раскаяние.
9. Смирение.
10. Притворное великодушие.
11. Переоценка ценностей.
12. Истинное великодушие.

13. Жертва.
14. Любовь.

## ОТ ЛЮБВИ К НЕНАВИСТИ

### До начала пьесы

1. Собственническая любовь.
2. Разочарование.
3. Сомнение.
4. Расспросы.

### Пьеса

5. Подозрение.
6. Проверка.
7. Обида.
8. Осознание.
9. Горечь, ожесточение.
10. Переоценка и провал примирения.
11. Гнев.
12. Ярость по отношению к себе.
13. Ярость по отношению к другому.
14. Ненависть.

## 5. Сила воли в персонаже

Слабый характер, не может нести груз конфликта длиной в пьесу. Он не может выдержать это бремя. Поэтому мы вынуждены отказаться от такого характера как протагониста. Нет спорта без соревнования, нет пьесы без конфликта. Без контрапункта нет гармонии. Драматургу нужны не только такие герои, которые готовы сражаться за свои убеждения, у них должны быть еще и силы и выносливость, чтобы довести эту борьбу до конца. Можно начать со слабака, который набирается сил по ходу дела, можно начать с сильного, который слабеет по мере развития конфликта, но даже ослабев, он должен иметь достаточно сил, чтобы перенести свое унижение.

Вот пример из пьесы О.Нила "Электре подобает траур". Брант беседует с Лавинией. Он – незаконный сын служанки и всемогущего Мэннона. Для Мэннонов он отверженный, и мать воспитывала его вдали. Но теперь он вернулся под другим именем отомстить за унижения, которым подверглись он и его мать. Он ухаживает за Лавинией, чтобы прикрыть свой роман с ее матерью. Но служанка Лавинии предостерегает ее.

Брант пытается взять ее за руку, но она отскакивает.

ЛАВИНИЯ: (с холодной яростью) Не трогайте меня! Не смейте! Лжец! Вы! (Когда он в замешательстве отступает, она хватается за возможность выполнить совет служанки – глядя на него с намеренным презрением.) Но я думаю, было бы глупо ждать чего-то еще кроме романтического вранья от сына канадской няньки.

БРАНТ: (ошеломленный) Что? (Затем в гневе за оскорбленную мать теряя всякую осторожность.) Заткнитесь, черт побери! Или я забуду, что вы женщина. Ни один Мэннон не оскорбит ее, пока я...

ЛАВИНИЯ: (теперь, узнав правду, испугана) Так это правда – вы ее сын! О!

БРАНТ: (стараясь овладеть собой, с грубым вызовом) А что, если и так? Я горжусь этим! Мне стыдно только за грязную мэнноновскую кровь. Так вот почему вы отшатнулись! Вы слишком хороши для сына прислуги! А ведь раньше вы были рады...

Эти характеры жизненны, полны энергии и они легко доведут пьесу до кульминации. Брант долго обдумывал свою месть, а теперь, когда он почти у цели, ему мешают. В этой точке конфликт перерастает в кризис. Нам и в самом деле интересно, что же он сделает, если его уже разоблачили. К сожалению, О.Нил не выдержал до конца характеры и испортил дело.

Просмотрите все великие драмы и увидите, что их герои НАСТАИВАЮТ НА СВОЕМ до полного поражения или победы. Даже чеховские персонажи при всей своей пассивности настолько сильны, что сила обстоятельств ломает их с трудом и не сразу.

Некоторая слабость, которая кажется неоправданной, легко может стать отправной точкой для мощной пьесы. Посмотрите "Табачную дорогу" Киркланда. Лестер – главный герой – слабак, у которого нет сил ни жить, ни умереть. Ему грозит бедность, жена и дети голодают, а он бьет баклуши. Нет такой катастрофы, которая стронула бы его с места. У этого слабого, бесполезного человека феноменальные силы – силы ждать чуда. Он может цепко держаться за прошлое и не замечать, что настоящее выдвигает новые проблемы. Он беспрестанно, оплакивает совершенную с ним в прошлом несправедливость – это его любимое занятие, и ничего не делает, чтобы исправить ее. Слабый это характер или сильный? Если рассуждать по-нашему, это один из самых сильных характеров в театре за последнее время, он воплощает упадок и разрушение и все же он силен. Это естественное противоречие. Лестер упрямо поддерживает статус кво вопреки всем переменам. Вести борьбу с законами природы требует огромных сил, и они у Лестера есть. Он – представитель класса разорившихся мелких фермеров, которые были вытеснены механизацией, концентрацией производства и т.д. Лестер не будет объединяться с другими разорившимися фермерами, потому что он не верит в силу организации – и он и его предки жили сами по себе, и вот он живет в жалкой изоляции и упорен в своем неведении о внешнем мире. Его традиции – против перемен. Он скорее умрет, чем переменится. Да, он сильный человек.

Можно ли представить более слабый и нежный характер, чем материнский? Мать подчиняется единственной цели – счастью своих детей, при необходимости даже жертвуя собой. Разве вы не вспоминаете ее улыбки, слезы, молчание, укоризны? Разве все грехи мира не превращали человека в большего лжеца, чем желание угодить матери и не тревожить ее. Внешне слабая, всегда готовая уступить и побеждающая в итоге – вот Мать. Вспомните "Серебряную струну" Сиднея Говарда. Здесь изображается мать, разрушающая жизнь своих детей не грубостью, но нежными тихими словами, горькими слезами, молчанием. В конце она разрушает жизнь всех вокруг себя. Слаба ли она?

Кто же тогда слаб в противопоставлении с сильными характерами? Слабы те, у кого нет сил начать или выдержать борьбу.

Лестер, например, бездейтелен перед угрозой голода. Но самосохранение – это закон природы, а Лестер не подчиняется этому закону. У него есть традиции, есть дом его предков. Он чувствует, что бросить дом было бы трусостью. Может, первоначальным источником его упорства была лень, но в результате он ведет себя как сильный человек.

По-настоящему слабый человек – это тот, кто не будет бороться, потому что давление на него недостаточно сильно.

Возьмите Гамлета. Он настойчив и разужнает все о смерти своего отца с бульдожьей цепкостью. У него есть слабости, иначе ему не приелось бы прикрываться безумием. Его чувствительность – это помеха в борьбе, и все же он убивает Полония. Гамлет – это цельный характер, и поэтому он представляет собой идеальный материал для пьесы, как и Лестер. Противоречия – это сущность конфликта, и когда герой может преодолеть свои внутренние противоречия, чтобы достичь цели, – он силен.

Хороший пример слабого и плохо написанного характера – это провокатор в "Черной яме" Мальца. Он все время не знает, что делать. Автор хотел показать нам опасность компромиссов, а мы сочувствуем этому человеку и не презираем его. Ведь он не был настоящим провокатором. Ему было стыдно, он понимал, что делает что-то дурное, но не мог прекратить. С другой стороны, он не был и сознательным рабочим, поскольку был неверен своему классу – и ничего не мог с этим поделать.

Где нет противоречия, нет и конфликта. В этом случае и противоречие, и конфликт были плохо определены. Человек дал себя запутать, и ему не хватает мужества перестать стучать. Ему и не настолько стыдно, чтобы покончить с доносами, и не настолько он заботится о

благополучии семьи, чтобы на все наплевать и стать стукачем всерьез. Он ни на что не может решиться, а такой герой не способен нести на себе пьесу.

Теперь можно дать такое определение слабого характера: "Слабый характер – это тот, кто – неважно почему – не может принять решение и действовать".

Может быть, стукач Джо настолько слаб по природе, что он остался бы нерешительным при любых условиях? Нет. Если ситуация, в которой он оказался, позволяет ему бездействовать, то обязанность автора – найти другую, более ясную посылку. Под большим давлением обстоятельств Джо был бы более решителен. Чтобы расшевелить его не хватает того, что его жена рождает без акушерки, в той среде это обычная вещь, большинство женщин выживают, и Джо так не разбудишь.

Но нет такого характера, который не стал бы сражаться при ПРАВИЛЬНО ВЫБРАННЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ. Если он слаб и уступчив, то это потому, что автор не сумел найти такого момента, когда герой был бы не только готов к борьбе, но и жаждал ее. Т.е. неправильно выбран поворотный пункт. Можно сказать и так: решению надо дать созреть. Может, автор захватил героя в период перехода, когда он еще не готов к действию.

Мы нашли эту заметку на редакторской полосе "Нью-Йорк таймса".

"Убийство и безумие

Изучив около 500 убийств, Главная страховая компания с некоторым удивлением пишет в своем бюллетене о причинах и мотивах. Разгневанный муж до смерти забивает жену, потому что не готов обед. Человек убивает своего друга из-за 25 центов. Владелец столовой стреляет в посетителя после спора о бутерброде. Парень убивает свою мать, потому что она бранит его за выпивки. Девица из бара убивает свою подругу после спора о том, кто первый включил музыкальный автомат".

Неужели все эти люди сошли с ума? Ведь нормальный человек не будет так жесток из-за таких мелочей. В случае, когда убийство кажется таким необъяснимо жестоким, есть только один путь – изучить психический, социальный и физический облик убийцы. Пусть нашему будет 50 лет. Он заколол человека из-за шутки. Все думают, что это асоциальное животное. Посмотрим в чем дело.

История убийцы говорит нам, что он был безобидным человеком, уважаемым гражданином, заботливым отцом. Работал тридцать лет в одной фирме бухгалтером. Хозяйева считали его честным, ответственным, безобидным. Они были потрясены, когда его арестовали за убийство. Основа преступления зародилась 32 года назад, когда он женился. Он любил свою жену, хотя она была полной его противоположностью. Она была тщеславна, ветрена, лжива. Он на все закрывал глаза, надеясь, что она переменится к лучшему. Он не делал ничего решительного, чтобы прекратить ее недостойное поведение, но постоянно ей угрожал.

Писатель, застав его в этот момент, нашел бы, что он слишком слаб и безобиден для драматического персонажа. Он переживал свое унижение, но был бессилем что-нибудь изменить. Нет и намека на будущее. Проходят года. Жена подарила ему троих детей, и он надеется, что с возрастом она наконец-то переменится. Так и есть. Кажется, она в самом деле успокоилась, чтобы стать хорошей женой и матерью. Однажды она исчезает и не возвращается. Сначала он почти сходит с ума, но потом приходит в себя и наряду со своей работой начинает вести домашнее хозяйство. Дети ничуть не признательны ему за эту жертвенность. Они третируют его и при первой возможности бросают. Внешне наш человек переносит все это стоически. Может он трус, у которого нет сил для сопротивления. Может, наоборот – у него сверхчеловеческие силы и мужество, чтобы сносить несправедливость и унижение. Вот он теряет и дом, который был его гордостью. Но он все же не способен к действию. Ищет и не может найти ответа, смутен, одинок. Вместо того, чтобы возмутиться, он становится затворником. Он все еще не принял решения – и потому не подходит для драматурга. Только его работа поддерживает его. И вот – последняя капля. На место, где он вкалывал 30 лет, назначают юнца. Гнев нашего героя невероятен – он дошел до переломной точки. И когда новичок отпускает невинную шутку – тот его убивает. Без причины убивает человека, который не причинил ему никакого вреда. Если внимательно посмотреть, всегда окажется, что к внешне



беспричинному преступлению всегда ведет длинная цепь обстоятельств – социального, психического и физического толка.

Это относится к тому, что мы сказали о неправильном выборе. Автор должен понимать, как важно поймать героя на высшей точке его развития. (Подробнее – в "Поворотном пункте".) Каждое живое существо способно сделать все что угодно – если обстоятельства достаточно сильны.

Гамлет в конце пьесы совсем не тот, что вначале. Он меняется на каждой странице, но не алогично, а по ясной линии роста. Мы все меняемся каждую минуту, проблема в том, чтобы застать героя в самый выгодный для писателя момент. Так называемая, гамлетовская слабость – это его медлительность в совершении шага (может быть, рокового), пока нет полной уверенности. Но у него железная решимость. И Лестер принял решение оставаться, сознательным оно было или нет. Лестер, скорее всего, действовал бессознательно – в то время, как Гамлет сознательно.

Можно использовать оба типа. Это тот случай, когда на первый план выходит изобретательность писателя. Беда только, если чеховский характер оказывается в пьесе с убийствами и страстями – и наоборот. Нельзя заставить героя принять решение, пока он не готов к этому. Попробуйте – и действие окажется поверхностным и банальным – оно не будет соответствовать реальному характеру. Итак, вы видите, что слабых характеров нет. Вопрос в другом: сумели вы застать своего героя в тот момент, когда он готов к конфликту?

## 6. Сюжет или характер?

"Что такое сорняк? Растение, чьи достоинства неизвестны".

Эмерсон.

Несмотря на частое цитирование Аристотеля и работу, проделанную Фрейдом по изучению одной из трех сторон человека, т.е. психики, характер не подвергся тому глубокому анализу, который ученые провели с атомом или с космическими лучами. Вильям Арчер в книге "Драматургия: учебник мастерства" говорит: "Изображению характера нельзя научить теоретическими советами". Мы готовы согласиться, что "теоретические советы" бесполезны – но как обстоит дело с конкретными рекомендациями? Хотя и верно, что неодушевленные объекты легче изучать, сложный, подвижный характер человека тоже должен быть исследован – и рекомендации могут упростить эту задачу. "Специальные указания, как изображать характер, похожи на руководство "Как стать высоким". Или у вас это есть, или нет, – говорит Арчер. – Это огульное и ненаучное утверждение. И оно звучит знакомо – так смеялись над Галилеем, говорившем, что земля движется, над пароходом Фультона: он не тронется с места". Арчер считает, что один человек обладает даром познавать непознаваемое – человеческий характер, а другой – нет. Но если у одного получилось, и мы знаем, как он это смог, почему бы нам у него не поучиться? Кто-то сумел это сделать с помощью наблюдений – ему дано кое-что замечать там, где другие проходят мимо, значит ли это, что они и не могут быть наблюдательными? Возможно. Когда мы читаем плохую пьесу, мы поражены тем, насколько автор не знает своих героев, когда читаем хорошую – тем, как много знает о них автор. Так отчего нам не порекомендовать менее одаренному писателю научить свои глаза видеть, а ум – понимать? Отчего не порекомендовать наблюдение?

Если "неимущий" писатель обладает воображением, способностью к отбору и умением писать, пусть он сознательно исследует то, что "имущий" знает с помощью одного только инстинкта. Как так выходит, что даже гений, в чьей власти: "быть высоким", зачастую не дотягивается до отметки? Что человек, однажды сумевший изобразить характер, теперь совершенно проваливается? Может потому, что он полагался исключительно на свой инстинкт? Уверяем вас, что гении написали множество плохих пьес – потому что они полагались на силу инстинкта, а это – в лучшем случае – работа наобум.

Считается, что важным делом занимаются не наудачу, а действуют в соответствии со знаниями. Арчер дает такое определение характера: "...для практических целей драматурга его

можно определить как комплекс интеллектуальных, эмоциональных и нервных особенностей". Это кажется недостаточным и обратимся-ка к Вебстеру – может слова Арчера таят в себе больше, чем кажется на первый взгляд. Словарь Вебстера: "Комплексный – составленный из двух или более частей, сложный, не простой. Интеллектуальный – познаваемый только с помощью интеллекта, духовной природы, доступный только духовному видению. Эмоциональный – переживание". Теперь понятно. Одновременно и просто и сложно. Не очень полезное, конечно, но увлекательное определение. Мало знать, что характеры – это "комплекс". Нужно точно знать, что это значит. Мы нашли, что всякий человек обладает тремя измерениями – физическим, социальным, психическим. Если мы продолжим анализ, то поймем, что физический, социальный, психический склад содержат мельчайшие гены, из которых вырастает каждый наш поступок.

Корабел знает материал, с которым он работает, знает, сколько времени он прослужит, какой вес выдержит. Он должен это знать, чтобы избежать крушения. Драматург должен знать свой материал – характеры. Он должен знать, какой вес они выдержат, смогут ли вынести всю конструкцию – пьесу. О характере высказано столько разноречивых мнений, что стоит рассмотреть некоторые прежде, чем идти дальше.

Джон Лоусон пишет в своей книге "Теория и техника драматургии": "Многие не умеют смотреть на повествование как на нечто становящееся. Это камень преткновения". Конечно камень, потому что они начинают строить дом с крыши, вместо того, чтобы начать с посылки и показывать характер в его отношениях со средой. Лоусон говорит: "Пьеса – это не груда разрозненных частей: диалогов, характеристик и т.д. Это нечто живое, где все части объединены". Это правда, но на следующей странице читаем: "Мы можем изучать форму, т. е. внешнюю сторону пьесы, но внутренняя сторона, ее душа, ускользает от нас". Она будет всегда от нас ускользать, если мы не поймем главного: т.н. "внутренняя сторона", непредсказуемая душа – это характер, не больше и не меньше. Основная ошибка Лоусона – это перевертывание диалектики. Он перенимает ошибку Аристотеля, будто "действие важнее характера", и в этом источник его заблуждений. Его требования "социальной обстановки" тщетны, потому что он ставит телегу впереди лошади.

Мы думаем, что характер – это самая интересная, вещь на свете. Каждый характер – это отдельный мир, и чем больше вы узнаете о человеке, тем интересней вам становится. Нам вспоминается пьеса Келли "Жена Крейга". Не то, чтобы это была хорошая пьеса, но это сознательная попытка построить характер. Келли показывает нам мир, как его видит главная героиня – мир скучный и монотонный, но реальный.

Б. Шоу говорил, что им руководит не принцип, а вдохновение. С вдохновением или без оно, если человеку удастся выстроить характер, значит, он идет в правильном направлении и пользуется правильным принципом, сознательно или нет. Важно не то, что драматург говорит, а что он делает, каждый шедевр вырастает из характера, даже если автору сначала пришло в голову действие. Как только характеры созданы, они начинают главенствовать, и действие должно к ним приспособливаться. Великие пьесы созданы людьми с бесконечным трудолюбием и терпением. Может они начинали не с того конца, но они боролись до тех пор, пока не делали характер основанием своего труда.

Лоусон говорит: "Конечно, трудно придумывать ситуации, и это зависит от мощи писательского воображения". Если мы знаем, что характер несет в себе не только свою наследственность, симпатии и антипатии, но и среду и даже климат города, где родился, то нам не трудно придумать ситуацию. СИТУАЦИИ ЗАЛОЖЕНЫ В ХАРАКТЕРЕ. Бейкер цитирует Дюма-сына: "Создавая ситуацию, нужно задать себе 3 вопроса: Как поступил бы я? Как поступили бы другие? Как нужно поступить?" Не странно ли – задавать эти вопросы всем, кроме самого героя? Почему бы не спросить его? Ему лучше знать.

Кажется, Голсуорси понял в чем дело, когда сказал, что характер создает сюжет, а не наоборот. Что бы Лессинг ни болтал о темах, он создавал характеры. То же самое Бен Джонсон – он разделался со многими театральными пороками, чтобы ярче нарисовать характеры. У

Чехова не было ни историй, ни ситуаций, но его пьесы популярны и останутся таковыми, потому что его персонажи раскрывают свое время и себя.

Невозможно придумать историю или ситуацию, т.е. нечто статичное, и приложить их к характеру, который постоянно меняется. Бейкер цитирует Сарду, который отвечает на вопрос, как возникает пьеса: "Это что-то вроде уравнения, в котором нужно найти неизвестный член. Проблема не дает мне покоя, пока я не решу ее". Может, Бейкер и Сарду решили проблему, но молодому драматургу они своего решения не сообщили.

Характер и среда так тесно связаны, что приходится рассматривать их как целое, они взаимодействуют друг с другом. Если в одном из них ошибка, то она испортит все, как болезнь одного члена заставляет страдать все тело. "Сюжет... это душа трагедии. Характер занимает второе место, – пишет Аристотель. – Не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а наоборот, характеры затрагиваются лишь через посредство действий, таким образом, цель трагедии составляют события... а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна".

Прочтя целую библиотеку в поисках ответа на вопрос, что важнее: сюжет или характер, мы пришли к выводу, что 99% писаний на эту тему неудобопонятны или запутанны. Вот Арчер говорит: "Пьеса может существовать без характера, а без действия нет". Но несколькими страницами дальше: "Действие существует ради характера, если это отношение перевернуто, пьеса может быть изящной игрушкой, но не произведением искусства". Найти ответ – это не отвлекенная проблема. Подлинный, истинный ответ должен оказать глубокое воздействие на все будущее драматургии, поскольку это не тот ответ, который дал Аристотель.

Мы собираемся взять самый старый сюжет, избитый, изношенный треугольник, водевиль – чтобы проверить нашу точку зрения. Муж отправляется в двухдневное путешествие, но что-то забывает и возвращается. Он застаёт жену в объятиях мужчины. Предположим, что рост мужа – 160 см, а любовник – великан. Ситуация зависит от мужа – что он сделает? Если он свободен от авторского вмешательства, то он поступит так, как диктует его характер, его социальный, психический и физический облик. Если он трус, он может извиниться, попросить прощения за вторжение и удалиться – благодарный любовнику за то, что тот дал ему спокойно уйти. Но может его маленький рост сделал его задиристым – он в ярости бросается на силача, не думая, что может быть побит. Может он циник и плюет на это все. Может он невозмутим и спокойно улыбается. Трус создает фарс, смельчак – трагедию.

Пусть Гамлет – а не Ромео – влюбится в Джульетту. Что произойдет? Он, возможно, будет обдумывать все очень долго, бормотать сам себе о бессмертии души и любви, советоваться с друзьями, с отцом, как бы помириться с Капулетти, и пока бы продолжались эти занятия, Джульетта, и не подозревая, что Гамлет ее любит, преспокойно вышла бы за Париса. Гамлет бы задумался еще сильнее и проклял бы судьбу. Ромео безоглядно бросается навстречу беде – а Гамлету нужно сначала во всем разобраться. Он колеблется, а Ромео действует. Очевидно, что конфликты выросли из характеров, а не наоборот. Если вы прилагаете характер к неподходящей ситуации, вы похожи на Прокруста, который отрубал человеку ноги, чтобы приспособить его к кровати.

Так что важнее: сюжет или характер? Заменяем задумчивого Гамлета на жизнелюбивого весельчака, довольного своим положением принца – отомстит он за отца? Едва ли. Он превратит трагедию в комедию.

Заменяем наивную Нору, далекую от денежных дел, ради мужа подделывающую вексель, на взрослую женщину, которая и в деньгах понимает и слишком честна, чтобы даже для мужа пойти на такое. Хельмер бы просто умер до начала пьесы, не имея денег на лечение.

Если характеры второстепенны, то почему же, меняя их, мы не получаем и тот же сюжет? Вывод ясен: характер создает сюжет, а не наоборот.

Нетрудно понять, почему Аристотель так думал о характере. Когда Софокл писал "Эдипа", Эсхил "Агамемнона", Еврипид "Медею", считалось, что главную роль в драме играет Рок. Боги изрекали свою волю, и люди жили в согласии с ней. "Порядок событий" был устроен богами – люди совершали только уготованное им. Но, хотя зрители верили в это, и Аристотель

строил на этом свою теорию, по отношению к самим пьесам это неверно. Во всех великих греческих пьесах характеры создают действие. Драматурги отводили Судьбе роль сегодняшней посылки, и результаты были те же самые.

Если бы Эдип был другим человеком, трагедии с ним не случилось бы. Не будь он таким вспыльчивым, он бы не убил незнакомого путника. Не будь он таким упрямый, он не продолжал бы розыск убийцы Лая. С редкой настойчивостью он добывал мельчайшие подробности дела, потому что был честен – хотя обвиняющий перст уже указывал на него. Не будь он честен, он не наказал бы себя слепотой.

ХОР: О страшное свершивший! Как дерзнул ты очи  
Погасить? Внушили боги?

ЭДИП: Аполлоново веленье,  
Аполлон решил, родные!  
Завершил мои он беды!  
Глаз никто не поражал мне –  
Сам глаза я поразил.

Зачем же Эдип ослепил себя, если боги все равно решили его наказать? Они бы уж как-нибудь выполнили свое решение. Но мы знаем, что он наказал себя из-за своего редкостного характера. Он говорит:

С таким пятном как смог бы я теперь  
Смотреть спокойным взором?

У негодя не было бы таких чувств. Его бы просто изгнали, и пророчество исполнилось бы – но это уничтожило бы "Эдипа" как драму.

Аристотель в свое время ошибался, и наши ученые повторяют его ошибку, когда принимают его указания относительно характера. Характер был важнейшим фактором и в его время и сейчас. Медея допустила убийство своего брата, она пожертвовала им мужу – Ясону, который потом бросил ее, чтобы жениться на дочери царя Креонта. И ее страшный поступок поэтически оправдан – потому что кто бы женился на такой женщине, как Медея, если не бессовестный предатель, каким Ясон и оказался впоследствии, и Ясон, и Медея сделаны из такого материала, что любой драматург позавидует. Они стоят на своих ногах, без всякой поддержки со стороны Зевса. Они хорошо написаны, они трехмерны, постоянно развиваются, что является одним из основных принципов великой литературы.

Дошедшие до нас греческие пьесы предоставляют множество характеров, опровергающих утверждение Аристотеля. Еще до начала действия в "Царе Эдипе" Лай, царь Фив, знает "о пророчестве, будто сын, рожденный ему царицей Иокастой, убьет отца и женится на матери". Поэтому, когда сын родился, ему связали ноги и оставили умирать на горе Киферон. Но ребенок оказался у коринфского царя. Когда Эдип узнал о пророчестве, он бежал от своих родителей, чтобы оно не сбылось, и в своих странствиях убил Лая, своего отца, не зная, кто это, и пришел в Фивы. Но как Эдип узнал о пророчестве? В застольи ему сказал один пьяный: ты не сын своего отца. Взволнованный, он хочет узнать больше.

И не сказавшись матери с отцом,  
Пошел я в Дельфы. Но не удостоил  
Меня ответом Аполлон, лишь много  
Предрек мне бед и ужаса и горя:  
Что суждено мне с матерью сойтись,  
Родить детей, что будут мерзки людям,  
И стать отца родимого убийцей.

Кажется, что Аполлон нарочно не говорит Эдипу, кто его, отец. Почему? Потому что Рок, как и посылка, влечет героя к неизбежному концу, и Софоклу нужна эта движущая, влекущая сила. Но примем, что Аполлон хотел, чтобы Эдип бежал из Коринфа для исполнения пророчества. Не будем спрашивать, за что такая судьба невинным людям. Обратимся лучше к началу пьесы и посмотрим за развитием, ростом Эдипа. Он путешествовал инкогнито, чтобы избежать судьбы. На перекрестке он встретил повозку:

Глашатай и старик...  
 Мне встретились. Возница и старик  
 Меня сгонять с дороги стали силой.  
 Меня толкнул возница, и его  
 Ударил я в сердцах. Старик меж тем,  
 Как только поравнялся я с повозкой,  
 Меня стрекалом в темя поразил.  
 С лихвой им отплатил я. В тот же миг  
 Старик, моей дубиной пораженный,  
 Упал, свалившись наземь из повозки.

Ясно, что нападение на Лая и его свиту было мотивированным. Они были грубы, Эдип был в плохом настроении из-за пророчества, к тому же и вспыльчив, и он повел себя согласно своему характеру. Роль Аполлона здесь второстепенна. Можно сказать, что Эдип исполняет веление Рока, хотя он всего лишь доказывает посылку. Оказавшись в Фивах, Эдип отгадывает загадку сфинкса, чего никто не смог сделать. Сфинкс, пристыженный, удаляется. Эдипа благодарные фиванцы избирают царем. Так мы узнаем, что Эдип храбр, порывист, умен. Софокл говорит, что Фивы при нем процветали. Все происшедшее случилось, таким образом, из-за его характера, который и создает сюжет.

Как только Мольер сделал Оргона жертвой Тартюфа, сюжет развернулся сам собой. Оргон – под влиянием Тартюфа – становится набожным. Ясно, что новообращенный отвергает все, во что верил раньше. Мольеру был нужен человек, нетерпимый ко всему мирскому. Обратившись, Оргон стал таким человеком. Предполагается, что у него должна быть семья, любящая все радости жизни. Оргон конечно сочтет их греховными. Он дойдет до края в стремлении перемениться, возникшем под чужим влиянием, и переменить своих домочадцев. Начнется борьба. Есть посылка, есть характер – конфликт ясен.

Если у автора есть четкая посылка, детская забава – найти подходящий характер. "Любовь побеждает смерть" – мы сразу думаем о паре, которая преодолет традиции, родительское противодействие и самое смерть. Кто же на все это способен? Уж конечно не Гамлет и не профессор математики. Он должен быть молодым, гордым, деятельным. Он должен быть Ромео. Ромео подходит к своей роли так же, как Оргон к своей. Их характеры создают конфликты. А сюжет без характера – это временное сооружение, парящее между небом и землей, как гроб Магомета.

Что бы подумал о нас читатель, если бы мы заявили, что после долгих исследований пришли к выводу, что мед полезен людям, но что значение пчел второстепенно и что мед важнее пчелы? Что запах важнее цветка, что пение важнее птицы?

Мы склонны изменить цитату из Эмерсона, с которой начали эту главу: "Что такое характер? Фактор, чьи достоинства неизвестны".

## 7. Герои сами придумывают пьесу

"Поверхностные люди верят в удачу", – сказал Эмерсон. Нет ничего случайного в успехе ибсеновских пьес. Он наблюдал, думал, работал. Заглянем в его кабинет и посмотрим, как он работает. Проанализируем Нору и Хельмера из "Кукольного дома" – как с них начинается сюжет согласно принципу характеров и посылке.

Несомненно, что Ибсена мучало неравноправие женщин в его время. (Пьеса написана в 1879г.) Будучи сторонником эмансипации, он хотел доказать, что "Неравноправие полов в браке порождает несчастье". Прежде всего Ибсен знал, что ему нужны два характера, чтобы доказать посылку: муж и жена. Но не любые. Муж – воплощающий эгоизм всех мужчин того времени, жена – олицетворяющая подчиненность всех женщин. Он искал эгоцентричного мужчину и жертвенную женщину.

Он выбрал Хельмера и Нору, но пока что это были только имена с ярлычками "эгоистичный" и "неэгоистичная"... Следующим естественным шагом было обрисовать эти

характеры, в конструировании характеров автор должен быть очень тщателен, т. к. потом они должны будут сами принимать решения – и что делать, и чего не делать, и поскольку у Ибсена была ясная посылка, которую он стремился доказать, его герои должны были прочно стоять на ногах без авторской помощи. Хельмер стал управляющим банка. Он должен был быть деятельным и добросовестным человеком, чтобы достичь такого положения в таком учреждении, он просто источает чувство ответственности, предполагающее беспощадного начальника, защитника порядка. Без сомнения, он требует исполнительности и преданности от своих подчиненных. У него переизбыток гражданской гордости, он понимает значительность своего положения и усердно охраняет его. Достойное положение в обществе – его главная цель, и он готов пожертвовать всем, даже любовью, чтобы достичь ее. Короче, Хельмер – такой человек, которого ненавидят подчиненные и любит начальство. Человечен он только дома, и уж тогда – даже с избытком.

Его любовь к семье безгранична, как это часто бывает с людьми, которых посторонние ненавидят и боятся, и поэтому они больше обычного нуждаются в любви. Ему около 38 лет, он среднего роста, характер – решительный. Его речь, даже дома, риторична, веска, наставительна. За ним видится буржуазное происхождение, из добропорядочной, не очень богатой семьи. Его постоянная сосредоточенность на любимом банке указывает, что еще юношей он, наверно, стремился занять именно такой пост в именно таком месте. Он вполне доволен собой и не сомневается в будущем. У него нет вредных привычек, он не курит и не пьет, если не говорить о стаканчике-двух по особым случаям. Итак, мы видим эгоцентричного человека с высокими моральными принципами, соблюдения которых он требует и от других.

Все эти черты можно увидеть в пьесе, и хотя это только беглый очерк характера, они указывают на то, что Ибсен наверняка знал о Хельмере очень много. Он также знал, что женщина должна будет противостоять всем идеалам, воплощенным в ее муже. Так он обрисовал Нору. Она – дитя, дитя лживое, расточительное, безответственное. Это птичка поющая, пляшущая, беспечная, но искренне любящая детей и мужа. Ядро ее характера в том, что ее любовь к мужу такова, что она сделает для него то, чего и не подумает сделать для кого-то еще. У Норы острый, ищущий ум, но она мало знает об обществе, в котором живет. Из-за своего восхищения и любви к Хельмеру она хочет быть женой-куколкой, и вследствие этого ее умственное развитие замедлено, несмотря на ее ум. Она была балованной дочерью, переданной Хельмеру для дальнейшего баловства. Она привлекательна мила, ей 28-30 лет. Ее происхождение не так безупречно, как у Хельмера, т.к. ее отец был легкомыслен. У него были странности, и в истории семьи есть некая тень скандала. Возможно, единственное эгоистическое желание Норы – видеть всех столь же счастливыми, как она.

Вот два характера, которые создадут конфликт. Но как? Нет и намек на возможность "треугольника". Какой конфликт возможен между так любящими друг друга людьми? Если мы в затруднении, мы должны вернуться к посылке и характерам. Там мы найдем ключ. Смотрим и находим. Поскольку Нора олицетворяет самоотверженность и любовь, она сделает для семьи, а еще лучше – для мужа что-то, что он не поймет и не одобрит. Но что это будет за поступок? Если мы споткнулись, вернемся к очеркам характеров, которые укажут ответ. Хельмер воплощает респектабельность. Очень хорошо. Значит, Норин поступок подорвет или создаст угрозу его положению. Но поскольку она бескорыстна поступок должен быть совершен ради него, а его реакция должна показать, как мало значит для него любовь по сравнению с положением в обществе. Что же за поступок выбьет этого человека из колеи настолько, что он забудет все, кроме своего положения? Только такой, который по собственному опыту известен ему как самый презренный и недостойный: что-то связанное с деньгами. Воровство? Может быть и оно, но Нора не воровка, и у нее нет доступа к большим деньгам. Ее поступок должен быть связан с заемом. Она должна очень нуждаться в деньгах, в сумме, которая вне ее обычных возможностей, но не такая крупная, чтобы поднялся шум.

Прежде чем идти дальше, нужно знать, для чего ей понадобилось доставать деньги способом, мягко говоря, неприятным для ее мужа. Может, он кому-то задолжал? Нет, нет. Хельмер никогда не занял бы больше, чем может отдать. Может, ей нужна какая-то вещь для

дома? Нет, ведь мы ищем что-то жизненно важное для Хельмера. Болезнь? Великолепно. Хельмер болен, и Норе нужны деньги на его лечение. Ход Нориной мысли легко проследить. Она мало знает о денежных делах. Ей нужны деньги для Хельмера, но Хельмер скорее умрет, чем займет. Она не может пойти к друзьям, т.к. Хельмер узнает об этом и будет оскорблен. Она не может украсть, как мы уже говорили. Единственная дорога – к ростовщикам, однако, она понимает, что только ее подписи будет недостаточно. О второй подписи она не может попросить знакомого без того, чтобы отвечать на неприятные вопросы. Незнакомец? Вряд ли она может обратиться к незнакомому человеку, не дав повода к низким предположениям. Она слишком любит своего мужа, чтобы пойти на такое. Только один человек сделал бы это для нее – ее отец. Но он очень болен, одной ногой в могиле. Будь он здоров, он дал бы денег – но тогда не было бы пьесы.

Герои должны доказать посылку через конфликт, поэтому Норин отец умирает по драматургической необходимости. Нора оплакивает его смерть, и ей приходит мысль: она подделает отцовскую подпись. Она ликует, найдя выход. Ведь она придумала не только как достать денег, но и как скрыть это от Хельмера. Она скажет ему, что деньги оставил отец, и Хельмер не сможет от них отказаться. Она выполняет задуманное, достает денег и совершенно счастлива. Есть, правда, одна незадача: заимодавец знает Хельмера и работает с ним в одной банке. И он с самого начала знал, что подпись подделана, но для него подделка дороже любого обеспечения: ведь если Нора не отдаст долг, Хельмер, узнав обо всем, заплатит тысячекратно, потому что он – Хельмер, и сделает все, чтобы спасти свое положение. Заимодавец спокоен. Если вы перечтете характеристики Норы и Хельмера, вы увидите, что вся фабула стала возможна именно из-за характеров.

ВОПРОС: Кто все-таки заставил Нору совершить такой поступок? Она ведь могла поразмышлять и найти законный путь?

ОТВЕТ: Посылка заставила ее пойти в том единственном направлении, которое способно посылку доказать. Вы скажете – и мы согласимся – что у человека всегда есть сотня путей на выбор. Но не тогда когда вы хотите доказать ясную посылку. После исследования и отбора вы должны найти **ЕДИНСТВЕННЫЙ ПУТЬ**, ведущий к цели – к доказательству посылки. Ибсен выбрал такой путь, изобразив героев, которые естественным образом докажут его посылку.

ВОПРОС: Я не понимаю, почему конфликт можно построить единственным способом. Я не верю, что Норе ничего не оставалось кроме как подделать подпись.

ОТВЕТ: А что бы вы сделали вместо этого?

ВОПРОС: Ну, я не знаю, но какой-то путь должен быть.

ОТВЕТ: Если вы отказываетесь думать, спор окончен.

ВОПРОС: Хорошо, чем кража хуже подделки?

ОТВЕТ: Мы уже говорили, что у нее нет доступа к деньгам, но ладно, пусть она украдет. У кого? У Хельмера нет денег. Родственники? Пускай – но разве они выдадут ее, если обнаружат кражу? Нет, чтобы не позорить семейную честь. Будет ли она красть у соседей, у чужих людей? Это чуждо ее характеру. Но пусть даже и так – это только усложнит дело.

ВОПРОС: Разве это не тот самый конфликт, которого вы хотите?

ОТВЕТ: Только в том случае, если он доказывает посылку.

ВОПРОС: А кража не доказывает?

ОТВЕТ: Нет. Когда она подделывает подпись, она ставит под удар только себя и мужа, а крадя, она вредит невинным людям, кроме того, кража меняет посылку. Страх разоблачения и неизбежный позор сделают пьесу осуждением воровства, а не призывом к женскому равенству. Но, скажете вы, если Нору не разоблачат? Это докажет, что она ловкая воровка, но не женщина достойная равноправия. А если ее поймают? Хельмеру придется бороться, чтобы выволочь ее из тюрьмы – и затем расстаться с ней. К этому его вынудит его респектабельность – и тем самым будет доказана прямая противоположность первоначальной посылки. Нет, дружище. С одной стороны у вас посылка, с другой замечательные характеры – вот и идите себе прямой дорогой, не отклоняясь.

ВОПРОС: Выходит, от этой вашей посылки – никак не избавишься.

ОТВЕТ: Выходит, так. ПОСЫЛКА – ЭТО ТИРАН, который позволяет вам идти единственным путем – путем безупречного доказательства.

ВОПРОС: А почему бы Норе не переспать с кем-нибудь за деньги?

ОТВЕТ: А разве это докажет, что на ней лежит бремя домашних обязанностей? Что она ровня с мужчиной? Что не должно быть кукольных домов?

ВОПРОС: Откуда я знаю?

ОТВЕТ: А если не знаете, спор окончен.

## 8. Осевой характер

Осевой характер – это протагонист. Согласно Вебстеру, протагонист – это тот, кто "играет ведущую роль в каком-нибудь деле или движении". Тот, кто противостоит протагонисту, – это соперник, противник или антагонист.

Без осевого характера нет пьесы. Осевой характер создает конфликт и движет пьесу вперед. Осевой характер знает, чего хочет. Без него повествование запутывается – да просто нет повествования. В "Отелло" осевой характер – это Яго. Он человек действия. Обиженный Отелло он мстит, сея раздоры и ревность. Он начинает конфликт. В "Кукольном доме" Кростад, стремясь сохранить свое место, почти доводит Нору до самоубийства. Он – осевой характер. В "Тартюфе" конфликт начинается из-за стремления Оргона навязать Тартюфа своей семье.

Осевой характер не только стремится к чему-то, он должен хотеть этого так сильно, что уничтожит все на своем пути или будет уничтожен сам. Вы можете сказать: "А если бы Отелло дал Яго звание, которого тот так желал?" Тогда не было бы пьесы.

Должно быть что-то, чего осевой персонаж хочет больше всего в жизни: месть, почести и т. д. У хорошего осевого персонажа на карту поставлено что-то жизненно важное. Не всякий может быть осевым героем. Если у человека страх сильнее желаний или нет великой всепожирающей страсти, или много терпения, то он не может быть осевым характером. Кстати, есть два вида терпения: отрицательное и положительное.

У Гамлета не было терпения что-то переносить (отрицательного), но было терпение на чем-то настаивать, в чем-то упорствовать (положительное). У Лестера в "Табачной дороге" как раз тот тип терпения, который заставляет восхищаться человеческой выносливостью. Терпение мученика – это мощная сила, которой найдется место и в пьесе и в романе, осевой герой обязательно агрессивен, неуступчив, даже безжалостен. Хотя Лестер кажется "отрицательным" типом, но он так же вызывающ, как и "агрессивный" Яго. И тот и другой – осевые персонажи.

Надо пояснить, что мы имеем в виду, говоря "отрицательный" и "положительный" (агрессивный) характер. Всякому понятно, что такое агрессивный характер, но нужно объяснить, что такое "отрицательный". Противостоять голоду, пыткам, душевным и телесным мукам ради вымышленного или реального идеала – это говорит о силе, достойной гомеровских героев. Эта отрицательная сила в самом деле агрессивна (наступательна) в том смысле, что вызывает противодействие. Так отрицательная сила (выносливость) становится положительной. Любая из этих сил подходит для пьесы. Более того, осевой герой обязательно агрессивен, неуступчив, даже безжалостен, независимо от того, "отрицательного" или "положительного" он типа.

Осевой характер становится движущей силой не потому, что он этого захотел, а просто потому, что некая внутренняя или внешняя необходимость заставляет его действовать. Для него решается какой-то важный вопрос: чести, здоровья, денег, страсти и т.д.

Эдип настаивает на розыске убийцы царя. Он – осевой герой, и его настойчивость вызвана угрозой Аполлона погубить его царства чумой, если он не разыщет убийцу. Стать осевым персонажем его заставляет благо народное.

Шесть солдат и "Хороните мертвых" отказываются быть похороненными не из-за себя, а из-за несправедливости по отношению к рабочему люду. Они отказываются от похорон ради человечества.



Крогстад в "Кукольном доме" безжалостен ради доброго имени своих деток. Гамлет выискивает убийц отца не ради самооправдания, а чтобы наказать виновных.

Как мы видим, осевой персонаж никогда не становится таковым потому, что хочет этого. Его вынуждают к этому внутренние и внешние обстоятельства. Развитие, рост осевого характера не может быть таким же постепенным, как у других персонажей. Например, другие персонажи могут переходить от любви к ненависти или наоборот, но не осевой, потому что он уже в начале пьесы подозревает кого-то, хочет убить и т.д. От подозрения к обнаружению неверности путь гораздо короче, чем от абсолютного доверия. Таким образом, если обычному персонажу нужно десять шагов для перехода от любви к ненависти, то осевому остается пройти только последние 4,3,2 шага или даже один.

Гамлет начинает с уверенности (Дух отца говорит ему об убийстве) и кончает убийством. В "Электре подобает траур" Лавиния начинает с ненависти, замышляет месть и кончает отчаяньем. Макбет начинает со стремления к трону и кончает убийством и смертью.

Переход от слепого повиновения к открытому восстанию дольше, чем от помещичьего гнева к мести восставшим крестьянам. Но переход есть в обоих случаях. Ромео и Джульетта проходят через ненависть, любовь, надежду, отчаянье и смерть, в то время как их родители – осевые персонажи – узнают только ненависть и раскаяние.

Когда мы говорим, что бедность толкает на преступление, мы нападаем не на абстракцию, а на те социальные силы, которые делают бедность возможной. Эти силы безжалостны, и их безжалостность воплощена в некоем человеке. В пьесе мы атакуем этого человека и тем самым – социальные силы, сделавшие его тем, что он есть. Этот представитель социальных сил не может смягчиться, потому что они подпирают его. А если слабеет, то знайте: характер выбран плохо и нужен другой, который бы верно служил стоящим за ним силам.

Осевой характер может соответствовать эмоциональной напряженности своих противников, но у него меньше простора для развития.

ВОПРОС: Кое-что насчет роста меня озадачивает. Вот в Фильме "Хуарец" все персонажи развиваются: Максимилиан от сомнений к решимости, Карлотта от любви к безумию, Диас от веры в свое дело к сомнениям. Один Хуарец не растет, не меняется. Правда, его непоколебимая вера, его твердость превращают его в монументальную фигуру. Но что же неправильно? Почему он не рос?

ОТВЕТ: Он постоянно растет, но не так очевидно, как остальные. Он – осевой персонаж, чья сила, решимость и руководство ответственны за конфликт. Мы вернемся к этому и поймем, почему его центральное положение делает его рост менее очевидным. Но сначала убедимся, что он, в самом деле, меняется. Он предостерегает Максимилиана – и затем выполняет, свою угрозу. Рост. Обнаружив, что он не в силах сопротивляться французам, он меняет тактику и распускает армию. Рост. Мы видим эти перемены. Мы знаем, почему он меняет решение, когда слышим, как пастушок рассказывает о собачьей охоте на волка. Мы видим, как Хуарец обходится с предателями и как он держится во вражеском лагере. Сцена, когда он идет сквозь выстрелы, показывает его в настоящем конфликте и укрепляет нашу веру в его храбрость. Глубина его любви к народу видна из его неумолимости по отношению к Максимилиану. Постоянное развертывание его характера убеждает нас в его честности и бескорыстии. Незначительная перемена выходит на поверхность, когда над гробом Максимилиана он шепчет: "Прости меня". Мы понимаем, что его жестокость была направлена не против императора, а против империализма.

ВОПРОС: Значит, он меняется от несгибаемости к еще большей несгибаемости, а не от ненависти к милосердию. Понятно. Но почему все-таки было необязательно, чтобы Хуарец менялся так же сильно, как Максимилиан?

ОТВЕТ: Хуарец – это осевой персонаж. Вспомните, развитие осевого характера меньше, чем у остальных, просто потому, что он пришел к решению до начала рассказа. Он тот, кто вынуждает других меняться и расти, сила Хуареца – это сила масс, которые хотят сражаться и умереть за свободу. Он не одинок. Он сражается не потому, что хочет сражаться.

Необходимость вынуждает свободолюбивого человека уничтожить своих угнетателей или умереть, но не подчиниться рабству. Если у осевого героя нет внутренней или внешней необходимости сражаться, кроме его прихоти или каприза, то есть опасность, что в любую минуту он может перестать быть движущей силой и таким образом предать и посылку и самое пьесу!

ВОПРОС: А как с людьми, которые хотят писать, петь, рисовать? Назовете ли вы эту внутреннюю тягу к самовыражению прихотью?

ОТВЕТ: С 99% можно быть уверенным – это каприз.

ВОПРОС: Почему с 99%?

ОТВЕТ: Потому что 99% бросают дело еще до того, как у них появляется шанс чего-то достичь. У них нет упорства, душевных и физических сил, энергии. А есть люди и с душевными и с физическими силами, но со слабой тягой к творчеству.

ВОПРОС: Может ли первоэлемент, стихия: огонь, вода, воздух, жар, холод – быть осевым героем?

ОТВЕТ: Нет. Эти стихии были абсолютными владыками земли, когда человек только выбирался из тьмы первобытного существования. Это было вечное статус кво, неизменное, ненарушаемое. Но человек пошел против порядка вещей и стал осевым героем драмы бытия. Он не только обуздал стихии, но и вот-вот придумает лекарства от всех болезней. Человеческая агрессивность по отношению к стихиям природы – это не прихоть. Она возникла под действием суровой необходимости и основана на разуме. Необходимость и разум заставляют человека расщеплять атом и создавать атомную бомбу. Еще раз: осевой персонаж вынужден быть таковым из чистой необходимости, а не своими желаниями.

## 9. Антагонист

Тот, кто противостоит осевому герою, неизбежно становится соперником или антагонистом. Антагонист – это тот, кто сдерживает неистового протагониста. Он тот, кто напрягает все свои силы, ум, изобретательность для борьбы с безудержным "осевиком". Если почему-нибудь антагонист не может выдержать такую борьбу, поищите другого.

Антагонист в любой пьесе обязательно должен быть таким же сильным и – иногда – столь же безудержным, как протагонист. Борьба увлекательна только если борцы равны по силам. Хельмер в "Кукольном доме" – антагонист Крогстада. Протагонист и антагонист должны быть опасными врагами друг для друга. Оба они неумолимы в своей решимости. Мать в "Серебряной струне" находит достойных соперниц в женщинах, приведенных в дом сыновьями. Яго – протагонист. Отелло – антагонист. Власть и авторитет Отелло так велики, что Яго не решается на борьбу в открытую – но все равно пусть и в тайном бою, он рискует многим, даже жизнью. Значит Отелло – достойный антагонист. То же самое в "Гамлете".

Еще раз: Антагонист должен быть так же силен, как и протагонист. Воли борющихся личностей должны столкнуться. Если огромный грубиян мочалит коротышку, он нам неприятен, но это не значит что мы, затаив дыхание, будем ждать исхода неравной схватки. Мы знаем его заранее.

Роман, пьеса, любое литературное произведение – это кризис, идущий к своему неизбежному разрешению и исходу.

## 10. Оркестровка

Когда вы отбираете характеры- для пьесы, будьте тщательны в оркестровке. Если все характеры одного типа, например, одни задиры – пьеса будет похожа на оркестр из одних барабанов.

В "Короле Лире" Корделия мягка, любяща, преданна. Гонерилья и Регана – холодные, бессердечные интриганки. Сам король – опрометчив, своеволен, подвержен беспричинному гневу.

Хорошая оркестровка – одно из оснований возникновения конфликта в любой пьесе. Если можно в одну пьесу ввести двух лжецов, двух проституток, двух воров, то они обязательно должны различаться. По темпераменту, взглядам, манере речи. Пусть один вор будет рассудительным, а другой опрометчивым, один трусом, другой бесстрашным, один женолюбом, другой женоненавистником. Если у обоих одинаковые темперамент и взгляды на жизнь, то не будет ни конфликта, ни пьесы.

Когда Ибсен выбрал для "Кукольного дома" Нору и Хельмера, выбор супругов был неизбежен, поскольку посылка относилась к браку. Эта стадия выбора очевидна. Трудности начинаются, когда драматург выбирает людей одного и того же типа и пытается создать конфликт между ними. Мы думаем в "Черной яме" Мальца, в которой Джо и Иола очень похожи: они любящи и рассудительны, у них одинаковые идеалы, желания и страхи. Не удивительно поэтому, что Джо принял свое роковое решение почти без всякого конфликта.

Нора и Хельмер тоже любят друг друга. Но Хельмер властный, а Нора послушная, он правдив и добросовестен, а она лжет и мошенничает, как ребенок. Хельмер отвечает за все свои поступки, Нора беспечна. Нора – это все то, что не Хельмер, они прекрасно оркестрованы.

Предположим, что Хельмер женился на фру Линне. Это зрелая женщина, она знакома с миром и принципами Хельмера. Они могли бы ссориться, но никогда бы не создали того великого конфликта, который возник от контраста между Норой и Хельмером. Женщина вроде фру Линне вряд ли пошла бы на подделку, но сделай она это, она понимала бы серьезность своего шага. Насколько фру Линне отличается от Норы, настолько Крогстад от Хельмера. А доктор Ранк отличается от них всех. Вместе эти непохожие характеры создают хорошо оркестрованную композицию.

Оркестровка требует противостояния ясно очерченных и непреклонных характеров, которые через конфликт движутся от одного полюса к другому. Когда мы говорим "непреклонный", мы имеем в виду Гамлета, который идет к своей цели – найти убийцу, как гончая за дичью. Или Хельмера, чьи суровые принципы становятся причиной драмы. Или Оргона, которой в своем фанатизме доходит до того, что отдает негодяю все состояние и позволяет ему приставать к своей жене.

Во всякой пьесе попытайтесь найти борющиеся силы. Это могут быть и группы людей, и отдельные индивидуумы. Фашизм против демократии, свобода против рабства, вера против атеизма. Не все верующие борцы с атеизмом одинаковы. Они могут отличаться друг от друга как рай от чистилища.

В "Восьмичасовом обеде" Китти и Пакард хорошо оркестрованы. Хотя Китти во многом похожа на Пакарда, их разделяет целый мир. Оба хотят проникнуть в высший свет, но Пакарда влечет карьера политика, а Китти ненавидит Вашингтон и политику. Ей нечем заняться, ему некогда отдохнуть. Она в постели ждет любовника, он носится по делам. Бесконечно много возможностей для конфликта между такими характерами.

Во всяком большом движении есть движения меньшие. Пусть большим движением в пьесе будет: от любви к ненависти. Какими будут малые движения внутри него? От терпимости к нетерпимости, от безразличия к неприязни. Выбор движения, перехода влияет на оркестровку. Характеры, оркестрованные для "от-любви-к-ненависти" будут слишком страстными для "от-безразличия-к-неприязни". Чеховские характеры очень подкодят движению его пьес.

Китти и Пакард, например, не подходят "Вишневому саду", а герой "Вишневого сада" – "Королю Лиру". Ваши характеры должны быть настолько контрастны, насколько это позволяет выбранное движение. Замечательные пьесы можно написать на малых движениях, но и на этом небольшом пространстве конфликт должен быть острым, как это бывает в чеховских пьесах.

Когда кто-то говорит: "Сегодня дождливый день", мы не знаем, о каком именно дожде идет речь. Это может быть моросящий дождь, ливень или буря. Точно так же кто-то скажет: "Имярек – плохой человек". Совершенно неясно, что значит "плохой". Что имеется в виду: ненадежный, не заслуживающий доверия, лжец, вор, шантажист, насильник, убийца? Мы должны знать, к какой категории относится каждый характер. Вы, автор, должны знать точный статус каждого характера, потому что вам придется слаживать его с другими – оркестровывать.

Для разных движений требуется разная оркестровка. Но она должна быть – ясные, сильные, непреклонные характеры в конфликте, соразмерном движению пьесы. Если движение, например, таково: от безразличия – к скуке – к раздражению – к неприязни – к злобе, то ваши характеры не могут быть черно-белыми. Они должны состоять из оттенков и полутонов, но при этом быть оркестрованы.

Если характеры правильно, как в "Кукольном доме" или в "Гамлете", оркестрованы, то их речь обязательно будет контрастной. Если один персонаж, например, девственник, а другой распутник, их разговор отразит различие их натур. Первый неопытен, его мнения наивны. А у Казановы, напротив, бездна опыта, что отражается в каждом его слове. Любая встреча этих двоих обязательно проявит опытность одного и неосведомленность другого. Если вы будете верны своим трехмерным очеркам характеров, то характеры будут верны себе в речи и в манерах, и вам не придется беспокоиться о контрастности. Если вы сведете преподавателя английского с человеком, который и слова не скажет правильно, то весь нужный контраст налицо без дополнительных поисков. Если же этим двум персонажам случится быть участниками конфликта, доказывающего посылку пьесы, то этот конфликт будет еще красочнее и более волнующим из-за речевого контраста. Контраст должен быть заложен в характере.

Конфликт поддерживается развитием, ростом. Наивный девственник может стать мудрецом. Он преподаст распутнице урок, т. к. в браке она чувствует себя неуверенно. Профессор станет говорить как попало, а бормотун превратится в блестящего говоруна. Вспомните рост Элизы в "Пигмалионе". Вор станет честным, и наоборот. Волокита станет верным, и наоборот. Все это только грубые наброски, схемы. Для каждого характера варианты развития бесчисленны – но развитие должно быть. Без развития вы потеряете любой контраст, который был в начале пьесы. Отсутствие развития означает отсутствие конфликта, а отсутствие конфликта означает, что характеры были плохо оркестрованы.

## 11. Единство противоположностей

Даже если принять, что пьеса хорошо оркестрована, где у нас гарантия, что антагонисты не помирятся где-нибудь посередине пьесы? Ответ нужно искать в "единстве противоположностей". Это выражение многие неправильно понимают и применяют. Единство противоположностей не относится к борющимся силам или сталкивающимся волям. Неправильное применение этого единства ведет к условиям, в которых персонажи не могут довести конфликт до конца. Первая гарантия против такой катастрофы – это прояснение терминов.

Если один человек случайно толкает другого и после перебранки они начинают драться, будет ли эта драка результатом борьбы противоположностей? Только внешне, но не в глубине. У людей есть желание драться. Они были оскорблены, хотят отомстить, но различие между ними не так глубоко, чтобы только рана или смерть сгладила его. Это антагонисты, которые могут мирно разойтись в середине пьесы. Они могут объясниться, извиниться и пожать друг другу руки. Настоящее единство противоположностей – это то, в котором компромисс невозможен.

Обратимся за примером к природе. Можно ли представить мир между вирусами и белыми тельцами? Это будет борьба до конца, потому что противники так устроены, что им надо уничтожить друг друга, чтобы жить самим. Выбора нет, вирус не может сказать: "Это тельце слишком сильно для меня, поищу-ка я другое место". Эти противоположности, соединены для смертной схватки, для уничтожения.

Применим тот же принцип к театру. Нора и Хельмер объединены многим: любовь, дети, дом, общество, закон. Но они противоположны. Было необходимо, чтобы единство было разбито или чтобы один из них подчинился другому – ценой собственной индивидуальности. Как в случае с вирусом, единство может быть разбито и пьеса окончена только "смертью" нескольких главных качеств в одном из характеров – нориного послушания, например. Разрыв союза между Норой и Хельмером был очень болезненным. Чем ближе единство, тем труднее

разрыв. И такое единство, несмотря на произошедшую в нем перемену, все равно влияет на связанные им характеры. В "Идиотском восторге" характеры не связаны ничем. Если кто-то был недоволен, он мог уйти. С другой стороны, в "Конце путешествия" Шерифа железное единство солдат несомненно. Мы убеждены, что они должны оставаться в окопах, может быть, погибнуть там, если б даже они хотели быть за тысячу верст оттуда. Некоторые пьют, чтобы быть храбрее. Рассмотрим эту ситуацию. Эти люди жили в обществе, многие противоречия которого обострены войной. Им не за что воевать, но их послали на фронт те, кто хотел решить свои экономические проблемы войной. При этом ребят с детства учили, что умереть за родину почетно. Их разрывают противоположные чувства: бежать – и оказаться презренным трусом, остаться – и получить ордена и пулю в лоб. Между этими стремлениями лежит драма. Пьеса – хороший пример единства противоположностей.

В природе ничто не "погибает". Все переходит в другую форму. Норина любовь к Хельмеру превратилась в жажду свободы и знаний. Его чопорность превратилась в желание понять себя и свое отношение к обществу. Потерянное равновесие заменяется новым.

Возьмем случай Джека Потрошителя. Этого человека, убивавшего без разбора, так и не поймала полиция, потому что его мотивы были неясны. Казалось, у него не было никакой связи, никакого единства с его жертвами. Ни вражды, ни гнева, ни мести, ни ревности не было в его поступках, он и его жертва представляли собой противоположности без единства. Не было мотивации. Именно это отсутствие мотивации объясняет обилие плохих криминальных пьес. Убить, чтобы иметь деньги, покрасоваться перед собой, – это не мотивация. Мы не видим за преступлением неодолимой силы. Преступники – это люди, чье происхождение так искалечило их, что сделало преступление необходимым за отсутствием нормальных поступков. Если мы видим, как необходимость, среда, внутренние и внешние противоречия вынуждают убийцу совершить преступление, мы наблюдаем единство противоположностей в действии. Правильная мотивация устанавливает единство между противоположностями.

Сводник требует денег у проститутки. Даст ли она? Да. Ее обожаемый муж болен. Если она откажет своднику, он выдаст ее тайну.

Вы оскорбили друга. Он уходит навсегда. Но если вы должны ему 10 тыс. долларов, уйдет ли он так легко?

У вашей дочери роман с отвратительным вам человеком. Уйдет ли она из дома? Возможно. Ну, а если она надеется, что вы введете ее будущего мужа в дело?

Вы в одном деле с вашим тестем. Вам не нравится, как он ведет дела. Можете вы уйти? Конечно. Плохо только, что у старика есть подделанный вами чек, и он в любую минуту может отправить вас за решетку.

Вы живете с отчимом. Ненавидите его и все же остаетесь в его доме? Почему? У вас есть ужасное подозрение, что он убил вашего отца, и вы остаетесь, чтобы его проверить.

Вы делите состояние между детьми и просите только одного: чтобы у вас была одна комната в доме. Но они становятся холодными и враждебными. Можете ли вы собраться и уехать, если вам не на что жить? (Последние два примера могут показаться знакомыми: это опять "Гамлет" и "Король Лир").

Фашизм и демократия в смертельной схватке – это замечательное единство противоположностей. Один должен погибнуть, чтобы другой выжил. Вот еще примеры: наука – суеверие, религия – атеизм, капитализм – коммунизм. Можно бесконечно перечислять эти единства, в которых характеры связаны так, что компромисс невозможен. Конечно, характеры должны быть сделаны из такого материала, чтобы мочь дойти до предела. Единство должно быть таким сильным, что разрушит его полное истощение, поражение или смерть одного или обоих противников.

Если бы дочери Лира понимали его состояние, драмы бы не было. Если бы Хельмер мог видеть, что Нора пошла на подлог из-за него, "Кукольный дом" не был бы написан. Если бы правительство воюющей страны вообразило величину ужаса, охватившего солдат, оно бы распустило их по домам и окончило войну, но разве это возможно? Нет, конечно. Дочери Лира

безжалостны, потому что это в их природе, и они преследуют свои цели. Правительства воюют, потому что внутренние противоречия толкают их на путь разрушения.

Вот набросок скетча, где устанавливается единство противоположностей: свежий зимний вечер, вы идете с работы домой. К вам привязывается собачка. "Милый песик", – говорите вы и идете дальше, забыв о ней, потому что ничего общего между вами нет. У дверей вы видите, что она все еще здесь. Она приняла вас, так сказать. Но вам она не нужна, и вы говорите: "Пошла вон", вы поднимаетесь к себе, ужинаете с женой, читаете, слушаете радио, идете спать. Наутро вы опять видите собачку. У дверей – ждущую вас и виляющую хвостом. "Что за упорство!" – говорите вы и жалуете ее. Вы идете к метро, и она за вами. У входа вы расстаетесь и через минуту вы о ней уже не помните. Но вечером по пути домой вы снова натываетесь на нее. Ясно: она ждала вас и приветствует как старого друга. Она замерзла и отошала, но счастлива надеждой на вас. И вы возьмете ее, если вы нормальный человек. Вам не нужна собака, но упорство бессловесного победило вас. Она вас любит и, кажется, скорее умрет, чем покинет ваш порог. Вы берете ее. Ее настойчивость установила между вами единство противоположностей.

Но ваша жена в ярости. Ей не нужна собака. Вы оправдываетесь, но безуспешно. Она неумолима. "Собака или я", – говорит она – и вы уступаете. Покормив собачку, вы говорите жене: "Ты ее выгони – я не могу". Она бодро выгоняет ее, но потом ей чуть-чуть грустно. Она начинает сердиться, что ей пришлось быть бессердечной, но в конце концов собачки ей не надо. Вечер испорчен. Вы смотрите на жену странно-враждебно, как если бы впервые увидели ее в истинном свете. Утром вы снова встречаете собачку, но теперь вы по-настоящему сердитесь: она вызвала первую размолвку между вами и женой. Вы пытаетесь отогнать ее, но не выходит. Она снова провожает вас до метро. Целый день вы думаете о жене и о собаке, теперь она замерзнет, думаете вы. Вы решаете что-то предпринять. Но когда вы подходите к дому, собаки нет, и вместо того, чтобы идти домой, вы начинаете ее искать, но ее нет как нет. Вы ужасно расстроены. Вы хотели опять принести ее домой и бросить жене вызов. Если она хочет уйти – пусть уходит, значит, она вас и так не любила. Вы поднимаетесь с тяжелым сердцем и встречаете самое удивительное зрелище: собачка сидит в вашем кресле умытая и причесанная, а перед ней на коленях стоит жена и разговаривает с ней.

В этом случае собачка – осевой персонаж. Ее решимость переменяла двух человек. Одно равновесие потеряно, другое найдено. Даже если бы ваша жена не взяла собаку, старые отношения уже не вернулись бы. Настоящее единство противоположностей может быть развито, только если существенная черта или свойство в одном (или нескольких) характере основательно переменялось. Компромисс невозможен. Найдя посылку, сразу же проверьте: составляют ли ваши характеры единство противоположностей, если они лишены этой сильной, неразрывной связи, конфликт никогда не разовьется до кульминации.

## КОНФЛИКТ

### 1. Истоки действия

Каким бы слабым ни было дуновение ветра – это действие. И дождь – это действие. Наш предок, пещерный человек, убил зверя – это уж конечно действие. И хотьба, и полет птицы, и пожар дома, и чтение книги – любое проявление жизни есть "действие".

Но можем ли мы рассматривать действие как независимый феномен?

Вот ветер. То, что мы так называем, – это движение невидимого океана воздуха вокруг нас, вызванное переменной температур, давления и т.д. То есть действие называемое "ветром", возможно только как результат взаимодействия множества факторов. Ветер сам по себе, отделенный от своих причин, – немыслим. Без солнца и других факторов не было бы дождя. Пещерный человек убил. Убийство – это действие, но за ним стоит человек, живущий в условиях, толкающих его на убийство: голод, самозащита и т.д. Убийство – это всего лишь результат взаимодействия многих существенных факторов, хотя мы и называем его отдельным "действием". На свете нет такого действия или события, которое было бы своей собственной

причиной. Все является следствием чего-то еще, чего-то другого. **ДЕЙСТВИЕ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ СОБСТВЕННОЙ ПРИЧИНОЙ.** Обратимся к истокам, к происхождению действия. Как мы знаем, действие есть движение. А где причина движения? Нам известно, что движение материально, а материя есть энергия, а поскольку общепризнанно, что энергия есть движение, то мы вернулись туда, откуда начали.

Возьмем конкретный пример: протоплазму. Это одноклеточное создание деятельно. Оно питается, оно движется, оно осуществляет необходимую жизнедеятельность. Является ли активность протоплазмы врожденной или приобретенной? Оказывается, ее химический состав включает в себя кислород, водород, фосфор, железо, кальций. Каждый из этих элементов весьма активен. Выходит, что протоплазма наследовала "активность" от своих составляющих.

Остановимся здесь в наших разысканиях, а не то можно добраться и до солнечной системы. Мы не можем выделить действие в чистой, изолированной форме, оно всегда является продуктом некоторых причин. Итак, можно заключить, что действие не более важно, чем причины его породившие.

## 2. Причина и следствие

В этой главе мы выделим четыре главных вида конфликта: статичный, скачущий, постепенный и предваряющий. Мы исследуем эти виды, чтобы понять, почему конфликт может оставаться статичным, что бы вы не предпринимали, откуда возникают скачки, противоречащие реальности и здравому смыслу, почему третий вид – постепенный – развивается естественно и без видимых усилий со стороны автора, и почему без предваряющего конфликта не может существовать ни одна пьеса.

Но сначала посмотрим на возникновение конфликта. Пусть вы – вежливый, добрый юноша. Вы ни разу никому не повредили и не собираетесь и в будущем нарушать законы. Вы одиноки и на случайной вечеринке встречаете девушку. Вам она нравится: ее улыбка, ее голос, ее платье, ваши и ее вкусы совпадают. Короче, это кажется началом настоящей любви, страшно робея, вы приглашаете ее на концерт, она соглашается. Здесь нет ничего дурного или необычного, и все-таки это может стать поворотным пунктом вашей жизни. Дома вы оглядываете свой гардероб, который состоит из единственного праздничного костюма, ваш критический взор обнаруживает, что костюм никуда не годен: во-первых, он старомоден, во-вторых, видно, что он дешевый. Она не слепая, она, конечно, все это заметит, вы решаете, что нужен новый костюм, но денег-то нет. Ваш заработок вы отдаете матери, которая ведет хозяйство семьи, а у вас есть две малолетние сестры. Отец умер, и ваша зарплата должна обеспечить все семейные траты: туфли сестрам, больничные счета, квартплату... Нет, костюма не купишь. Впервые вы чувствуете себя старым. Вы вспоминаете, что вам за двадцать пять лет и что много-лет пройдет, пока какая-нибудь из сестер начнет работать. Что же толку приглашать девушку в театр – строить планы. Ничего из этого не выйдет. И вы ее бросаете.

Этот шаг делает вас раздражительным дома, рассеянным на работе. Вы уныло обдумываете свою жизнь. Из головы не выходит девушка: что она теперь о вас думает, решитесь ли вы ей позвонить, увидите ли вы еще. Вы работаете спустя рукава, и вас выгоняют. Увольнение вашего настроения не улучшает. Вы пускаетесь на поиски работы – впустую. Вы обращаетесь за пособием – и после унижительных проволочек получаете его. Вы чувствуете себя никому не нужным. Получив пособие, вы обнаруживаете, что его не хватает на сносную жизнь, но от голода вы не умрете.

Как видите, этот конфликт (как и почти все остальные) можно свести к среде и к социальному положению человека. Но вопрос еще и в том, из какого материала вы сделаны? Сколько у вас сил? Какое страдание вы сможете вытерпеть? На что вы надеетесь? Насколько вы дальновидны? Есть ли у вас воображение? Способны ли вы надолго планировать свою жизнь? Есть ли у вас физические силы выполнить намеченное?

Если вас порядком прижмет, вы примете решение. А оно пустит в ход силы, которые в конечном счете будут противодействовать вам. Вы не осознаете этого процесса, но драматург

обязан понимать его. Вы и не подозревали, что позвав девушку в театр, вы начинаете длинную цепь событий, итогом которых будет ваше отчаянное решение действовать. И если вы достаточно сильны, то конфликт налицо – конфликт, т. е. результат долгого эволюционного процесса, который может начаться с любой повседневной мелочи, например, с приглашения.

Если юноша принимает решение, но у него нет сил выполнить его или он трус, то пьеса будет статичной и медленно движущейся. Лучше бы автору отказаться от такого героя. Он еще не готов взять на себя груз длительного конфликта. Если драматург проницателен, он способен представить себе своего героя в тот психологический момент – поворотный пункт – когда слабак или трус не только готов к борьбе, но даже может сам начать схватку. Это обсуждается в главе "Поворотный пункт".

Скачущим конфликт выйдет, если юноша, глядя на свой потертый костюм, решит ограбить банк или прохожего, неестественно, если безобидный парень вдруг решится на такое, чтобы толкнуть его на роковой шаг нужно большее число более мучительных событий. Возможно, что в минуту отчаянья человек поступит самым неожиданным образом – но это в реальной жизни, а не в театре. Там мы хотим видеть естественную последовательность событий, постепенное развитие характера. Мы хотим видеть, как силы внутри и вне героя понемногу срывают с него покров порядочности и принципов.

Всякий постепенный конфликт должен быть предварен расстановкой умеющих бороться сил. Мы проясним этот тезис по ходу дела, но одно хотим здесь подчеркнуть: все конфликты внутри большого, главного конфликта должны быть заключены уже в посылке. Малые конфликты, которые мы называем "переход", ведут героя от одного состояния к другому пока ему не придется принять решение (см. "Переход"). С помощью этих переходов или малых конфликтов характер будет развиваться медленным, ровным темпом.

В одной из глав мы обсуждали сложность слова "счастье". Уберите хотя бы один элемент, и понятие счастья теряет свое единство и может даже превратиться в "несчастье".

Подобно клетке организма человек есть одновременно и нечто целое и часть организованного сообщества – сообщества других людей, все происходящее с обществом воздействует на человека, все происходящее с человеком воздействует на общество.

Конфликт можно найти везде. Посмотрите на ваших родственников, знакомых, коллег и найдете какую-нибудь из следующих черт: аккуратность, бесчестность, благородство, болтливость, великодушие, верность, галантность, грубость, доброту, жадность, жеманство, жестокость, завистливость, заносчивость, застенчивость, изменчивость, изящество, истеричность, коварство, лень, ловкость, любопытство, мистицизм, мстительность, наглость, надменность, напыщенность, нерешительность, опрометчивость, подозрительность, порывистость, претенциозность, простоту, раздражительность, распушенность, самомнение, скептицизм, скрытность, скупость, стойкость, трусость, тщеславие, упрямство, фанфаронство, хвастливость, хитроумие, чванство, честность, чувствительность, эгоизм, эксцентричность, язвительность.

Любая из этих черт может быть почвой для возникновения конфликта. Сведите верующего со скептиком – и готово. Жар и холод создают конфликт: гром и молнию. Сведите противоположности лицом к лицу, и конфликт неизбежен. Пусть за каждым из нижеследующих прилагательных будет стоять человек и вообразите, какой конфликт возникнет, если встретятся: бережливый и расточительный, нравственный и безнравственный, храбрый и трусливый, оптимистический и пессимистический, добрый и безжалостный, верный и непостоянный, умный и глупый, спокойный и раздражительный, веселый и мрачный, чувствительный и бессердечный, воспитанный и вульгарный и т. д.

Когда наш предок – пещерный человек – отправлялся за добычей, он сражался с осязаемым врагом: огромным зверем – это был конфликт. Он рисковал своей жизнью, и схватка была на смерть, это был развивающийся конфликт: конфликт, кризис, финал. Футбол – это конфликт. Команды стоят друг друга (см. "Оркестровка"), поэтому победить трудно. Весь состязательный спорт, ссора в кабаке, борьба за первенство среди людей и стран – одним словом, любое проявление жизни, начиная с рождения и кончая смертью, – это конфликт.



Есть и более сложные формы конфликтов, но у всех у них простая основа: атака и контратака, действие и противодействие. Настоящий, развивающийся конфликт мы видим, когда антагонисты равны по силам. Нет ничего захватывающего в борьбе сильного и ловкого человека с больным и неуклюжим. Если двое, на ринге или на сцене, равны по силам, то они вынуждены напрячь все свои силы. Каждый покажет, сколько он знает об искусстве борьбы, как действует его ум в критической ситуации, как он умеет обороняться, насколько он на самом деле силен, есть ли у него резервы в случае опасности. Атака, контратака, конфликт.

Если мы пытаемся изолировать конфликт и рассматривать его как независимый феномен, мы рискуем зайти в тупик. На свете нет ничего независимого от своего окружения, от своей среды. Ничто не существует само по себе, всякая вещь есть дополнение другой.

Во всем, везде можно проследить зачаток конфликта. Не каждый ответит на вопрос о цели жизни, но у всякого она есть, пусть ничтожная, пусть меняющаяся день ото дня. И из такого мелкого, внешне непоследовательного стремления может вырасти конфликт, который будет все углубляться, пока не наступит кризис, и человек не будет вынужден на что-то решиться – и решение переменит всю его жизнь.

Если бы каждому зерну удалось своевременно прорасти то и люди, и сами растения задохнулись бы от избытка флоры. И у каждого человека есть определенные стремления соответствующие его характеру. Если у сотни людей эти стремления схожи, то как ни странно только один из них окажется в таких внутренних и внешних условиях, которые позволят ему достичь цели. Т.е. мы снова вернулись к характеру, к причине, почему один устоит, а другой нет. Нет сомнений, что конфликт вырастает из характера. Напряженность конфликта определяется силой воли трехмерного индивида, выступающего в роли протагониста.

Семя может упасть где угодно, но не обязательно прорастет. Так и человеческие устремления можно найти везде, но дадут они плоды или нет, зависит от физических, социальных, психических характеристик личности. Если бы все люди с одинаковым напором стремились к своим целям, это означало бы гибель человечества.

Внешне конфликт состоит из двух противоборствующих сил. На самом деле каждая из этих сил есть продукт массы сложных, развивающихся обстоятельств, создающих столь сильное напряжение, что оно должно разрешиться взрывом.

"Медная голень" Гейварда дает хороший пример возникновения конфликта.

ЛАРРИ (муж, говорит возбужденно): Мы с Руфью не собираемся оставлять при себе этого ребенка, доктор. Вы ж понимаете, мы негра в семье не оставим.

ДОКТОР ВЕЙНРАЙТ: Это, конечно, ваше дело, ваше и Руфи. Но все-таки он ваш сын.

ЛАРРИ: Мой сын – негр!

Ларри – уважаемый житель маленького городка, борец за сегрегацию. Он считает, что даже капля негритянской крови делает человека неспособным к жизни с белыми. И вот теперь его жена, белая, родила негра. Это трагедия. Если в городе прослышат про это, Ларри сделается всеобщим посмешищем. Ларри должен решить: признать ли ребенка своим или отрицать свое отцовство, но сейчас нас не интересует, что будет дальше, мы хотим проследить истоки конфликта. Автор говорит: "Ларри около 30 лет, он высок, строен, хорошо выглядит. Хорошие волосы и кожа. Нервная жестикуляция говорит о возбудимом характере". Осмелимся сказать, что до женитьбы он был ленив. Он нравился женщинам, было много романов. Но внучка Джона Чалдона Руфь, темноволосая красавица, была непохожа на других девушек поселка. Она не обращала на Ларри никакого внимания, но он настойчиво ухаживал за ней, и она сдалась и вышла за него. Есть ли уже здесь какой-нибудь намек на будущий конфликт? Есть, и не один, но это ничего бы не значило, будь местом действия, например, Нью-Йорк. Не забывайте о жизненной важности места действия – позже увидим, в чем она. Еще раз: Ларри красив (физическая характеристика). Он избалован успехом, знает подход к женщинам. Будь это не так, он не женился бы на Руфи, и не было бы трагедии.

Теперь о среде и о времени действия. После Гражданской войны сменилось два поколения, освобожденные негры и мулаты живут в городке, и некоторые негры внешне не отличаются от белых. Есть не одна уважаемая семья, состоящая будто бы из белых, и только

местный врач знает, что это негры. Он знает, что у Руфи есть негритянская кровь, хотя она и выглядит как белая и искренне считает себя таковой. У нее есть восьмилетняя дочь совершенно белая. А второй ребенок оказался одним из редких случаев атавизма то, что Руфь красива и воспитанна, весьма важно в грядущем конфликте.

ЛАРРИ: Черт меня побери, если я женился не на леди! Жаловаться мне было не на что.

И в другом месте:

ЛАРРИ: ...всем этим я обязан тебе. Пока я на тебе не женился, у меня не было никакой цели в жизни.

Сейчас, благодаря влиянию Руфи, Ларри владеет прибыльным магазином. Их физические свойства привлекли их друг к другу. Среда сделала Ларри таким: ленивым, наглым, избалованным. Среда же сделала Руфь сдержанной, вежливой. Она для него – идеал, он для нее – дитя. Его привлекло ее благородство, которого у него нет. Ее привлекла его беспечность, которой нет у нее. А его любовь доказала ей, что она может сделать из него человека.

Опять-таки среда: небольшой городок, молодежи мало. Будь там побольше девушек – может Ларри и не женился бы на Руфи. Но девушек мало – и он счастлив со своей женой. Он становится все честолюбивее, и горожане хотят избрать его мэром.

АГНЕССА (соседка): Ли (ее муж) говорит, что вы уладили вопрос о джексоновских детях с начальником горно. У меня с этим делом была масса хлопот, он бы и не пошевелился, не приставай я к нему все время. Я так думаю: если он хочет, чтоб я в его школу отдала детей, то пусть знает, что за одной партией с теми, про чью негритянскую кровь всем известно, они сидеть не будут.

ЛАРРИ (устало): Да, Агнесса, мы знаем, что у вас было много хлопот.

Этот диалог доказывает антинегритянские настроения в городе, которые вынуждают и Ларри занять такую же позицию, он показывает также, что Ларри пользуется авторитетом, и мы знаем, что ему нравится это положение, потому что он любит Руфь (она пробудила в нем честолюбие). Так он плывет по течению, подготавливая и усугубляя грядущий конфликт, который сокрушит Ларри.

Итак, все-таки выходит, что конфликт вытекает из характера, и если мы хотим знать структуру конфликта, мы должны сперва понять характер. Но поскольку характер формируется средой, мы должны знать и ее тоже. Может кому-то показаться, что конфликт возникает по одной причине, но это не так. Один-единственный конфликт есть следствие очень многих причин.

### 3. Статичный

За статичность конфликта отвечают герои пьесы, которые не могут ни на что решиться, или драматург, выбравший таких героев. Нельзя ждать развивающегося конфликта от человека, который не хочет ничего или не знает, чего он хочет. "Статичный" значит "не движущийся", лишенный действующей силы. Поскольку мы намерены подробно разобраться в том, что делает драматическое действие статичным, мы должны сразу подчеркнуть, что даже самый статичный конфликт обладает некоторым движением. В природе нет ничего абсолютно статичного. Неодушевленный предмет полон движения, необнаружимого невооруженным глазом, безжизненная среда в пьесе тоже содержит движение, но столь медленное, что она кажется неподвижной.

Никакой диалог, даже самый умный, не может продвинуть пьесу, если он не продвигает вперед конфликта, только конфликт может породить следующий конфликт, а первый конфликт возникает из сознательной воли, стремящейся достичь цели, которая определена посылкой пьесы.

У пьесы может быть только одна главная посылка, но у каждого героя есть своя посылка (цель), которая сталкивается с посылками (целями) остальных. Течения скрещиваются и пересекаются, но все они должны вливаться в главный поток – посылку всей пьесы.

Если, например, женщина осознает никчемность своей жизни и отчаянно рыдает у себя в комнате, но ничего не делает, чтобы решить свои проблемы, то это – статичный характер. Драматург может вложить в ее уста много потрясающих фраз, но она все равно останется бессильной и статичной. Печали недостаточно, чтобы создать конфликт, нам нужна ВОЛЯ, которая может сознательно что-то делать с проблемой.

Вот хороший пример статичного конфликта:

ОН: Ты меня любишь?

ОНА: Ой, я не знаю.

ОН: Но ты можешь подумать и решить?

ОНА: Я подумаю.

ОН: Когда?

ОНА: Ну... скоро.

ОН: Как скоро?

ОНА: Ой, я не знаю.

ОН: Может, я помогу?

ОНА: Но ведь это будет нечестно?

ОН: В любви все честно, особенно, если я убежден, что я именно тот, кто тебе нужен.

ОНА: А как ты будешь помогать?

ОН: Перво-наперво я тебя поцелую.

ОНА: До помолвки – ни за что!

ОН: Если ты не даешь себя целовать, как, черт возьми, ты можешь узнать, любишь ты меня или нет!

ОНА: Если мне с тобой хорошо...

ОН: Тебе со мной хорошо?

ОНА: Ой, я еще не знаю.

ОН: Тогда разговор окончен.

ОНА: Почему?

ОН: Ведь ты сказала...

ОНА: Может быть, потом мне понравится с тобой.

ОН: Когда потом?

ОНА: Откуда я знаю?

Можно продолжать до бесконечности, и все равно эти персонажи существенно не переменятся, конфликт есть, все в порядке, но он статичен, они топчутся на одном месте. Мы можем приписать эту статичность плохой оркестровке. Они оба – одного типа, у них обоих нет глубокой убежденности. Даже ухажеру не хватает напора и глубокой убежденности в том, что это именно та женщина, которая ему нужна. Они могут продолжать эти беседы месяцами. Может, они разойдутся, может, мужчина настоит на своем, но их нынешнее положение – неподходящий сюжет для пьесы.

Без атаки и контратаки не может быть развивающегося конфликта. А в нашем примере Она начинает с полюса "нерешительность" и к концу так ни на что и не решается, Он начинает с "надежды" и кончает тем же.

Если героиня начинает с "добродетельности" и переходит к "развращенности", то давайте посмотрим на промежуточные шаги:

1. Добродетельная.
2. Потерпевшая поражение (из-за своей добродетельности).
3. Неприличное поведение.
4. Непрстойное поведение.
5. Распущенное поведение.
6. Аморальное поведение.
7. Развращенная.

Если героиня останавливается на первом или втором шаге и остается там слишком долго, медля сделать следующий, пьеса будет статичной. Такая статичность обычно возникает, когда в пьесе нет движущей силы, т.е. посылки.

Вот интересный пример статичной пьесы: "Идиотский восторг" Шервуда. Хотя мораль пьесы в высшей степени почтенна и сам автор заслуженно популярен, это классический пример того, как не надо писать пьесу.

Посылка пьесы такова: "Являются ли производители оружия зачинщиками войн?" Ответ автора утвердительный.

Посылка неудачна – она поверхностна. У пьесы есть тенденция, но в тот момент, когда автор называет главным врагом мира определенную группу людей, он уклоняется от истины. Можно ли сказать, что только солнце ответственно за дождь? Конечно, нет. Дождя бы не было без океана и других факторов. Никакой военный фабрикант не сможет начать войну, если в мире царит спокойствие и экономическая стабильность. Производство оружия – это следствие милитаризма, безработицы, борьбы за рынки и т.п. Хотя Шервуд и говорит о народе в своем печатном послесловии к пьесе, в ней самой он, к сожалению, не считается с его существованием.

В его пьесе нет народа, нет людей, которые бы что-нибудь значили. Мы видим г-на Вебера, злонамеренного фабриканта оружия, который говорит, что не продавал бы оружия, не будь покупателей. Это правда. Весь вопрос в том, почему они покупают оружие? Шервуду нечего сказать по этому поводу. А раз мысль его посылки поверхностна, персонажи неизбежно превращаются в раскрашенные фотографии.

Два главных героя – это Гарри и Ирина. Гарри движется от "бессердечности" к "искренности" и "бесстрашию", а Ирина начинает с "вольного поведения" и кончает так же возвышенно, как и Гарри. Если между этими полюсами восемь шагов, то они начинают с первого, топчутся два с половиной акта на одном месте, перепрыгивают через 2,3,4,5 и 6 шаги, как будто их и нет, и начинают двигаться от седьмого к восьмому в конце пьесы.

Персонажи ходят туда-сюда без всякой цели. Они входят, представляются и выходят, потому что автору хочется представить еще кого-то. Они возвращаются под каким-нибудь неубедительным предлогом, делятся своими мыслями и чувствами, и снова уходят, чтобы освободить место для следующей группы. Мы надеемся, что наши критики согласятся по крайней мере с одним – у пьесы должен быть конфликт. В "Идиотском восторге" он есть, но только по большим праздникам, герой вместо того, чтобы участвовать в конфликте, рассказывает нам о себе, что противоречит всем правилам драматургии. Очень жаль, что никак не использованы ни добродушие и жизнерадостность Гарри, ни колоритное прошлое Иры. Вот несколько типичных пассажей. Мы находимся в коктейль-холле отеля "Монте Габриэле". В любую минуту может начаться война. Границы закрыты, и постояльцы не могут разъехаться. Открываем шестую страницу и читаем:

ДОН: Там тоже довольно мило.

ЧЕРРИ: Но я слышал, там теперь очень людно. Мы с женой надеялись, что здесь будет поспокойней.

ДОН: Да, сейчас здесь довольно тихо. (Никакого конфликта).

Открываем страницу 32. Люди все еще ходят без всякой цели. Входит Квиллери, садится. Входят пять офицеров, говорят по-итальянски. Входит Гарри и беседует о всяких пустяках с доктором. Доктор уходит, и Гарри разговаривает с Квиллери. Через минуту без видимой причины, последний называет Гарри "товарищ". При появлении Квиллери есть авторская ремарка: "крайний радикал-социалист, но тем не менее француз".

Зрители видят перед собой сумасшедшего, за исключением немногих разумных проблесков. С чего бы ему быть сумасшедшим? Потому, очевидно, что он радикал-социалист, а они все – психи. Позже его убьют за насмешки над фашистами, но сейчас они с Гарри беседуют о свиньях, сигаретах и войне. Все это сущая болтовня, и вот он – этот социалист – говорит: "Помните, сейчас не четырнадцатый год, с тех пор прозвучало много новых голосов – громких голосов. Достаточно упомянуть одного человека – Ленина – Николая Ленина". Поскольку этот

радикал – псих, и так с ним и обращаются другие персонажи, зрители могут подумать, что они слышат о другом радикал-социалисте (синоним: психе), затем Квиллери говорит о революции. Для Гарри это пустой звук, но вы должны понять, что все эти социалисты тронутые.

Теперь страница 44. Труппа ходит туда-сюда. Доктор жалуется на судьбу, недавшую ему уехать. Пьют, болтают. Война может разразиться, но нет даже намека на хотя бы статичный конфликт. Нет и намека на характер, за исключением психа, о котором, мы говорили, открываем страницу бб, надеясь, что уж здесь-то будет какое-то действие.

ВЕБЕР: Ты будешь пить, Ира?

ИРА: Нет, спасибо.

ВЕБЕР: А вы, капитан Локичиро?

КАПИТАН: Спасибо. Бренди с содовой, Дампси.

ДАМПСИ: Да, синьор.

ВЕБЕР (кричит): Эдна! Мы хотим выпить!

Входит Эдна.

ВЕБЕР: Мне чинзано.

ДАМПСИ: Да, месье (идет в бар).

ДОКТОР: Все это невероятно.

ГАРРИ: Я, доктор, все равно остаюсь оптимистом. (смотрит на Иру). Пусть на эту ночь сомнения возобладали – с рассветом вернется свет истины: (Поворачивается к Ширли). Пойдем, милая, потанцуем. (Они танцуют).

Занавес.

Верь не верь, а это конец первого акта. Рискует молодой драматург предложить кому-нибудь такую пьесу, его бы спустили с лестницы. Зрителям приходится разделять оптимизм Гарри, если они хотят все это выдержать. Шервуд должно быть видел или читал "Конец путешествия" Шерифа, где солдаты в передовых окопах терзаются ожиданием атаки, лоды в "Идиотском восторге" тоже ждут войны, но есть разница. В "Конце путешествия" мы видим полнокровные, живые характеры. Они стремятся не потерять мужества. Мы знаем, что наступление может начаться в любую минуту и им придется умереть. А в "Идиотском восторге" персонажи не находятся в непосредственной опасности. Несомненно, у Шервуда были самые лучшие намерения, но одних намерений мало.

Самый дидактичный момент пьесы во втором акте. На это стоит посмотреть. Квиллери узнает от механика (который может и ошибаться), что итальянцы бомбили Париж. Он приходит в ярость. Он кричит.

КВИЛЛЕРИ: Будьте вы прокляты, убийцы!

МАЙОР И СОЛДАТЫ (вскакивают): Убийцы!

ГАРРИ: Послушайте...

ШИРЛИ: Гарри! Не вмешивайся!

КВИЛЛЕРИ: Видите, мы вместе! Франция, Англия, Америка! Союзники!

ГАРРИ: Заткнись, Франция. Все в порядке, капитан. Мы это уладим.

КВИЛЛЕРИ: Они не рискнут сражаться с мощью Англии и Франции! Свободные демократии против фашистской тирании!

ГАРРИ: Ради бога, хватит болтать!

КВИЛЛЕРИ: Англия и Франция сражаются за мечты человечества!

ГАРРИ: Минуту назад Англия была мясником в костюме. А теперь мы союзники!

КВИЛЛЕРИ: Мы вместе, вместе навсегда! (Поворачивается к офицерам).

Автор, боясь, что офицеры не заметят оскорбления, заставляет повернуться к ним эту жалкую фигуру, чтобы не пропала драматическая сцена.

КВИЛЛЕРИ: Будьте вы прокляты. Да будут прокляты негодяи, которые руководят вами.

КАПИТАН: Если ты не заткнешься, француз, нам придется тебя арестовать.

Первый шаг к конфликту. Конечно, не очень-то порядочно убивать безумца, но все-таки лучше, чем ничего.

ГАРРИ: Все в порядке, капитан. Квиллери за мир, он едет во Францию, чтобы прекратить войну.

КВИЛЛЕРИ (обращаясь к Гарри): Я не давал вам права говорить за меня. Я сам могу сказать, и я говорю: долой фашизм!

После этого, конечно, его убивают. Другие продолжают танцевать и делают вид, что им все равно. Но нас они не проведут. Однажды Ира произносит "блестящую речь", но до и после этого – ничего.

Другой, менее очевидный пример статичного конфликта можно найти в "Образе жизни" Ноэля Каварда. Джильда делила свою благосклонность между двумя любовниками пока не вышла за их друга. Двое любовников приходят, чтобы заявить свои права на нее. Ее муж, естественно, взбешен. В конце третьего акта все четверо собираются вместе.

ДЖИЛЬДА (вежливо): Ну и что дальше?

ЛЕО: В самом деле – что дальше?

ДЖИЛЬДА: Что теперь будет?

ОТТО: Восстановление прежнего порядка. Дорогая, дорогая, дорогая.

ДЖИЛЬДА: Знаете, вы оба похожи на клоунов.

ЭРНЕСТ (муж): Не думаю, чтобы мне случалось раньше быть таким раздраженным.

ЛЕО: Тебе это неприятно, Эрнест. Я понимаю. Мне очень жаль.

ОТТО: Да, нам очень жаль.

ЭРНЕСТ: По-моему, ваша наглость невыносима. Я не знаю, что и сказать. Я очень, очень сердит, Джильда, ради Бога, скажи, чтоб они ушли.

ДЖИЛЬДА: Они не уйдут, даже если буду говорить до посинения.

ЛЕО: Совершенно верно.

ОТТО: Без тебя мы не уйдем.

ДЖИЛЬДА (улыбаясь): Это очень мило с вашей стороны.

В характере не видно развитая, потому что конфликт статичен. Если характер, по какой бы то ни было причине перестает быть реалистическим, он становится неспособен создать развивающийся конфликт.

Если мы хотим изобразить зануду, необязательно надоедать аудитории, необязательно быть поверхностным, если мы хотим изобразить поверхностного человека. Мы должны знать, что движет героем, даже если он сам этого не знает. Чтобы изобразить пустых людей, не надо самому быть пустым. Никакой софистикой от этого не отделаешься.

Слова Джильды "Ну и что дальше?" означают: "Что теперь будет?" – и ничего больше. В них нет ничего вызывающего, никакой атаки, ведущей к контратаке. Даже для пустой Джильды это слишком слабо, и она слышит правильный ответ: "В самом деле – что дальше?" Если в джильдиной реплике есть хоть какое-то движение, то в ответе Лео нет совсем никакого. Он не только не отвечает на ничтожный джильдин вызов, он просто повторяет ее слова. Движения нет. Следующая фраза саркастична, но троекратное "дорогая" не только не является вызовом, но и выдают бессилие говорящего поправить ситуацию. Если вы в этом сомневаетесь, прочтите следующую фразу: "Вы похожи на клоунов", – ясно, что сарказм Отто прошел незамеченным. Джильда не была задета, и пьеса отказывается двигаться. Самое меньшее, что мог бы здесь сделать автор – это показать другую грань джильдиного характера. Мы могли бы понять причины ее прежней распушенности. Но мы видим только поверхностный комментарий – а чего еще ждать от манекенов, за которых говорит автор?

ЭРНЕСТ: Не думаю, чтобы мне случалось раньше быть таким раздраженным.

Вот слова совершенно безобидного человека! Он может хныкать, но пьесе от него ни тепло, ни холодно. Его восклицание не меняет ситуацию. Нет ни угрозы ни поступка. Что такое слабый характер? Тот, который не может принять решение.

ЛЕО: Тебе это неприятно.

ЭРНЕСТ: Я понимаю. Мне очень жаль.

В этой фразе что-то есть – некая бессердечность. Лео наплевать на Эрнеста, но конфликт стоит на месте. Затем выступает Отто и уверяет Эрнеста, что ему тоже жаль. Если это и

смешно, то только потому, что в жизни такое поведение было бы грубым и жестоким. Герой с такими шуточками конфликта создать не может. Следующая речь Эрнеста проясняет дело. Антагонист признает, что он не готов к борьбе, что он вынужден обратиться к предмету борьбы – Джильде, чтобы она боролась вместо него. Отто и Лео хотят добиться своего, и нет никого, кто бы хоть попробовал остановить их, это может быть смешно в короткой репризе, но конфликта для пьесы здесь нет. Если вы перечтете отрывок, вы увидите, что в конце его пьеса находится почти там же, где была в начале. Движение ничтожно, особенно, если иметь в виду, что разговор продолжается несколько страниц.

В "Медной голени" Гейварда весь первый акт занят экспозицией. Но второй и третий компенсируют его затянутость. В "Образе жизни" есть причина для конфликта в начальной ситуации, но он так и не материализуется из-за поверхностности характеров. В итоге конфликт статичен.

#### 4. Скачущий конфликт

Одна из главных опасностей скачущего конфликта состоит в том, что автору он кажется развивающимся постепенно. Он не слушает никакой критики, указывающей на скачки в развитии конфликта. Каковы же признаки этой опасности, которые подсказали бы автору, что он на неверном пути? Вот несколько полезных замечаний.

Ни один честный человек не превратится в одну секунду в преступника. Ни одна нормальная женщина не уйдет от мужа без причины. Нет грабителя, который мог бы одновременно задумать и совершить преступление: между замыслом и исполнением должно пройти время.

Если вы хотите избежать и статики и скачков, вы должны хорошо знать, какой путь придется пройти вашим героям. Они могут идти от: пьянства – к трезвости, трусости – к наглости, простоты – к претенциозности, верности – к неверности и т.д.

Зная, что ваш характер должен пройти от одного полюса до другого, вы в состоянии заметить постепенность его изменений. Вам не приходится блуждать без толку, напротив, у ваших героев есть цель, и они упорно идут к ней. Если ваш персонаж прыгает от "верности" к "неверности", пропуская промежуточные шаги, то конфликт будет скачущим, и пьеса пострадает. Вот пример скачущего конфликта:

ОН: Ты меня любишь?

ОНА: Ой, я не знаю.

ОН: Да не будь ты душой-то. Решай давай.

ОНА: Ты больно умный, я смотрю.

ОН: Не такой уж умный, если с тобой связался.

ОНА: А по морде не хочешь? (Уходит). душой

В этом примере Он без всякого перехода, начав с "любви", кончает "насмешками". Она прыгает от "нерешительности" к "гневу". Характер мужчины фальшив насквозь, потому что или уж куры строить, или "душой" обзывать – одно из двух. А если она для тебя дура, то не приставай. И опять оба персонажа похожи: агрессивные, возбудимые. Переход в таких характерах осуществляется молниеносно. Вы еще ничего не поняли, а сцена уже закончилась. Конечно, можно ее продолжить, но при такой стремительности они через секунду вцепятся друг другу в волосы.

Лилиом в одноименной пьесе Мольнара того же типа, что и Он в нашем примере. Зато Юлия (героиня той же пьесы) его прямая противоположность: покорна, терпелива, нежна. Плохо оркестрованные характеры обычно создают статичный или скачущий конфликт, но и при хорошей оркестровке характеры могут совершать скачки (как это часто бывает), если отсутствует необходимый переход. Чтобы конфликт вышел скачущим, нужно всего лишь навязать героям чуждые им действия. Заставьте их действовать не думая – и пьеса будет неудачной.

Если, например, ваша посылка: "Обесчещенный человек может искупить свою вину самопожертвованием", то отправным пунктом будет опозоренный человек, а целью – этот же человек, но уже очищенный, может быть, даже прославленный. Между этими полюсами лежит пространство – пока что пустое. Чем его заполнить зависит от самого героя. И если автор выбирает героев, которые верят в посылку и готовы сражаться за нее, то он – на правильном пути.

Следующим шагом должно быть доскональное изучение характеров. Оно покажет, способны ли персонажи совершить то, чего требует от них посылка. Мало, если опозоренный спасет из огня старушку на голливудский манер и сразу же восстановит свою репутацию. Должна быть логическая цепь, ведущая к самопожертвованию. Между зимой и летом – весна. Между честью и позором – ступени, ведущие от одного к другому, и наоборот. И каждая ступень должна быть пройдена.

Когда Нора в "Кукольном доме" хочет уйти от Хельмера, мы знаем, почему она это делает. Более того, мы убеждены, что это единственно возможный для нее шаг. В жизни она могла бы хлопнуть дверью, не проронив ни слова. Поступи она так на сцене – конфликт был бы скачущим, потому что мы не понимали бы мотивов ее поведения, сколь бы основательны они ни были. Наша (зрительская) осведомленность должна быть полной, а при скачущем конфликте она поверхностна. У персонажа должна быть возможность раскрыться, проявить себя, а у нас – возможность увидеть происходящие с ними перемены.

Давайте сократим финал "Кукольного дома", оставив все существенное для сюжета и – тем не менее – сделав сцену неуклюжей. Вы увидите, как опущение переходов превратит развивающийся конфликт в скачущий. Хельмер только что сказал Норе, что не позволит ей воспитывать детей, но вот приносят письмо с подделанным векселем. Хельмер восклицает, что он спасен.

НОРА: А я?

ХЕЛЬМЕР: И ты, разумеется. Мы оба спасены, и ты и я. Я простил тебя, Нора.

НОРА: Благодарю тебя за твое прощение. (Уходит).

ХЕЛЬМЕР: Нет, постой... (Заглядывая в комнату). Ты что хочешь?

НОРА (из другой комнаты): Сбросить маскарадный костюм.

ХЕЛЬМЕР: Да, да, хорошо. И постарайся успокоиться, прийти в себя, моя бедная напуганная певунья-пташка.

НОРА (входит в обычном платье): Я переделалась.

ХЕЛЬМЕР: Да зачем? В такой поздний час?..

НОРА: Потому что я не могу остаться у тебя.

ХЕЛЬМЕР: Ты в своем уме! Кто тебе позволит! Я запрещаю!

НОРА: Теперь напрасно запрещать мне что бы то ни было.

ХЕЛЬМЕР: Ты меня больше не любишь.

НОРА: Да.

ХЕЛЬМЕР: Нора... И ты это говоришь!

НОРА: Ах, мне самой больно, Торвальд. Но я ничего не могу тут поделать.

ХЕЛЬМЕР (упавшим голосом): Вижу, вижу... Действительно между нами легла пропасть... Но разве ее нельзя заполнить, Нора?

НОРА: Такой, какова я теперь, я не гожусь в жены тебе. (Берет верхнюю одежду и небольшой саквояж).

ХЕЛЬМЕР: Нора, Нора, не сейчас! Погоди хоть до утра!

НОРА (надевая мантию): Я не могу ночевать у чужого человека.

ХЕЛЬМЕР: Конечно, конечно! Нора, ты и не вспомнишь обо мне никогда?

НОРА: Нет, я верно часто буду вспоминать и тебя, и детей, и дом. (Уходит через переднюю).

ХЕЛЬМЕР (падает на стул у дверей и закрывает лицо руками): Нора! Нора! (Озирается и встает). Пусто. Ее нет здесь больше. (Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот).

Занавес.



Здесь мы видим смешанный конфликт худшего рода. Он не всегда статичен и не все время скачет, это сочетание скачущего и постепенного (развивающегося) конфликтов, которое может легко запутать молодого автора, поэтому разберем его подробнее.

Когда Нора объявляет о своем уходе это постепенный конфликт. Хельмер запрещает, она стоит на своем – тут все в порядке. Но в других местах конфликт скачет. Первый скачок – это реакция Норы на прощение Хельмера. Она благодарит его и выходит из комнаты – перепрыгивая тем самым через огромную пропасть. Благодарна ли она ему на самом деле или иронизирует? Ирония ей не свойственна. Она ясно осознает, что с ней поступили несправедливо, и поэтому не расположена к шуткам, пусть даже горьким. И благодарность с ее стороны была бы в этой ситуации неуместна. Когда она выходит из комнаты, мы остаемся внедоумении. Когда же она возвращается и заявляет, что не может больше жить с Хельмером, это слишком внезапно. Этот шаг не был подготовлен. Но самый большой скачок – это реакция Хельмера на слова Норы, что она больше не любит его: "Вижу, вижу... Действительно, между нами легла пропасть". Почти невероятно, чтобы человек с характером Хельмера так скоро понял ситуацию и без всякого сопротивления смирился с ней. Прочтя сцену в подлинном виде, вы поймете, что мы имеем в виду.

В конце сцены (в нашем варианте) Нора уходит, но это не решает ее проблем. Этот скачок – порыв. Мы не чувствуем, что ее поступок необходим. Может это прихоть, о которой она завтра пожалеет. Так уходя от Хельмера (опять-таки в нашем варианте), Нора несмотря на свои оправдания не убеждает нас – и это неизбежный результат скачущего конфликта.

Всякий раз, когда конфликт замедляется, движется толчками, скачет или останавливается, обращайтесь к вашей посылке. Ясно ли она сформулирована? Активна ли она? Исправьте в ней что нужно и переходите к характерам. Может протагонист слишком слаб, чтобы нести бремя пьесы (плохая оркестровка). Может некоторые характеры не находятся в постоянном развитии. Не забывайте, что статичность конфликта – это прямое следствие статичности героя, который не может принять решение. И не забывайте, что герой может быть статичен потому, что лишен трехмерности. Настоящий развивающийся конфликт создается персонажами, четко вылепленными в соответствии с посылкой. Каждый поступок таких персонажей будет понятен и увлекателен.

Если ваша посылка: "Ревнивец губит не только себя, но и того, кого любит", то вы обязаны помнить, что каждая фраза, каждый шаг ваших героев должны продвигать доказательство посылки. Ясно, что в любой ситуации есть много вариантов поведения, но вашим персонажам позволено выбрать только тот вариант, который способствует доказательству посылки. Как только вы сформулировали посылку, вы и ваши герои стали ее рабами, каждый герой должен сознавать, что поступок, диктуемый ему посылкой, является единственно возможным. Более того, сам автор должен быть убежден в абсолютной истинности своей посылки, а иначе его герои будут так же безжизненны и поверхностны, как и посылка. Помните, что пьеса – это не имитация жизни, а ее сущность. Нужно сгустить все существенное, все необходимое. В финале "Кукольного дома" вы видите, что Нора уходит, исчерпав все другие возможности. Даже не соглашаясь с ее решением, вы понимаете его: да, Норе необходимо уйти от мужа.

Когда герои ходят вокруг да около, ни на что не решаясь, пьеса, несомненно, скучна. Но если они развиваются, растут, то бояться нечего.

Осевой персонаж отвечает за развитие конфликта. Убедитесь в его непреклонности и неуступчивости. Гамлет, Кростад, Лавиния, Гедда Габлер, Макбет, Яго, Мандерс (в "Привидениях") – все эти осевые характеры таковы, что возможность компромисса исключена. Если ваша пьеса скачет или оказывается статичной, посмотрите, достаточно ли прочно единство противоположностей. Суть в том, чтобы связь между персонажами могла быть порвана только после радикального изменения одного из героев или даже после его смерти.

## 5. Развивающийся конфликт

Развивающийся конфликт – это результат ясно сформулированной посылки и хорошо оркестрованных, трехмерных, связанных прочным единством характеров.

"Эгоист губит себя" – это посылка "Гедды Габлер" Ибсена. В конце Гедда кончает с собой, потому что попадает в собственную же ловушку. В начале пьесы Тесман и Гедда, его жена, только что вернулись из свадебного путешествия. Мисс Тесман, его тетя, с которой он живет, приезжает рано утром, чтобы посмотреть, все ли в порядке. Она и ее прикованная к постели сестра заложили свою ренту, чтобы устроить молодоженам жилье. Она заботится о Тесмане, как о сыне.

ТЕСМАН: Что за роскошную шляпку ты купила! (Держит шляпку и оглядывает ее со всех сторон).

МИСС ТЕСМАН: Я купила ее из-за Гедды.

ТЕСМАН: Из-за Гедды?

МИСС ТЕСМАН: Да, чтобы Гедде не было неловко, если нам придется выйти вместе. (Тесман кладет шляпку. Входит Гедда. Она раздражена. Мисс Тесман дает Тесману сверток).

ТЕСМАН: Неужели вы и впрямь их сохранили, тетя Юлия? Гедда! Правда же, это трогательно?

ГЕДДА: Что это?

ТЕСМАН: Мои старые шлепанцы!

ГЕДДА: Я помню, ты часто их вспоминал во время путешествия.

ТЕСМАН: Да, мне страшно их не хватало. (Подходит к ней). Теперь ты их увидишь, Гедда!

ГЕДДА (идя к камину): Спасибо, но мне, право же, неинтересно.

ТЕСМАН (идя за ней): Ты подумай только – тетя Рина, больная, все-таки выпила их для меня, ты и представить себе не можешь, сколько воспоминаний с ними связано у меня.

ГЕДДА: Но у меня-то – нет.

МИСС ТЕСМАН: Конечно, Георг, Гедде. это безразлично.

ТЕСМАН: Да, но я думал, что раз уж она вошла в нашу семью...

ГЕДДА (прерывая): Мы не поладим, с этой служанкой, Тесман. (Эта служанка вырастила Тесмана).

МИС ТЕСМАН: Не поладите с Бертой?!

ТЕСМАН: Что это тебе пришло в голову, дорогая?

ГЕДДА: Взгляните-ка! Она забыла свою шляпку на кресле.

ТЕСМАН (ошеломлен, роняет шлепанцы на пол): Но, Гедда...

ГЕДДА: А если бы кто-нибудь вошел и увидел?

ТЕСМАН: Но, Гедда, это же шляпка тети Юлии.

ГЕДДА: Тети Юлии!

МИСС ТЕСМАН (завязывая шляпку): И позвольте сказать, я надела ее в первый раз.

ТЕСМАН: И очень даже милая шляпка – прямо замечательная.

МИСС ТЕСМАН: Ну, не такая уж замечательная, Георг. (Озирается). Мой зонтик? А, вот он. (Берет его). Он ведь тоже мой (бормочет), а не Берти.

ТЕСМАН: Новая шляпка, новый зонтик! Подумать только, Гедда!

ГЕДДА: Действительно, очень красиво.

ТЕСМАН: Да, правда? Пока не ушли, посмотрите, тетенька, на Гедду – экая красавица!

МИСС ТЕСМАН: Мальчик мой, это вовсе не новость. Гедда всегда была очаровательна (Уходит).

ТЕСМАН (идя за ней): Да, но вы заметили, как хорошо она сейчас выглядит? Как она поправилась?

ГЕДДА: Да успокойся же ты!

Всего несколько страниц в самом начале пьесы и уже три цельных, ясных характера предстают перед нами. Мы знаем их, они дышат, живут, а в "Идиотском восторге" автору нужны два с половиной акта, чтобы свести двух главных героев для противостояния враждебному миру в последних сценах.

Почему возникает конфликт в "Гедде Габлер"? Прежде всего есть единство противоположностей, далее, персонажи – это люди с сильными убеждениями. Гедда презирает Тесмана и его взгляды. Она безжалостна. Она вышла за него по расчету, чтобы достичь положения в обществе. Развратит ли она его – чистого и честного человека? Невозможно создать столь разных героев без ясной посылки.

Напряжение может быть создано непреклонными персонажами, сошедшими в смертельной схватке, посылка должна указывать цель, и героев следует вести к этой цели, как в греческой драме их вел Рок.

В "Тартюфе" конфликт своим развитием обязан Оргону – осевому персонажу, протагонисту. Он непреклонен. Вот его слова:

Я стал совсем другим от этих с ним бесед (с Тартюфом):  
Отныне у меня привязанностей нет,  
И я уже ничем не дорожу на свете:  
Пусть у меня умрут брат, мать, жена и дети,  
Я этим огорчусь вот столько, ей-же-ей!

Человек, способный на такие заявления, создает конфликт – и Оргон создает его.

Как шепетильность и чувство долга, присущие Хельмеру, предсказывают его драму, так и яростная нетерпимость Оргона становится причиной его неудач. Мы хотим подчеркнуть – "яростная нетерпимость". Яго безжалостен и неумолим. Настойчивость Гамлета ведет его к гибели, страстное желание Эдипа разыскать убийцу – причина его трагедии. Такие волевые герои, влекомые ясной и понятной посылкой, обязательно доведут пьесу до высшей отметки.

Две решительные, непреклонные силы своей борьбой обязательно создадут мощный развивающийся конфликт.

Не слушайте, если начнут говорить, что только некоторые типы конфликта обладают драматической или театральной ценностью. Любой конфликт годится, если у вас есть трехмерные характеры и ясная посылка. В ходе конфликта эти характеры раскроются и приобретут все то, что на театральном жаргоне называется драматической ценностью.

В "Привидениях" Ибсена сопротивление Мандерса фру Альвинг сначала довольно мягкое, но постепенно переходит в конфликт.

МАНДЕРС: Ага, вот они, плоды вашего чтения!.. Славные плоды, нечего сказать! Ах, эти отвратительные, возмутительные вольнодумные сочинения!

Бедняга Мандерс. Как он праведен в своем гневе. Он понимает, что еще одно слово – и фру Альвинг будет сломлена. Его атака была приговором. А вот – контратака, создавшая конфликт. Приговор сам по себе конфликта не создает, если осужденный соглашается с ним. Но фру Альвинг отвергает его.

ФРУ АЛЬВИНГ: Вы ошибаетесь, дорогой пастор. Это вы сами пробудили во мне мысль. Вам честь и слава.

Неудивительно, что Мандерс ошеломленно восклицает: "Я!" Контратака должна быть сильнее атаки с тем, чтобы конфликт не был статичным. Итак, фру Альвинг признает деяние, но вину возлагает на самого обвинителя.

ФРУ: Да, вы принудили меня подчиниться тому, что вы называли долгом, обязанностью. Вы восхваляли то, против чего возмущалась вся моя душа. И вот я начала рассматривать, разбирать ваше учение. Я хотела распутать лишь один узелок, но едва я развязала его – все расплозлось по швам. И я увидела, что это машинная строчка.

Она вынуждает его защищаться. Мгновение он колеблется. Атака, контратака.

МАНДЕРС (тихо, потрясенный): Да неужели это и есть все мое достижение в самой тяжелой борьбе за всю мою жизнь?

В критический момент фру Альвинг предложила ему себя. Он напоминает ей о жертве, которую принес, отказавшись от нее. Этот тихий вопрос на самом деле вызов, и фру Альвинг принимает его.

ФРУ: Зовите это лучше самым жалким своим поражением.

Каждое слово продвигает конфликт вперед. Если я называю кого-то вором, это приглашение к конфликту, но не более. Как для зачатия кроме женщины нужен еще и мужчина, так и для конфликта кроме вызова нужно еще кое-что. Обвиненный может сказать: "А, кто бы говорил", – и отказаться тем самым принять вызов: так сказать, выкидыш конфликта, но если он назовет в отместку вором меня, то почва для конфликта есть.

Драма – это не портрет жизни, а ее сущность. Мы должны сгущать краски. В жизни люди могут ссориться годами, не решаясь устранить причину недоразумений. В драме это должно быть сгущено так, чтобы без лишних разговоров была создана иллюзия многолетней брани.

Интересно отметить, что в "Тартюфе" развивающийся конфликт достигается способом, отличным от примененного в "Кукольном доме", в то время как в пьесах Ибсена конфликт означает реальную борьбу между персонажами. Мольер в начале "Тартюфа" выстраивает группу против группы. Упорство Оргона в самоубийственных желаниях не может быть сочтено конфликтом. Тем не менее, оно достигает растущего напряжения.

ОРГОН: Я не страшусь молвы

И не хочу других наследников, чем вы.

И я сегодня же, притом без промедленья,

Снабжу вас дарственной на все мои именья.

Правдивый, честный друг, мной избранный в зятя,

Мне ближе, чем жена, чем сын и вся семья.

С моим намереньем, надеюсь, вы согласны?

ТАРТЮФ: Мы воле Божией противиться не властны.

ОРГОН: Ах, бедный! Так идем составить акт. А тут

Пусть от зависти все лопнут и помрут!

Здесь нет конфликта, но мы знаем, что не только простофиля Оргон будет погублен этим поступком, но и вся его милая, почтенная семья. Затаив дыхание, мы думаем, как же Тартюф воспользуется этой приобретенной властью. Сцена подготавливает конфликт. Предвосхищенный, предваренный конфликт.

Мы встречаемся здесь с иным, чем прежде, видом конфликта. Какой подход лучше? Ответ: любой хорош, если он помогает конфликту развиваться. Мольер добивается развития конфликта, сплачивая семью для борьбы с Тартюфом (группа против группы). Сомнения Тартюфа в принятии предложения Оргона лицемерны. Тут никакого конфликта нет. Но само предложение Оргона передать состояние Тартюфу создает напряжение и предвещает смертельную борьбу между ним и семьей.

Вернемся ненадолго к "Привидениям". Мандерс говорит: "Ага! Вот они, плоды вашего чтения!" и т.д. Если бы фру Альвинг ответила: "Разве?" или "А какое вам дело?" или "Да что вы знаете о книгах?" т. е. возразила бы Мандерсу, не атакуя его, конфликт сразу бы стал статичным. Но она сказала: "Вы ошибаетесь, дорогой пастор". Она отрицает все в целом, добавляя иронии обращением "дорогой". Следующее предложение – взрыв, переносящий борьбу на вражескую территорию. "Это вы сами пробудили во мне мысль. Вам честь и слава". Восклицание Мандерса: "Я!" – это все равно что пропущенный удар в боксе или даже нокаут. Фру Альвинг развивает свое преимущество, осыпая несчастного Мандерса ударами и кончая аперкотом, который все-таки не попадает в цель. Если бы ей удалось сокрушить своего противника, пьеса кончилась бы. Но Мандерс тоже не лыком шит, он собирается с силами и контратакует. Это развивающийся конфликт.

ФРУ: Зовите это лучше самым жалким своим поражением. (Удар скользит по скуле Мандерса).

МАНДЕРС (наносит удары): Это была величайшая победа в моей жизни. Победа над собой.

ФРУ (устала, но продолжает матч): Это было преступление против нас обоих.

МАНДЕРС (видит, что она раскрылась, и обрушивается): Преступление, что я сказал вам: вернитесь к вашему законному супругу, когда вы пришли ко мне обезумевшая с криком: "Вот я, возьми меня!" Это было преступление?

Конфликт идет все выше и выше, раскрывая чувства героев, причины их действий, положение, в котором они находятся, направление, в котором они идут. У каждого героя есть ясная цель в жизни. Они знают, чего хотят и сражаются за это.

"Электре подобает траур" О.Нила – это блестящий образец развивающегося конфликта. Беда только, что характеры, хотя и втянуты в смертельную борьбу, все равно слабо мотивированы. Неумолимая сила ведет героев к неизбежному концу: Лавинию к месту за отца, Кристину к освобождению от супружеских уз. Конфликт идет по нарастающей, пока мы не начинаем исследовать характеры. И тут, к своему огорчению, мы понимаем, что все эти бури были поддельными. Мы не верим героям, это не живые люди. Это создания мощной авторской воли, способной заставить их вести себя, словно они живые. Но только автор отпускает их на волю, как они превращаются в пустышки. Персонажи неумолимо движутся только по принуждению автора. У них нет своей воли. Лавиния ненавидит свою мать именно потому, что эта ненависть нужна для конфликта, она узнает об отце вещи, которые могли бы уменьшить ее любовь к нему, но она пренебрегает ими – и она должна пренебречь, чтобы выполнить задачу, навязанную ей автором. Капитан Бренд ненавидит Мэннонов, потому что они обрекли его мать на голодную смерть. Но сам он бросает ее на произвол судьбы, отсутствуя долгие годы, – и это ничего. Конфликт должен двигаться.

Кристина ненавидит мужа и убивает его, потому что любовь превратилась в ненависть. Но в чем причина этого? Автор не объясняет. И у О.Нила есть причины не вдаваться в объяснения – он сам не знает. У него нет посылки. Он воспроизводит греческие образцы. Он думает, что если посылку заменить Роком, то выход на классический уровень обеспечен. Но ничего не выходит, потому что у греков под маской Рока была посылка, а у О.Нила – один слепой Рок.

Итак, мы видим, что развитие конфликта может быть достигнуто и с помощью поверхностных, плохо мотивированных характеров, – но нам-то ведь такая пьеса не нужна. Такая пьеса может потрясти, даже ужаснуть нас пока мы в театре. Но она быстро выветрится из памяти, потому что в ней нет сходства с настоящей жизнью, характеры не трехмерны.

Еще раз: развивающийся конфликт означает ясно сформулированную посылку, единство противоположностей и трехмерные характеры.

## 6. Движение

Достаточно просто и легко увидеть в буре конфликт, хотя то, что мы называем "буря" или "ураган" – это на самом деле кульминация, результат сотен и тысяч малых конфликтов, каждый больше и опасней предыдущего, пока они не придут к кризису – затишью перед бурей. В эту последнюю минуту и принимается решение, буря или проходит стороной или разражается во всей своей ярости.

Говоря о любом проявлении природы, мы склонны считать, что у него есть только одна причина. Мы говорим, что бури начинаются так-то и так-то, забывая, что у каждой бури свое происхождение, хотя результаты в сущности одинаковы, точно так же как смерть вызывается разными причинами, хотя в сущности смерть есть смерть.

Каждый конфликт состоит из атаки и контратаки, действия и противодействия, но все конфликты разные. В каждом конфликте есть малые, почти неощутимые движения – переходы – которые и определяют тип развивающегося конфликта. Эти переходы, в свою очередь, определены характерами. Если герой – тугодум или ленивец, то медлительность его переходов будет воздействовать на конфликт, а раз никакие два человека не думают одинаково, то и никакие два перехода или два конфликта не будут тождественны.

Рассмотрим неосознанные мотивации Норы и Хельмера. Почему Нора соглашается с Хельмером, хотя это окончательно укрепляет его враждебную позицию? Что таится в простой фразе? Хельмер только что обнаружил подделку. Он в ярости.

ХЕЛЬМЕР: Несчастливая... Что ты наделала?

Это не атака. Он прекрасно знает, что она сделала, но слишком потрясен, чтобы поверить в это. Он борется с собой и нуждается в передышке. Но его фраза предваряет грядущую злобную атаку.

НОРА: Дай мне уйти. Нельзя, чтобы ты платился за меня. Ты не должен брать этого на себя.

И это не контратака, но все-таки конфликт развивается, она еще не поняла, что Хельмер не собирается взять ответственность на себя, и не осознала до конца, что он зол на нее. Она видит его ярость, но не понимает ее причин. Эта наивность делает ее – ввиду грозящей опасности – столь привлекательной для нас. Итак, ее фраза – это не выпад в схватке, а переход, помогающий развитию конфликта.

Если бы вы не знали Хельмера, его характера, его щепетильности, его фанатичной честности, то борьба Норы с Кругстадом не была бы конфликтом. Нечего было бы ожидать. Единственным вопросом было бы: кто кого перехитрит. Итак, малое движение становится важным только в связи с большим движением.

"Сенная лихорадка" Каварда дает хороший материал для примера. Выбранная сцена не содержит больших движений. Ничто не поставлено на карту, ничто не делает малые движения важными. Беды нет, если какой-нибудь герой сейчас проиграет – до свадьбы заживет. То, что это комедия, не оправдание для столь серьезного недостатка, тем более, что это плохая комедия.

Комментарии в скобках после каждой реплики (атака, контратака, развитие) указывают на возможности этой реплики с точки зрения развития конфликта.

Семья, состоящая из очаровательной матери, бывшей актрисы, очаровательного отца, писателя и двух очаровательных детей, которые просто очаровательны, пригласила на выходные дни гостей. Мать Юдифь, отец Давид, дочь Сорель и сын Симон – все позвали своих знакомых. Перед прибытием гостей семья спорит о спальнях местах.

СОРЕЛЬ: Не кокетничала бы ты с молодыми болванами, которые тащатся от твоей известности. (Атака).

ЮДИФЬ: Это мое дело. Вот уж не ожидала, что вместо дочери выращу себе надзирательницу. (Контратака. Развитие).

СОРЕЛЬ: Они все такая дешевка. (Атака. Развитие).

ЮДИФЬ: Дешевка? Вовсе нет. А вот твой атташе... (Контратака).

СОРЕЛЬ: Тебе не кажется, что я – другое дело? (Статично).

ЮДИФЬ: Если ты хочешь сказать, что у тебя, как у 19-летней красотки монополия на амурные дела, то ошибаешься, моя милая. (Атака).

СОРЕЛЬ: Но, мама... (Развитие).

ЮДИФЬ: На тебя посмотреть, так подумаешь, что мне уже 80 лет, зря я не отослала тебя в пансион когда-то: ты бы вернулась и была моей младшей сестрой. (Статично).

СИМОН: Это бы не помогло – все знают, что мы – твои дети. (Статично).

ЮДИФЬ: Только потому, что я имела глупость нянчить вас на глазах у репортеров. Так и знала, что потом об этом пожалею. (Статично).

СИМОН: Не понимаю, зачем казаться моложе своих лет? (Атака. Развитие).

ЮДИФЬ: Правильно, в твоём возрасте было бы неприлично понимать это. (Контратака).

СОРЕЛЬ: Но, мама, милая, как ты не понимаешь, что тебе не пристало у всех на глазах заигрывать с мальчишками? (Атака).

ЮДИФЬ: Нисколько не у всех на глазах. В моральном смысле я всегда была безупречна, и если мне приятен флирт, то почему бы и не пофлиртовать? (Статично).

СОРЕЛЬ: Ну какая от этого радость в твои-то годы? (Атака).

ЮДИФЬ: Знаешь, Сорель, в тебе с каждым днем все больше бабьего. Надо было воспитывать тебя иначе. (Контратака).

СОРЕЛЬ: А я горжусь тем, что я такая. (Атака).

ЮДИФЬ: Ты прелесть, я тебя люблю (целует ее) и ужасно ревную. (Статично).

СОРЕЛЬ: Правда? Ой, как мило. (Статично).

ЮДИФЬ: Будь поласковой с Сэнди, хорошо? (Статично).

СОРЕЛЬ: А не может он переночевать в "маленьком аду"? (Статично).

ЮДИФЬ: Дорогая, он страшно спортивный, и жар от батареи его обессилит. (Статично).

СОРЕЛЬ: Ричарда он тоже обессилит. (Статично).

ЮДИФЬ: Да он и не заметит – привык, небось, жариться в своих тропиках. (Статично).

СИМОН: Ясно, по крайней мере, что он зануда. (Статично).

СОРЕЛЬ: Ты что-то стал очень требователен к людям. (Скачок).

СИМОН: Вовсе нет, просто мне противно любезничать с твоими приятелями. (Атака).

СОРЕЛЬ: Ни с моими приятелями, ни с приятельницами ты не вежлив-то...

XXX

ВОПРОС: Хорошо, он эффективен, но я не вижу, в чем отличие.

ОТВЕТ: Помнишь сцену из "Привидений"? Сцена между Мандерсом и фру Альвинг содержала все элементы прямого конфликта. Вся пьеса – с немногими исключениями – написана в этом ключе: атака, контратака. И все-таки нельзя взять и сказать, что все хорошие пьесы должны быть построены на этом принципе, раз он был успешен в "Привидениях".

ВОПРОС: Почему?

ОТВЕТ: Потому что ситуация и характеры другие. Всякий конфликт должно строить с оглядкой на ситуацию и характеры. "Привидения" начинаются с высшей отметки. Фру Альвинг – это ожесточенный, поживший, разочарованный человек, т. е. прямая противоположность доверчивой, избалованной, инфантильной Норы. Ясно, что они создадут разные типы конфликтов. Конфликт фру Альвинг имеет место в начале пьесы и возникает из ее терпения и желания соблюсти приличия. Главный Норин конфликт имеет место в конце пьесы и возникает из ее неопытности в денежных делах. Конечно, эти конфликты требуют разной трактовки. Но сколь бы разные типы конфликта ни задавались характерами, главное, чтобы все время был конфликт.

## 7. Предваряющий конфликт

Если вам хочется прочесть рукопись другу, прочтите, но не просите его оценивать и советовать: он не специалист, понимает гораздо меньше вас и может принести вам гораздо больше вреда, чем пользы своими рассуждениями. Но попросите его вот о чем: пусть он укажет вам момент, когда он начал чувствовать себя усталым, когда ему стало скучно. Значит в этом месте отсутствует конфликт. А отсутствие конфликта – верный признак плохой оркестровки. Ваши герои недостаточно воинственны, у них нет единства противоположностей, и в пьесе отсутствует непреклонный осевой персонаж. А если всего этого нет, то у вас не пьеса, а набор слов.

Можно, конечно, сказать, что слушатели интеллектуально не доросли до понимания вашей пьесы. Что тогда? Значит ли это, что сказанное нами теряет силу? Ничуть, потому что чем развитей в интеллектуальном и культурном отношении человек, тем быстрее ему станет скучно, если он с самого начала не почувствует ПРЕДВАРЯЮЩЕГО КОНФЛИКТА.

Конфликт – это сердцевина любой литературы, и всякий конфликт чем-то подготавливается, предваряется. Конфликт – это как ядерная энергия, где один взрыв вызывает цепную реакцию. Не бывает ночи без вечера, утра без рассвета, зимы без осени. Грядущее событие всегда чем-то предварено. Предварение не обязано всегда быть одинаковым: в самом деле, нет двух одинаковых вечеров или рассветов.

Пьеса без конфликта разваливается. Без конфликтов не может быть жизни на земле. Так что литературные правила – это только повторение универсального закона, управляющего и звездами и атомами.

Сведите лицом к лицу двух фанатиков и это будет преддверием конфликта захватывающей напряженности.

Превосходно иллюстрирует нашу мысль фильм "30 секунд, над Токио". Первые две трети фильма лишены какого бы то ни было конфликта, и тем не менее зрители смотрят не отрываясь. Что произошло? Каким волшебством авторы приковали людей к экрану? Очень просто: они предварили конфликт. Офицер говорит летчикам: "Ребята, вы вызвались на очень опасное дело. Такое опасное, что для вас будет лучше не обсуждать его даже друг с другом". Его предостережение – это отправная точка рассказа. Затем герои очень долго готовятся к обещанному опасному путешествию. Предварение – это обещание, в нашем случае, обещание конфликта. Мы не обсуждаем, оправдано ли именно в этом фильме столь продолжительное ожидание, важно другое: в течение двух часов зрители, затаив дыхание, ждут этих обещанных 30 секунд над Токио.

Когда на ринге сходятся равные по силам бойцы, напряжение зрителей очень высоко. То же самое и на сцене. Вы спросите: как же столкнуть сильных и непреклонных героев и предварить конфликт в самом начале пьесы? Нет ничего легче. Возьмем, например, Хельмера. Его безжалостность по отношению к малейшему проступку предсказывает конфликт с железной определенностью. Что он сделает, узнав, что Нора ради него подделала подпись? Сжалится ли он? Мы не знаем. Но одно ясно: быть беде. Любой непреклонный герой может вызвать такие же ожидания. Шесть мертвых солдат в "Хороните мертвых" протестуют против несправедливости. Это их действие предваряет конфликт. (Они непреклонны).

Предваряющий конфликт – это то, что на театральном жаргоне называется "напряжением".

Еще раз. Не надейтесь на высоколобых. Не надо недооценивать здравый смысл обычного зрителя, который никогда не читал Фрейда и сидит в зале так же, как и ученейший критик. Если в вашей пьесе не хватает конфликта, никакие уловки и остроты не подействуют на этого простака. Он знает, что пьеса плоха. Почему? Потому что ему скучно. Его здравый смысл, его врожденная способность отличать плохое от хорошего говорят ему это. Он задремал – а это верный знак, что пьеса плоха, по крайней мере, для него. А для нас его реакция значит, что в пьесе нет конфликта или даже предварения конфликта.

Незнакомцам люди не доверяют. А проявить себя вы можете только в конфликте. В конфликте раскрывается ваше подлинное "я". На сцене, как и в жизни, каждый – незнакомец, пока не раскроется. А человек на ваших глазах участвующий в борьбе – это раскрывшийся, проверенный человек. Нет, зрителя не проведешь, даже неграмотный знает, что признак искренней дружбы – это не вежливость, а самоотверженность. Таким образом, каждая черта характера должна быть подготовлена, предварена.

Обещая конфликт, вы обещаете самую суть бытия. Поскольку все мы притворщики и прячем свое истинное "я" от мира, нам интересно все происходящее с теми, кто вынужден раскрыться под давлением конфликта. Предварение конфликта – это еще не сам конфликт, но мы напряженно ждем исполнения обещанного. В конфликте мы вынуждены раскрыться. Кажется, что самораскрытие – свое и других – обладает роковой притягательностью.

Мы не думаем, что нужно внушать писателям необходимость предварения. Самое важное и трудное – как его использовать. В "Ожидании леваков" Одета уже первая фраза обещает растущее напряжение.

ФЭТТ: Вы так ошибаетесь, что мне уже не смешно.

Фэтт и бандиты против забастовки. А остальные герои и сами зрители – за нее. Бедность побуждает забастовщиков к каким-то шагам. Они решительны и ожесточены. Они голодны. Им нечего терять, они должны бастовать, если хотят жить. Но, с другой стороны, есть Фэтт и бандиты. Если профсоюз продолжит забастовку, окажется, что бандиты бесполезны. Но это не просто бандиты, они хуже – они служат развращенным профсоюзным лидерам, которые



лишатся своих доходов, если начнется забастовка. Так что это не рядовая забастовка, а прямо-таки революция.

Обе стороны рискуют потерять или выиграть все. Сама ситуация создает напряжение, которое, говоря по-нашему, предваряет конфликт. Непреклонные люди, сошедшие в открытой схватке, предваряют безжалостный, смертельный конфликт. Враги ни в коем случае не пойдут на компромисс. Кто кого – вот как стоит вопрос. Все это вместе взятое определенно предсказывает, обещает, предваряет конфликт.

## 8. Поворотный пункт

Когда должен подняться занавес? Когда он поднимается, аудитория хочет как можно быстрее узнать, что за люди на сцене, чего они хотят, почему они здесь оказались, каковы отношения между ними. Но в некоторых пьесах герои болтают ужасно долго, прежде чем мы поймем, кто они такие и чего хотят.

В "Георгии и Маргарите", посредственной пьесе 30-х годов, автор тратит 40 страниц на знакомство с семьей. Только на 46 странице мы встречаем намек на то, что одного из сыновей видели входящим в комнату прислуги, затем эту тему оставляют. Семейная жизнь движется по накатанной колее. Все немного тронутые, никому нет дела до других. И наконец на 82-й странице определенно говорится, что один из сыновей был в комнате горничной. Ничего серьезного, понимаете ли, – обычная интрижка. Хотя характеры хорошо выписаны – нечто вроде рисунка углем – мы не понимаем, что они делают на сцене, к чему стремятся? Пьеса оказывается просто тщательно написанным портретом семьи на отдыхе. Изображать автор умеет, но чувство композиции у него отсутствует напрочь.

Незачем писать о человеке, который не знает, чего он хочет или хочет чего-то, но вполсилы. Даже если человек знает, чего хочет, но лишен внутренней или внешней необходимости достичь желаемого НЕМЕДЛЕННО, то он в пьесе будет только мешать.

Что заставляет героя начать череду событий, которые или вознесут или погубят его? Ответ один: НЕОБХОДИМОСТЬ. Что-то должно быть поставлено на карту, что-то безусловно важное. Если у вас есть один или несколько героев такого рода, ваш поворотный пункт обязательно будет хорош.

Пьеса должна начинаться точно в тот момент, когда конфликт приведет к кризису.

Пьеса должна начинаться в момент, когда жизнь по крайней мере одного героя достигла переломной точки.

Пьеса должна начинаться с решения, которое предопределяет конфликт.

Хороший поворотный пункт – это когда что-то жизненно важное поставлено на карту в самом начале пьесы.

Начало "Царя Эдипа" – это решение Эдипа найти убийцу. В "Гедде Габлер" презрение Гедды к мужу – это хороший старт. Она так упорна в своем презрении, что она поднимается до решения быть недовольной всем, что бедняга делает. Зная характер Тесмана, мы интересуемся: сколько же он будет терпеть такое обращение. Сделает ли его послушным любовь к жене или он восстанет?

В "Антонии и Клеопатре" мы слышим, как солдаты Антония недовольны властью, которую Клеопатра забрала над их господином, т. е. мы сразу видим конфликт между его любовью и его обязанностями как руководителя. Они встретились на вершине его карьеры, оказалось, что это была переломная точка его карьеры. Он был обвинителем Клеопатры за ее поведение в войне с Брутом – но полюбил ее, пойдя тем самым против своих интересов, и интересов Рима.

В каждой хорошей пьесе занавес поднимается, когда хотя бы один герой достиг поворотного пункта своей жизни.

В "Макбете" военачальник слышит пророчество, что он станет королем. Оно терзает его душу, пока он не убивает законного короля. Пьеса начинается, когда у Макбета просыпается желание стать королем. (Поворотный пункт).

"Только раз в жизни" Кауфмана и Харта начинается, когда главные герои решают оставить прежние занятия и отправиться в Голливуд. (Это поворотный пункт, потому что их сбережения под угрозой).

"Хороните мертвых" начинается, когда шесть мертвых солдат решают не дать себя похоронить. (Поворотный пункт – на карту поставлено счастье человечества).

"Уборка комнат" Бореца и Мюррея начинается, когда хозяин отеля решает, что его зять должен оплатить счета театральной компании. (Поворотный пункт – его работа под угрозой).

"Они не умрут" Вексли начинается, когда шериф уговаривает двух девиц, что они должны обвинить парней из Скотсборо в изнасиловании. Девицы решаются на ужасную ложь, чтобы избежать заключения за разные провинности. (Поворотный пункт – на карту поставлена их свобода).

"Лилиом" Мольнара начинается, когда герой идет против своих хозяев и сходитя со служаночкой. (Поворотный пункт – его работа под угрозой).

"Трагедия человека" Мадаха начинается, когда Адам нарушает свое обещание Господу и вкушает от запретного плода (Поворотный пункт – его счастье под угрозой).

"Фауст" Гете начинается, когда Фауст продает душу Мефистофелю. (Поворотный пункт – его душа в опасности).

"Караульный" Мольнара начинается, когда актер, влекомый ревностью, решает проверить верность своей жены, переодевшись караульным. (Поворотный пункт – это пункт, в котором герой должен принять ответственное решение).

ВОПРОС: Что такое ответственное решение?

ОТВЕТ: То, которое вызывает перелом в жизни героя.

ВОПРОС: Но есть ведь пьесы, которые начинаются иначе у Шиллера, например.

ОТВЕТ: Правильно. Мы говорили о пьесах, в которых движение покрывает все пространство между двумя полюсами – между любовью и ненавистью, скажем. Между этими двумя полюсами много шагов. Вы вправе использовать только один, два или три шага в этом большом движении, но даже и тогда вам нужно иметь решение, с которого можно было бы начать. Но в этом случае решение или подготовка не могут быть такими же стремительными, как при большом движении, которое охватывает, например, двадцать шагов. Загляните в главу о переходе и увидите, что перед решением бывают сомнения, надежды, колебания и т. д. Если вы хотите написать пьесу вокруг перехода, используя это канунное состояние души, вы должны развернуть эту подготовку к решению, увеличить ее настолько, чтобы она стала видна и понятна аудитории. Но для такой пьесы необходимо превосходное знание человеческой природы.

ВОПРОС: Написать ли мне такую пьесу?

ОТВЕТ: Ты сам должен оценить свою силу, свою способность справиться с проблемой.

ВОПРОС: Иными словами, ты мне не советуешь?

ОТВЕТ: Но и не отговариваю. Мое дело – рассказать тебе, как писать или оценивать пьесу. А тему ты выбирай уже сам.

ВОПРОС: Довольно-таки честно. Можно ли написать пьесу, которая была бы комбинацией подготовительного типа и типа немедленного решения?

ОТВЕТ: В великих пьесах есть какие угодно комбинации.

ВОПРОС: Давайте проверим, правильно ли я понял. Мы должны начинать пьесу в момент решения, потому что в этот момент начинается конфликт, и у героев есть шанс раскрыть себя и посылку.

ОТВЕТ: Верно.

ВОПРОС: Поворотный пункт – это пункт решения или подготовки к нему?

ОТВЕТ: Да.

ВОПРОС: Хорошая оркестровка и единство противоположностей обеспечивают конфликт. Поворотный пункт начинает конфликт. Верно?

ОТВЕТ: Да. Продолжай.

ВОПРОС: Считаешь ли ты, что конфликт – это самая важная часть пьесы?

ОТВЕТ: Я думаю, что характер не может раскрыться без конфликта и что конфликт ничего не значит без характеров. В "Отелло" уже в самом выборе характеров наличествует конфликт. Мавр хочет жениться на дочери дожа, но Шекспиру не нужно представлять своих героев, как это делает Шервуд в "Идиотском восторге". Кто такие Отелло и Дездемона мы узнаем из их поведения. Их диалоги раскроют нам их происхождение и характеры. Поэтому Шекспир начинает с Яго, из чьего характера произрастает конфликт. В одной короткой сцене мы узнаем, что он ненавидит Отелло, мы узнаем, каково положение Отелло, и что Отелло и Дездемона бежали. Иными словам, мы начинаем со знания о великой любви между Отелло и Дездемоной, с указания на препятствия, с которыми встретилась их любовь, и с понимания замысла Яго разрушить счастье и положение Отелло. Если человек просто намеревается убить, он не особенно интересен. Но если он устраивает заговор или в одиночку решает на убийство, то пьеса началась. Если человек говорит женщине о своей любви, то эти разговоры могут продолжаться годами. Но если он говорит ей: "Давай убежим", это может быть началом пьесы. Уже одно это предложение говорит о многом. Почему им надо бежать? Если она отвечает: "А как же твоя жена?" то у нас есть ключ к ситуации. Если у этого человека есть воля, чтобы выполнить решение, то конфликт отразит любое сделанное им движение.

ВОПРОС: Почему Ибсен не начал свою пьесу, когда Нора была встревожена болезнью Хельмера и искала помощи? Ведь это был серьезный конфликт, когда она решила подделать подпись.

ОТВЕТ: Верно. Но этот конфликт совершался внутри нее. Он был невидим. Не было антагониста.

ВОПРОС: Нет, был. Хельмер и Кrogстад.

ОТВЕТ: Кrogстад как раз больше всего хотел одолжить ей денег, потому что знал о подделке подписи. Он хотел, чтобы Хельмер был в его власти, и поэтому не чинил Норе препятствий. А Хельмер – это причина подделки, а не препятствие. Единственное, чем он был в то время занят – это болезнь, которая и подвигла Нору на подделку, но ибсеновский выбор поворотного пункта все равно неудачен. Ему нужно было начать пьесу, когда Кrogстад стал нетерпелив и потребовал возврата долга. Это давление на Нору раскрыло бы ее характер и ускорило бы конфликт. Пьеса должна начинаться с первой произнесенной фразы. Герои раскроются по ходу конфликта. Это плохая драматургия, когда сначала излагаются исходные данные, описывается обстановка, создается атмосфера, а потом уже начнется конфликт. При любой посылке и облике персонажей, первая же произнесенная фраза должна начать конфликт и неотвратимое движение к доказательству посылки.

ВОПРОС: Как ты знаешь, я пишу одноактную пьесу. У меня есть посылка, характеры обрисованы и оркестрованы. Есть план, но все равно что-то не так. В пьесе нет напряжения.

ОТВЕТ: Что за посылка?

ВОПРОС: Отчаянье ведет к победе.

ОТВЕТ: Расскажите план.

ВОПРОС: Юный студент, весьма робкий, безумно влюблен в дочь юриста. Она его любит, но отца тоже уважает. Она дает юноше понять, что если он не понравится отцу, она за него не выйдет. Юнец встречается с отцом – большим насмешником, который издевается над беднягой.

ОТВЕТ: И что потом?

ВОПРОС: Девушка жалеет юнца и заявляет, что выйдет за него все равно.

ОТВЕТ: А каков поворотный пункт?

ВОПРОС: Девушка убеждает юнца пойти к ней домой для встречи с родителем. Юнец против того, чтобы вмешивались родители.

ОТВЕТ: Что поставлено на карту?

ВОПРОС: Девушка, конечно.

ОТВЕТ: Неверно. Если она ставит свое замужество в зависимость от одобрения отца, значит она любит не сильно.

ВОПРОС: Но это же переломная точка в их жизни.

ОТВЕТ: Почему?

ВОПРОС: Если папаша заартачится, они расстанутся, и их счастье будет под угрозой.

ОТВЕТ: Я не верю. Она нерешительна и поэтому не может быть причиной развивающегося конфликта.

ВОПРОС: Но это развивающийся конфликт. Юнец отказывается идти туда...

ОТВЕТ: Погодите, если я правильно помню, ваша посылка: "Отчаянье ведет к победе". Как вам известно, посылка – это план пьесы в свернутом виде. Напряжения нет, потому что вы забыли вашу посылку. Посылка говорит одно, а план – другое. В посылке чья-то жизнь поставлена на карту, а в плане этого нет. Почему бы не начать пьесу у девицы дома, когда юнец ждет прихода папаша. Он в отчаянье и напоминает девице, в чем он ей поклялся перед поднятием занавеса.

ВОПРОС: А в чем он поклялся?

ОТВЕТ: Что покончит с собой, если отец его не одобрит, и что его смерть будет на ее совести.

ВОПРОС: А что потом?

ОТВЕТ: Следуйте своему плану. Отец – страшный остряк и устраивает юнцу допрос третьей степени. Мы знаем, что мальчик в таком отчаянии, что покончит с собой, если потерпит неудачу. Его жизнь поставлена на карту и значит это – переломная точка. Все, что говорится папашей или юнцом, становится жизненно важным. Кроме того, поскольку юнец борется за свою жизнь, он может действовать непредсказуемо. Его робость может испариться перед лицом опасности, он перейдет в атаку и посрамит родителя. Девица поражена, перестает считаться с отцом.

ВОПРОС: Но разве он не может сделать это без угрозы покончить с жизнью?

ОТВЕТ: Может, но если я правильно помню, ты жаловался на нехватку напряжения.

ВОПРОС: Верно.

ОТВЕТ: А не было напряжения потому, что ничто важное не было поставлено на карту. Поворотный пункт был выбран неправильно. В таком положении находятся тысячи парней. Одни быстро забывают о своем увлечении, другие делают вид, что подчинились родителям, и встречаются тайком. В любом случае ничто серьезное не под угрозой. О таких людях еще рано писать пьесу. А ваши любовники, напротив, очень серьезны. Мальчик по крайней мере достиг переломного момента в своей жизни, он все поставил на карту, о нем стоит писать.

Даже если посылка хороша и хорошо оркестрована, без правильного поворотного пункта пьеса будет вяловата, она будет вялой, потому что в начале ничто важное не поставлено на карту.

Вы конечно слышали старую поговорку: у каждой истории должно быть начало, середина и конец. Если у писателя хватит наивности принять этот совет всерьез, он попадет в беду. Если верно, что у каждой истории должно быть начало, тогда каждая история должна начинаться с зачатия героев и кончаться их смертью. Вы можете возразить, что это слишком буквальное понимание Аристотеля. Может быть, но многие пьесы не удались именно потому, что их авторы послушались этого указания.

"Гамлет" начался не с поднятия занавеса, а задолго до этого. Убийство уже было совершено, и дух убитого возвращается требовать справедливости. Таким образом, пьеса начинается не с начала, а с середины, уже после того, как было совершено гнусное убийство.

Можно возразить, сказав, что Аристотель имел в виду, что даже у "середины" должны быть начало и конец. Может быть, но тогда ему следовало выражаться яснее.

"Кукольный дом" начинается не с болезни Хельмера, не с попыток Норы достать денег, не с подделки векселя, не с выздоровления Хельмера, не во время долгих нориных стараний выплатить долг. Пьеса начинается с того, что Кrogстад узнает о назначении Хельмера управляющим банка. Тогда Кrogстад начинает шантаж – и пьесу.

"Ромео и Джульетта" начались не с возникновения вражды семейств, не с того момента, когда Ромео полюбил Розалинду, но когда Ромео, презрев смерть, пришел в дом к Капулетти и увидел Джульетту.

"Привидения" начались не с ухода фру Альвинг от мужа, когда она предложила себя Мандерсу и молила его о помощи. Не с беременности регининой матери от капитана Альвинга. Не со смерти капитана. Пьеса началась, когда Освальд, сломленный душевно и телесно, вернулся домой, и дух отца снова принялся преследовать семью.

Автор должен найти героя, который хочет чего-то так отчаянно, что больше не может ждать. Его нужды неотложны. И считайте, что пьеса уже у вас в руках, если вы можете сказать, ПОЧЕМУ этот человек немедленно должен что-то сделать. А мотивировка должна вырастать из того, что произошло ДО начала повествования. Повествование потому только и возможно, что оно вырастает из случившегося прежде.

Итак, ваш рассказ обязательно должен начаться с середины, и ни в коем случае – с начала.

## 9. Переход

Природа не делает скачков. Она работает незаметными переходами, постепенными переменами. От одноклеточных – к человеку, от эмбриона – к старику движение происходит небольшими шажками, почти незаметными. Столь же неприметно и медленно подготавливается буря или гибель звезды.

В каждой жизни есть два главных полюса: рождение и смерть. В промежутке – переходы: рождение – детство, детство – отрочество, отрочество – юность, юность – зрелость, зрелость – старость, старость – смерть.

Теперь рассмотрим переход от дружбы к убийству: дружба – охлаждение, охлаждение – неприязнь, неприязнь – злоба, злоба – оскорбление, оскорбление – угроза (причинить еще больший вред), угроза – подготовка, подготовка – убийство.

При этом "дружбу" и "охлаждение" можно рассматривать как два малых полюса, между которыми есть свои переходы.

Если ваша пьеса движется от любви к ненависти, вы должны найти все промежуточные шаги. Пытаясь перепрыгнуть от "дружбы" сразу к "злобе", вы пропускаете "охлаждение" и "неприязнь" – получается скачок, потому что пропущенные шаги так же принадлежат драматической конструкции, как печень и легкие – вашему телу.

Вот сцена из "Привидений", где переход осуществлен мастерски. Пастор Мандерс озлоблен против Энгстрана – милого, но неисправимого лгуна. Пастор чувствует, что должен расквитаться с этим человеком, злоупотребившим его доверием. Есть две возможности перехода: злоба – разрыв, или злоба – прощение. Зная характер Мандерса, понимаешь, что он простит. Понаблюдайте за плавным, естественным переходом в этом малом конфликте:

ЭНГСТРАН: Хорошо бы нам – мы ведь так дружно работали все время – хорошо бы нам было помолиться на прощанье. (Совершенный лжец! Ему что-то нужно от пастора, и зная, что его можно тронуть только благочестием, он предлагает помолиться).

ПАСТОР: Помолиться? В приюте?

ЭНГСТРАН: Или господин пастор думает – это не годится? (Он хочет стусеваться. Ему достаточно, что пастор знает о его благих намерениях).

ПАСТОР: Нет, конечно, вполне годится, но... гм... (Бедный Мандерс! Он был так зол, но что поделаешь, если предмет твоего гнева просит о молитве?)

ЭНГСТРАН: Я сам завел было тут такие беседы по вечерам.

ФРУ АЛЬВИНГ: Разве? (Она хорошо знает ему цену, знает, что он лжет.)

ЭНГСТРАН: Да, так, иной раз... На манер душеспасительных, как это называется. Только я простой человек, неученый – просвети меня Господи – без настоящих понятий... Так я и подумал, раз сам господин пастор тут...

ПАСТОР: Вот видите ли, Энгстран, я должен сначала задать вам один вопрос. Готовы ли вы к такой молитве? Чиста и свободна ли у вас совесть? (Мандерс еще не совсем поддался лицемерной набожности Энгстрана.)

ЭНГСТРАН: Ох, Господи, спаси меня грешного! Куда уж нам говорить о совести.

ПАСТОР: Нет, именно о ней-то нам и нужно поговорить, что же вы мне ответите?

ЭНГСТРАН: Да, совесть – она, конечно, не без греха.

ПАСТОР: Все-таки сознаетесь! Но не угодно ли вам теперь прямо и чистосердечно объяснить мне: как это понять – насчет Регины? (Энгстран всегда утверждал, что Регина его дочь, хотя на самом деле она – незаконная дочь покойного капитана Альвинга. Когда Энгстран женился, ему дали 300 далеров, чтобы он закрыл глаза на эти обстоятельства.)

ФРУ АЛЬВИНГ (поспешно): Пастор Мандерс!

ПАСТОР (успокаивающим тоном): Предоставьте мне?

ЭНГСТРАН: Регины? Господи Иисусе! Как вы меня напугали! (Смотрит на фру Альвинг.) Не стряслось же с нею беды?

ПАСТОР: Надемся. Но я спрашиваю: кем вам приходится Регина? Вас считают ее отцом... Ну?

ЭНГСТРАН (неуверенно): Да... гм... господину пастору известно, как у нас вышло дело с покойницей Иоанной?

ПАСТОР: Никаких уверток больше, все начистоту! Ваша покойная жена призналась фру Альвинг во всем, прежде чем отошла от места.

ЭНГСТРАН: Ах, чтоб... Все-таки, значит?..

ПАСТОР: Да, вы разоблачены, Энгстран.

ЭНГСТРАН: А она-то клялась и проклинала себя на чем свет стоит...

ПАСТОР: Проклинала?

ЭНГСТРАН: Нет, она только клялась, но всею душой.

ПАСТОР: И вы в течение стольких лет скрывали от меня правду? Скрывали от меня, когда я так безусловно верил вам во всем!

ЭНГСТРАН: Да, видно уж так вышло, делать нечего.

ПАСТОР: Заслужил я это от вас, Энгстран? Не готов ли я был всегда поддержать и словом и делом насколько мог? Отвечайте, да?

ЭНГСТРАН: Да, пожалуй, плохо бы пришлось мне не раз и не два, не будь пастора Мандерса.

ПАСТОР: И вы так мне отплатили? Заставить меня занести неподобающую запись в церковную книгу! Скрывать от меня в течение стольких лет истинную правду! Ваш поступок непростителен, Энгстран, и отныне между нами все кончено.

ЭНГСТРАН (со вздохом): Да, пожалуй, так оно и выходит.

ПАСТОР: А вы разве могли бы что-нибудь сказать в свое оправдание?

ЭНГСТРАН: Да чего ж ей было ходить и благовестить об этом – срамить себя еще пуще? представьте-ка себе, господин пастор, стрясись с вами такое, как с покойной Иоанной...

ПАСТОР: Со мной! (А он позже окажется в столь же постыдном положении. Эта сцена имеет прямое влияние на его будущее поведение. )

ЭНГСТРАН: Господи Иисусе? Да не в аккурат такое? Я хотел сказать, стрясись с пастором что-нибудь такое неладное, за что люди глаза колют, как говорится. Не приходится нашему брату мужчине больно строго судить бедную женщину.

ПАСТОР: Я и не сужу ее. Я вас упрекаю.

ЭНГСТРАН: А дозволено будет задать господину пастору один вопросец?

ПАСТОР: Спрашивайте.

ЭНГСТРАН: Подобаает ли человеку поднять павшего?

ПАСТОР: Само собой.

ЭНГСТРАН: И подобаает ли человеку держать свое чистосердечное слово?

ПАСТОР: Разумеется, но...

ЭНГСТРАН: Вот как стряслась с ней беда из-за этого англичанина, а может, американца или русского, как их там знать? Так она и перебралась в город. Бедняжка-то спервоначалу отвертывалась было от меня и раз и два, ей все, вишь, красоту подавай, а у меня изъян в ноге. Господин пастор знает, как я раз отважился зайти в танцевальное заведение, где бражничали, да, как говорится, услаждали плоть свою матросы, и хотел обратить их на путь истинный...

ФРУ АЛЬВИНГ (у окна): Гм... (Эта ложь настолько очевидна, что даже фру Альвинг не выдержала.)

ПАСТОР: Знаю, Энгстран. Эти грубияны спустили вас с лестницы. Вы уже рассказывали мне об этом. Ваше увечье делает вам честь. (Мандерс готов проглотить любую ложь, если в ней есть доля благочестия.)

ЭНГСТРАН: Я-то не величаюсь этим, господин пастор. Я только хотел сказать, что она пришла ко мне и призналась, во всем с горячими слезами и скрежетом зубовным, и должен сказать, господин пастор, страсть мне жалко ее стало.

ПАСТОР: Так ли это, Энгстран? Ну, дальше? (Мандерс уже забывает свою злобу и начинается переход.)

ЭНГСТРАН: Ну, я и говорю ей: американец твой гуляет по белу свету. А ты, Иоанна, говорю, пала и потеряла себя. Но Якоб Энгстран, говорю, твердо стоит на ногах. Я то есть, вроде как сказать, притчею с ней говорил, господин пастор.

ПАСТОР: Я понимаю. Продолжайте, продолжайте.

ЭНГСТРАН: Ну вот, я и поднял ее и сочетался с ней законным браком, чтобы люди и не знали, как она там пугалась с иностранцами.

ПАСТОР: В этом отношении вы прекрасно поступили. Я не могу только одобрить, что вы согласились взять деньга...

ЭНГСТРАН: Деньги? Я? Ни гроша.

ПАСТОР (вопросительно глядя на фру Альвинг): Однако...

ЭНГСТРАН: Ах да, погодите, вспомнил. У Иоанны, правда, водились какие-то деньжонки. Да о них я и знать не хотел. Я говорил, что это мамон, плата за грех – это дрянное золото... или бумажки – что там было?.. Мы бы их швырнули в лицо американцу, говорю, да. он так и сгиб, пропал за морем, господин пастор.

ПАСТОР: Так ли, добрый мой Энгстран? (Мандерс видимо смягчился.)

ЭНГСТРАН: Да как же! Мы с Иоанной и порешили воспитать на эти деньги ребенка. И так и сделали. И я в каждом, то есть, гроше могу оправдаться.

ПАСТОР: Но это значительно меняет дело.

ЭНГСТРАН: Вот как оно все было, господин пастор. И смею сказать, я был настоящим отцом Регине, сколько сил хватало... Я ведь человек слабый.

ПАСТОР: Ну-ну, дорогой Энгстран...

ЭНГСТРАН: Но, смею сказать, воспитал ребенка и жил с покойницей в любви и согласии, учил ее и держал в повиновении, как сказано в Писании. И никогда мне на ум не впадало пойти к пастору да похвастаться, что вот, мол, и я раз в жизни сделал доброе дело. Нет, Якоб Энгстран делает да помалкивает. Оно – что говорить – не так-то часто, пожалуй, это с ним и бывает. И как придешь к пастору, так впору о грехах своих поговорить. Ибо скажу еще раз: совесть-то не без греха.

ПАСТОР: Вашу руку, Якоб Энгстран.

Движение завершилось, полюсами были "злоба" и "прощение", в промежутке – переход. Оба характера совершенно ясны. Энгстран не только лжец, но и настолько же тонкий психолог, насколько Мандерс наивен. Позже, когда Энгстран уйдет, фру Альвинг скажет Мандерсу: "Вы были и останетесь большим ребенком".

Нора, однако, такой ребенок, который растет. И мы наблюдали этот рост в сцене с Хельмером. Менее умелый писатель превратил бы финал "Кукольного дома" в фейерверк – и сделал бы конфликт скачущим (в отношении Норы). В этом случае мы бы видели медленное развитие Хельмера, а Норину – нет, и если бы она высказала желание уйти без перехода соответствующей длинны, она бы нас удивила – и не убедила. В жизни такой переход может совершиться в одно мгновение, но Ибсен перевел ее мысли в действие, чтобы аудитории все было видно и понятно.

Возможно, что человек вспыхивает сразу же, как услышит оскорбление. Но даже и тогда в нем происходит некий ментальный переход – пусть бессознательно. Ум воспринимает оскорбление, взвешивает отношения между обидчиком и собой, находит, что обидчик был

неблагодарен, злоупотребил их дружбой и в довершении всего нанес оскорбление. Этот молниеносный обзор происшедшего заставляет человека возмутиться, следует вспышка гнева. Такой ментальный процесс может произойти мгновенно. Следовательно, увиденная нами вспышка была не скачком, а результатом ментального процесса, хотя и очень быстрого.

Раз скачков нет в природе, их не должно быть и на сцене. Хороший драматург должен отмечать мельчайшие движения души так же чутко, как сейсмограф – на отдаленнейшие колебания почвы.

Нора решила уйти от Хельмера, когда он закатил ей скандал, обнаружив письмо от Кругстада. В реальной жизни она могла бы молча и ошеломленно глядеть на него, могла бы просто повернуться и уйти, оставив его бушевать. Это возможно – но это было бы скачущим конфликтом и плохой драматургией. Автор должен сохранить все шаги, которые привели к развязке, происходил ли так конфликт на самом деле или только в душе персонала.

Можно написать пьесу вокруг одного-единственного перехода. "Чайка" и "Вишневый сад" сделаны как раз из такого материала, хотя мы и говорили, что одна пара полюсов – это только один шаг в драме. Конечно, пьесы с одним переходом медленны, но и в них есть конфликт, кризис, кульминация – хотя и на меньшем пространстве.

Многие авторы прыгают от "оскорбленного честолюбия" к "возмущению" без всякой паузы, чувствуя, что реакция должна быть незамедлительной, но даже если возмущение незамедлительно, все равно есть ряд мелких движений, переход, который приводит к этой реакции.

Именно этими крохотными, мгновенными движениями мы и занимаемся. Разберите переходы внимательно и увидите, что лучше поняли характеры.

В "Тартюфе" есть замечательный переход, когда этот высокопарный негодяй наконец получает возможность остаться наедине с женой Оргона. Он носил маску святого, но при этом имел планы на милую Эльмиру. Посмотрим на него – как он перекинет мост от святости к предложению вступить в незаконную связь и при этом останется в рамках своего характера.

Столь долго возделая Эльмиру, он, естественно, перестает владеть собой наконец-то оказавшись с ней наедине. Он рассеянно ощупывает ее платье, но Эльмира начеку.

ЭЛЬМИРА: Господин Тартюф!

ТАРТЮФ: Бархат, если не ошибаюсь? И какой нежный? Столь великолепным одеяньем блистала, без сомненья, Суламифь.

ЭЛЬМИРА: Ее блистанье, сударь, никого из нас не касается? (Эта отповедь немного охлаждает его пыл, и Тартюф становится осторожнее). Нам кроме кружев есть о чем поговорить. Я хочу услышать от вас: правда ли, что вы собираетесь жениться на моей падчерице?

ТАРТЮФ: А я бы со своей стороны хотел знать, не вызовет ли этот брак вашего неодобрения. (Теперь, после первого разочарования, он действует осмотрительнее).

ЭЛЬМИРА: Могли ли вы всерьез рассчитывать, что я его одобрю?

ТАРТЮФ: По правде говоря, сударыня, я в этом сомневался. И разрешите мне оправдаться перед вами, этот союз навязан мне господином Оргоном. Но вам, сударыня, не нужно говорить, что мои надежды устремлены к неизмеримо более высокому счастью.

ЭЛЬМИРА (с облегчением): Ах да, конечно. Вы имеете в виду, что ваше сердце взыскует радостей не от мира сего.

ТАРТЮФ: Не будьте непонимающей или, скорее, не притворяйтесь ею, сударыня. Я имел в виду не это. (По его мнению, она подозревает его намерения. Никаких скачков. Он постепенно движется к цели: признаться ей в любви).

ЭЛЬМИРА: Так скажите, что же вы имели в виду.

ТАРТЮФ: Я имел в виду, сударыня, что мое сердце не из мрамора.

ЭЛЬМИРА: Что же здесь удивительного?

ТАРТЮФ: А раз оно не мраморное, то его устремленность к небу не мешает ему желать и земного счастья. (Он идет к цели).



ЭЛЬМИРА: Раз оно не мраморное, вы, несомненно, стараетесь сделать его таким, господин Тартюф.

ТАРТЮФ: Возможно ль одолеть неодолимое? Встретившись с совершенным созданием творца, можем ли мы отказаться от поклонения ему в Его собственном образе? Нет – и правильно, ибо отказ будет нечестьем. (Почва готова. Теперь он движется к атаке).

ЭЛЬМИРА: Знать, вы поклонник природы.

ТАРТЮФ: Весьма пылкий, сударыня, когда она облекается в столь чарующую красоту, какую я имею счастье созерцать. Долго противился вашим чарам, принимая их за силки, расставленные лукавым на мою погибель. Но потом мне было открыто, что раз моя страсть чиста, то я вправе предаваться ей, не боясь ни греха, ни позора, и предложить вам сердце – увы, столь недостойное вашей благосклонности. Но, сударыня, каким бы оно ни было, я кладу его к вашим прелестным ногам и ожидаю решенья, которое или вознесет меня к невыразимому блаженству или приговорит к безмерному отчаянью. (Он смягчает свою наглость словами о возможном отказе и отчаянье).

ЭЛЬМИРА: Ну, господин Тартюф, это странное нарушение ваших строгих правил!

ТАРТЮФ: Ах, сударыня, какие правила могут противиться такой красоте! Увы! Я не Иосиф! (Он умело перекладывает ответственность на нее. Ни одна женщина не рассердится, если ее признают столь неотразимой).

ЭЛЬМИРА: Уж это ясно. Но и я – не жена Потифара, а вы, кажется, предполагаете обратное.

ТАРТЮФ: Но вы – она, сударыня, вы – она! Бессознательная – хотелось бы верить – но все равно искусительница, и столь могущественная, что против вас тщетны все мои посты и коленопреклонные молитвы! Теперь наконец моя скованная страсть разорвала свои узы, и я умоляю вас о знаке, свидетельствующем, что вы не презираете ее. Знайте, что я предлагаю вам не только беспримерную преданность, но и скромность, которая ручается за то, что ни дуновение не коснется вашего честного имени. Будьте покойны, я не из тех, кто хвалится своим успехом. (Сами эти уверения выдают подлую сущность Тартюфа. Но он – в рамках характера).

ЭЛЬМИРА: А не боитесь ли вы, господин Тартюф, что я переменю мнение мужа о вас, сообщив ему нашу беседу?

ТАРТЮФ: Сударыня, я слишком высоко ценю вашу сдержанность – я хочу сказать, что вы слишком добры, чтобы обидеть того, чья единственная вина – любовь к вам.

ЭЛЬМИРА: Не знаю, что бы сделала другая на моем месте, но я ничего не скажу мужу об этом происшествии.

ТАРТЮФ: Я был бы последним из тех, кто вам посоветует сделать это – в данных обстоятельствах.

ЭЛЬМИРА: Но я назначу цену за мое молчанье. Вы откажетесь от всех притязаний на руку моей падчерицы, как бы мой муж ни настаивал.

ТАРТЮФ: Ах, сударыня, нужно ли опять уверять вас, что вы и только вы...

ЭЛЬМИРА: Погодите. Вы должны сделать больше – вы должны устроить ее брак с Валером.

ТАРТЮФ: А в ответ на это могу я надеяться на награду?

ЭЛЬМИРА: На мое молчание – конечно.

После этого перехода сцена естественно подходит к месту, где должен разразиться конфликт. Вдруг появляется Дамис – сын Оргона. Он слышал их разговор, и он в ярости.

ДАМИС: Нет! Все это не должно быть скрыто и не будет!

ЭЛЬМИРА: Дамис!

ТАРТЮФ: Мой юный друг! Вы приняли невинную фразу за... (Атака была слишком неожиданна и Тартюф растерялся).

ДАМИС: Принял! Я слышал каждое слово – и мой отец тоже услышит. Слава Богу, я наконец раскрою ему глаза и он узнает, какого лицемера и предателя взлелеял!

ТАРТЮФ: Вы несправедливы ко мне, юный друг, несправедливы! (Кажется, он снова принялся за обычные благочестивые увертки).

ЭЛЬМИРА: Теперь, Дамис, послушайте меня. Об этом не должно быть шума я обещала ему прощение при условии, что впредь он будет вести себя подобающе, а он будет, я уверена. Я не могу взять назад свое обещанье. Дело слишком нелепо, чтобы толковать о нем – и прежде всего с вашим отцом.

ДАМИС: Таков ваш взгляд – но не мой, я слишком много терпел от этого святоши, от этого ханжи, который прибрал отца к рукам и настроил его против женитьбы и Валера, и моей, и дом пытался превратить в молельню. Быть может такого выгодного случая уже не будет никогда!

ЭЛЬМИРА: Но, Дамис, уверяю вас...

ДАМИС: Нет, я сделаю, как сказал, и положу конец раз и навсегда этому владычеству. Проньера попал в мои руки, и я с радостью этим воспользуюсь!

ЭЛЬМИРА: Дамис, милый, послушайте совета.

ДАМИС: Прошу прощения, мне не нужны советы. Отец узнает все.

ОРГОН (входит): Так что же я узнаю?

В этих переходах осуществляется тонкий конфликт, который понемногу набирает напряжения по ходу и ровным темпом приходит к перелому. Первая вершина – когда Тартюф признается в любви, вторая – когда Дамис обвиняет его в предательстве. После прихода Оргона в Тартюфе происходит еще один переход. Будто бы христианское признание вины поднимает его в мнении Оргона, и заставляет последнего не доверять сыну. Конфликт поднимается выше и выше, и между одним и другим конфликтами существует постоянный переход, который и делает возможным динамичный конфликт.

Много лет назад умер отец одного из наших друзей. Мы пришли после похорон в дом друга и нашли его семью сидящей в глубокой печали. Женщины всхлипывали, мужчины мрачно глядели себе под ноги. Обстановка была такой гнетущей, что мы вышли пройтись. Через полчаса мы вернулись и увидели, что скорбящие весело смеются. При нашем появлении смех оборвался. Им было неловко. Что же случилось? Как они от столь подлинной скорби перешли к смеху? Мы сталкивались с такими ситуациями и впоследствии и нашли подобные переходы весьма увлекательными. Вот сцена из "8-часового обеда" Кауфмана и Фербера. Постараемся в ней проследить переход. Герои начинают с "раздражения" и кончают "яростью".

ПАКАРД (врываясь в комнату): Все, милочка, я по горло сыт твоими выходками.

КИТТИ (задета, еще не разгневана, но переход к гневу начался): Да? Ну и что?

ПАКАРД (не замечая опасности): Я тебе скажу что. Работаю я. По счетам плачу я. И распоряжаюсь тоже я.

КИТТИ (считает его слова вызовом и контратакует. Встает, помахивая гребнем): Ты, по-твоему, с кем говоришь? Со своей первой женой?

ПАКАРД (раздражен этим выпадом): Оставь ее в покое.

КИТТИ (знает, что напала на его слабое место, и давняя неприязнь заставляет ее забыть всякую сдержанность): Эта плоскогрудая мышь, которой было слабо даже заговорить с тобой!

ПАКАРД (все еще хочет кончить разговор, его гнев разгорается медленно): Заткнись, кому сказал!

КИТТИ (подливает масла в огонь): Стирала твою вонючую спецовку, пресмыкалась перед тобой в какой-то вшивой халупе! Немудрено, что она отдала концы?

ПАКАРД (разъярившись – скачок): Черт бы тебя побрал!

КИТТИ (размахивая гребнем): Со мной так не выйдет! Не на такую напал, трепло позорное! (Отворачивается от него, бросает гребень на столик).

ПАКАРД: Ах ты, дрянь поносная! Да я тебя брошу, где подобрал – в бушменском клубе или как там эта дыра называется.

КИТТИ: Ну уж нет. (Движение вверх, скоро переход закончится).

ПАКАРД: И вернешься в хибару к своей семейке. Папаша – пьяный бездельник, братец – уголовник. Он скоро опять будет на нарах пайку делить.

КИТТИ: Ты там раньше будешь, ворюга!

ПАКАРД: И вот что! Если твоя мамаша еще раз притащится ныть и клянчить в мою контору, я спущу ее с лестницы. (Входит Тина, служанка. В ее руке киттин ридикюль с пудреницей, помадой, сигаретами и т.д. Очутившись в центре бури, она останавливается в нерешительности. Пакард, кончая тираду, вырывает у нее ридикюль, бросает на пол и вышвыривает Тину из комнаты).

КИТТИ (Переход совершился, впервые она разозлилась всерьез. Теперь она движется еще быстрее): А ну, подними! (Вместо ответа Пакард пинком отправляет ридикюль в угол комнаты). Браслет, да? (Она снимает широкий браслет с брильянтами, бросает на пол и бьет по нему ногой). Вот и видно, что ты понимаешь в женщинах! Думаешь, если подарил мне этот браслет... Да ты потому их и даришь, что наживаешься на своих грязных делах и хочешь, чтобы я щеголяла в этих камнях, а все думали, какая ты важная птица! Ты не для меня это делаешь, а для себя! (Она еще не знает, куда ее заведет злоба, и бьет наудачу).

ПАКАРД: Ага, ага! И дом, и платья, и машины, и шубы! Ходи куда хочешь, трать сколько хочешь? Вот какую жизнь я тебе устроил. Я тебя подобрал на помойке – и вот благодарность.

КИТТИ (как хорошая гончая, наконец ловит след, теперь она знает куда метить): Благодарность за что? Что ты разрядил меня как чучело и сам не показываешься ни днем ни ночью? Ты меня никуда не берешь – все в покер играешь да с друзьями обедаешь – по крайней мере, если тебе верить. (Она движется к новой цели – следите за ней).

ПАКАРД: Да, это ты мне крепко вмазала. (Ничего не подозревая, он готов помириться).

КИТТИ: Все приходишь и уходишь и свистишь, какие у тебя важные дела. Ты совсем обо мне не думаешь и не делаешь ничего, что любят женщины. Ты мне ни цветка за всю жизнь не подарил! Когда мне нужны цветы, я сама иду покупаю! Какой женщине это понравится! Ты никогда не сядешь и не поговоришь со мной – что я, да как я.

ПАКАРД: Ну найди себе какое-нибудь занятое, я не возражаю.

КИТТИ: Да уж конечно! Думаешь, я все время тут сижу и пялюсь на браслеты? Как бы не так! Что я по-твоему делаю, когда тебя нет, – сижу и жду ненаглядного мужа? (Конфликт достигает кризиса).

ПАКАРД: Куда ты клонишь, ты...

КИТТИ: Думаешь, ты – единственный мужчина, кого я знаю? Так вот нет же! Есть человек, я его как увидела, сразу просекла, что ты дерьмо. (Снова переход – кульминация).

ПАКАРД (на подъемном движении – контратакует): Что ты, ты...

КИТТИ (она хочет видеть его ярость. Они движутся к новому переходу и новому конфликту – на более высоком уровне): А, вам это не по вкусу, уважаемый номенклатурный работник!

ПАКАРД (ошарашен. Переход к осознанию ситуации еще не закончился): Ты что, хочешь сказать, что с кем-то якшаешься?

КИТТИ (теперь она хочет довести дело до конца): Да, и ничего ты с этим не сделаешь, индюк!

ПАКАРД (рычит): Кто он?

КИТТИ (злобно): Не надейся, не узнаешь.

ПАКАРД (хватает ее за руку, она вскрикивает): Скажи, кто это!

КИТТИ: Не скажу.

ПАКАРД: Скажешь, или я тебе все кости переломаю!

КИТТИ: Не скажу! Хоть убей, не скажу!

ПАКАРД: Я узнаю, я... (Отпускает ее руку) Тина? Тина?

КИТТИ: Она не знает. (В ожидании Тины они стоят молча. Тина медленно входит в комнату. Хотя у нее на лице выражение невинного любопытства, ясно, что она подслушивала. Она останавливается между Китти и Пакардом).

ПАКАРД: Кто бывал в этом доме?

ТИНА: А? (Продолжается плавный переход).

КИТТИ: Ты ведь не знаешь, правда, Тина?

ПАКАРД: Заткнись, сука! (Поворачивается к Тине). Ты знаешь и ты скажешь. Что за мужчина бывал здесь?

ТИНА (отрицательно мотает головой): Я никого не видела.

ПАКАРД (хватает ее за плечо и встряхивает): Нет, ты видела. Ну, кто здесь был? На прошлой неделе, когда я уезжал в Вашингтон?

ТИНА: Никого – только доктор.

ПАКАРД: Да я не об этом говорю. Что за мужчина приходил тайком от меня?

ТИНА: Я никого не видела.

КИТТИ (убивает сразу двух зайцев: Пакард ревнует, но не подозревает доктора, которого любит Китти): Ну, что я тебе говорила?

ПАКАРД (смотрит на Тину, словно ища способ выведать у нее правду. Решает, что это безнадежно, толкает ее к двери): Проваливай отсюда! (Китти ждет, чем обернется дело, Пакард расшагивает по комнате). Я разведусь с тобой. Вот что я сделаю. Я с тобой разведусь, и ты не получишь ни гроша. Закон на моей стороне.

КИТТИ: Ты ничего не докажешь. Ты докажи сначала.

ПАКАРД: Я докажу. Я устрою слежку, и этот тип будет у меня в руках. Так бы его и задушил.. Его я убью, а тебя вышвырну на улицу.

КИТТИ: Вышвырнешь, да? Ты перед этим хорошенько подумай. Мне-то сыщики не нужны, чтобы получить на тебя доказательства.

ПАКАРД: У тебя ничего нет на меня.

КИТТИ: Нет? Ты ведь собрался в Вашингтон, да? Станешь большой шишкой, президенту будешь приказывать. Хочется политиком стать? Хрен тебе. (Она разъяряется). Я о твоих поганых делах все знаю. Вот где у меня твое хвостовство! Дело с Томпсоном, старик Кларк, эти Джорданы – обобрал их всех до нитки. Если об этом рассказать, шум поднимется приличный. Большая политика! Хрен ты туда пролезешь! Тебя в Вашингтоне ни в один клозет не пустят.

ПАКАРД: Гадюка. Злобная гадюка. Между нами все кончено, я должен пойти на обед к этому Фернклиффу, но после него – все кончено. Я бы и туда с тобой не пошел, но разговор с Фернклифом мне важнее, чем ты. Я уйду, поняла? Завтра пришло за одеждой. А ты сиди здесь и нюхай цветочки от своего хахала. Между нами – все. (Он уходит в свою комнату и хлопает дверью. Переход закончился).

Эта сцена начинается с "раздражения" и кончается "яростью". А в промежутке есть все шаги – от первого до последнего.

Это почти универсальная ошибка посредственных писателей – игнорировать переходы и считать при этом, что изображение людей жизненно. Верно, что переход может произойти очень быстро и в душе персонажа и даже неосознанно. Но он все равно есть, и автор обязан показать, что он есть. Мелодрамы и шаблонные характеры лишены переходов, которые составляют плоть и кровь настоящей драмы. Юджин О.Нил придумал массу приемов, с помощью которых сообщал зрителям мысли персонажей, но нет ничего удачнее, чем простой метод переходов, использованный Ибсеном и другими великими.

В одноактной пьесе Чехова "Медведь" есть чудесный видимый переход. Попова согласилась стреляться со Смирновым, потому что оскорбила его.

СМИРНОВ: Пора наконец отрешиться от предрассудка, что только одни мужчины обязаны платить за оскорбления! Равноправность так равноправность, черт возьми! К барьеру!

ПОПОВА: Стреляться хотите? Извольте!

СМИРНОВ: Сию минуту!

ПОПОВА: Сию минуту! После мужа остались пистолеты... Я сейчас принесу их сюда... (Торопливо идет и возвращается.) С каким наслаждением я влеплю пулю в ваш медный лоб! Черт вас возьми! (Уходит.)

СМИРНОВ: Я подстрелю ее как цыпленка! Я не мальчишка, не сентиментальный щенок, для меня не существует слабых созданий!

ЛУКА: Батюшка родимый!.. (Становится на колени.) Сделай такую милость, пожалей меня старика, уйди ты отсюда! Напужал до смерти, да еще стреляться собираешься.

СМИРНОВ (не слушая его): Стреляться, вот это и есть равноправность, эмансипация! Тут оба пола равны! Подстрелю ее из принципа. Но какова женщина? (Дразнит.) "Черт вас возьми... Влеплю пулю в ваш медный лоб! Какова? Раскраснелась, глаза блестят... Вызов приняла! Честное слово, первый раз в жизни такую вижу..."

ЛУКА: Батюшка, уйди! Заставь вечно Бога молить!

СМИРНОВ: Это – женщина! Вот это я понимаю! Настоящая женщина? Не кислятина, не размазня, а огонь, порох, ракета! Даже убивать жалко!

ЛУКА (плачет): Батюшка... родимый, уйди!

СМИРНОВ: Она мне положительно нравится! Положительно? Хотя и ямочки на щеках, а нравится! Готов даже долг ей простить... И злость прошла – удивительная женщина!

В конце переход слишком уж очевиден. Ему не хватает тонкости, которая делает переходы в "Кукольном доме" неотъемлемой частью пьесы. Без переходов не может быть ни развития, ни роста. Джексон пишет в своей книге "Диалектика": "Очевидно, что в качественном отношении вселенная не является одинаковой ни в какие два разных момента". Прилагая это к нашим целям, самоочевидно, что ни в какие два последовательных момента пьеса не является одинаковой. Персонаж, путешествующий от одного полюса к противоположному, например, от веры – к безбожию, или наоборот, должен постоянно находиться в движении, чтобы успеть пересечь это огромное расстояние за два отведенных театральных часа.

Все клетки нашего тела обновляются каждые семь лет. Наше отношение к жизни, наши надежды и мечты тоже постоянно меняются. Эти перемены так неощутимы, что обычно мы даже не осознаем, что они имеют место в нашем теле и душе. Вот суть перехода: ни в какие два последовательных момента, мы не являемся одинаковыми. Переход – это тот элемент, который поддерживает движение пьесы без провалов, скачков и разрывов. Переход связывает внешне не связанные элементы – такие, как зима и лето, любовь и ненависть.

1,2,3,4,5,6,7,8,9,10 – вот превосходно развивающийся конфликт. Скачущий конфликт ошибочен: 1,2 – 5,6 – 9,10. В реальной жизни просто не существует такой вещи, как скачущий конфликт. "Скачок к развязке" значит, скорее, убыстрение ментального процесса, а не разрыв в нем.

Вот первая сцена из "Грузчиков" Петерса и Склера. Она короткая, но в ней есть скачок. Постарайтесь обнаружить его.

ФЛОРРИ: Ну что же с нами случилось, Билл? Почему мы все время бранимся? Раньше так не было. (Трогает его руку.)

БИЛЛ (отгаликивая его руку): Отвяжись!

ФЛОРРИ: Свинья. (Начинает плакать.)

БИЛЛ: Все вы замужние сучки одинаковы – не понимаете, когда пора уходить.

ФЛОРРИ (дает ему пощечину): Не смей так говорить со мной!

БИЛЛ: Ладно. Ладно. Я согласен. Только не забывай, что между нами все кончено. Я не хочу тебя видеть и не хочу, чтобы ты приходила ко мне в контору. Иди к своему мужу и попробуй его полюбить. Ему это очень нужно. (Хочет уйти.)

ФЛОРРИ: Подожди-ка, Билл Ларкин.

БИЛЛ: А, отстань. И не пудри мне мозги, будто хочешь сказать что-то важное.

ФЛОРРИ: А я действительно хочу тебе сказать что-то важное. Те письма Лене написала я, если хочешь знать. И это не все. Я пойду и скажу ей, за какого подонка она хочет выйти. Так легко от меня не отделаешься. Может с другими и выходило, но со мной –дохлый номер. У нас не все кончено, нет.

БИЛЛ: Черт бы тебя побрал! (В ярости хватается за орло. Она бьет его по лицу и кричит. Он, остервенев, колотит ее, она кричит громче и падает. Хлопает дверь, слышны голоса. Билл убегает.)

ФРЕДДИ (за сценой): Флорри, это ты? Флорри, ты где?

Теперь вернитесь к реплике Билла "А, отстань" и перечтите ответ Флорри. Она заявляет, что это она написала некие письма к невесте Билла, и мы ждем, что он придет в ярость. Но нет – она продолжает довольно долго говорить, и он ничего не делает. Это статично. Единственная важная фраза у Флорри – первая, и она не вызывает никакой реакции. А то, что возбуждает Билла, настолько тривиально, что его реакция кажется неадекватной – конфликт скачет. Авторы подсознательно понимают необходимость переходов, но не понимая самого принципа, они извращают весь процесс. Поэтому они создают статичный конфликт, за которым следует скачущий признак неполадки с характерами. От слов "А, отстань" и до конца речи Флорри в душе Билла ничего не происходит – по крайней мере, на взгляд зрителей. Если бы она начала с фразы "Так легко от меня не отделаешься", у Билла был бы шанс тоже как-нибудь пригрозить. Тогда бы она ответила: "Может, с другими и выходило, но со мной – дохлый номер".

Растущее раздражение Билла заставило бы ее поспешить и сказать: "Я пойду и скажу Лене, за какого подонка она хочет выйти". Тут Билл мог бы пригрозить ей побоями, если она осмелится пойти к Лене. И это было бы атакой, которая заставила Флорри произнести ее главную фразу, выложить козырь: "Те письма Лене написала я, если хочешь знать". Тут бы Билл и ударил ее в совершенно понятной ярости. В нашем варианте есть возможность наблюдать процесс перехода от "раздражения" к "ярости". А в исходном варианте сцены ударная фраза блекнет и теряется в долгой тираде, во время которой Билл должен стоять и пялиться на Флорри (статичность), и вдруг, после бледной и ничего не значащей фразы, он кидается на нее (скачок).

Теперь прочтем сцену, из "Черной ямы" Мальца и попробуем найти в ней другой вид скачущего конфликта – отсутствие переходов. Этот недостаток гораздо серьезнее, чем тот, который обсуждался только что, потому что в нижеследующей сцене закладывается основа для всего будущего поведения героя.

ПРЕСКОТ (он хочет, чтобы Джо стал стукачом): ...Я одно знаю: любишь щи погуще, дружи с кухаркой. Так-то! Дело твое, конечно, но разве кому в радость, если его баба голодает, а сын вкалывает в руднике? Одним словом, подумай. (Он поднимается.) Тебе, Иола, я вижу, все это не по вкусу, ну что ж... (Пожимает плечами и идет к двери.) Если надумаешь, братец, то до завтра место свободно. (Выходит. Молчание.)

ИОЛА: Джо... (Джо не отвечает. Она встает, подходит к нему и берет его за руку.) Джо, не думай обо мне. Я в порядке, доктор не нужен. Я не боюсь (Начинает плакать.) Я не буду бояться, Джо! (Сотрясается в рыданиях.)

ДЖО (стараясь сдерживаться): Не плачь, Иола. Не плачь! Не хочу, чтобы та плакала!

ИОЛА (глота слезы): Я не буду, Джо, я не буду. (Сидит, сжав руки, дрожит всем телом. Джо расхаживает по комнате, глядит на Иолу, опять ходит.)

ДЖО (вдруг поворачивается и кричит): Ты что, хочешь, чтоб я был стукачом?!

ИОЛА: Нет, нет, я не хочу.

ДЖО: Ты думаешь, я не хочу работать, жрать, у докторов лечиться?! Думаешь, хочу, чтоб малыш помер?

ИОЛА: Нет, Джо, нет...

ДЖО: Господи! Что ж делать-то! (Молчание. Он ходит, потом садится. Бьет кулаком по столу все сильнее и сильнее. Наконец бьет со всей силы, и снова тишина.) Человек должен быть человеком. Человек должен жить по-человечески. У человека должна быть еда, баба, квартира. (Он вскакивает.) Человек не может жить в конуре, как собака...

МЭРИ (открывает дверь из другой комнаты, сонно): В чем дело? Я слышала крики.

ДЖО (сдержанно): Никто не кричал, Мэри. Это на улице. Мы говорим.

МЭРИ: Ложитесь спать.

ДЖО: Мы ложимся.

МЭРИ: Не тревожьтесь. Все будет в порядке. (Медлит.) Я молюсь за вас. (Выходит.)

ДЖО (с усмешкой): Молитесь за нас. (Пауза.) Сам начальник к нам приходил! Нужно ведь и о себе подумать, правда? Иола, нельзя, чтобы Тони – да в коксовую печь. (Шепотом.) Может не надо, чтоб у тебя был малыш? Ты все шаль носишь. (Наклоняется к ней.) Хочешь

живот спрятать? Стыдно, что брюхата? А мне не стыдно. Я малыша люблю. Как ты думаешь, он сейчас спит? (Прикладывает ухо к ее животу.) Спит. Он рано засыпает. Он засыпает с вечерним гудком. (Усмехается. Гладит ее лицо.) Ты меня любишь, Иола?

ИОЛА: Джо, может ты его надуешь? Прескота? Разве нельзя наняться, а ему ничего не говорить? (Пауза. Джо убирает руки от ее лица.)

ДЖО (медленно, спокойно): Угу. Точно, Иола, точно. Я его надую. Наймусь. Навру чего-нибудь. Точно.

ИОЛА (страстно): Никто не узнает. Мы не обязаны говорить Тони.

ДЖО (так же медленно): Точно! Я его надую. Наймусь. Врача достанем. Свое огребу – и привет. Точно. (Пауза. Он кладет голову ей на грудь. Осторожно, словно стараясь убедить ее.) Человек должен жить по-человечески, Иола. (Поднимает голову, с болью и решимостью.) Человек не может жить в конуре, как собака?

Вернемся теперь к концу тирады Джо, где он говорит: "Ты меня любишь, Иола?" Ее ответ – это предложение одурачить Прескота. Возможно, она обдумывала этот ход все время, но зрителям-то об этом ничего не известно. После ухода Прескота она говорит Джо, что не требует от него жертвы – а через две страницы меняет решение. Перемена законна, но мы должны знать, как она произошла. К этому очевидному скачку добавляется еще больший со стороны Джо, когда он сразу же с ней соглашается. Такое быстрое, решение неправдоподобно. Разве Джо не знает, что значит такой шаг? Разве он не знает, что станет изгоем и может быть, даже погибнет? Или он надеется перехитрить как начальство, так и друзей? Нам его мысли неизвестны. Если бы мы могли видеть происходящее в голове у Джо – его мысли о хозяевах, о черных списках, об остракизме, тогда его падение показалось бы нам гораздо более трагическим.

Этим скачущим конфликтом, этим отсутствием переходов судьба пьесы была решена. Джо так и не стал трехмерным характером. Автор сам определил его судьбу вместо того, чтобы дать Джо развиваться самому. Решение Джо должно было прозвучать после раздумий, обсуждений, борьбы между ним и Иолой и тогда оно привело бы к развивающемуся конфликту.

Взгляните на Нору. Ее переход от отчаянья к решению уйти короток, но логичен. У Мальца есть пара попыток перехода, но крайне неумелых. Когда Джо говорит: "Нужно ведь и о себе подумать", – мы чувствуем, что он склоняется к карьере стукача. Но немного спустя он говорит, что ему не стыдно, что у Иола может не быть шали прикрыть живот - и тут Иола и зрители понимают, что он не собирается наниматься. Так почему же Иола все-таки предлагает ему наняться и одурачить хозяина? Эти скачки между "да" и "нет" замедляют развитие Джо и затемняют смысл пьесы. Джо, безусловно, слабый характер, не знающий, чего он хочет. Но если автор скажет на это, что именно поэтому он и стал стукачом, мы отошлем его к главе "Сила воли у героя".

ВОПРОС: Вы учили меня, что для пьесы важнее всего – двигаться. Но разве, когда едет машина, мы видим каждый поворот колеса? Нет, да это и не нужно, лишь бы машина двигалась. Мы знаем, что колеса вертятся просто потому, что чувствуем движение машины.

ОТВЕТ: Машина может дернуть, встать, дернуть, встать и так без конца. Она движется, правильно, но такое движение вытрясет из вас душу за полчаса. Передача в машине сравнима с переходами в пьесе, потому что она – это переход между двумя скоростями. Как разлаженная машина трясет вас физически, так и серия скачущих конфликтов трясет вас эмоционально. Ваш вопрос интересен: должны ли мы видеть каждый поворот колеса? Должны ли мы замечать каждое движение перехода? Ответ отрицательный. Если вы подразумеваете переходное движение, и это подразумевание бросает свет на работу ума персонажа, то этого достаточно. Это зависит от способностей драматурга, насколько удачно он сможет сжать свой материал в переходе, изображая или подразумевая весь процесс движения.

## 10. Кризис, кульминация, развязка

Родовые схватки – это кризис, сами роды – кульминация, исход же (благополучный или смертельный) – это развязка. Ромео идет в дом к ненавистным Капулетти, чтобы взглянуть на Розалинду. Там он встречается другую девушку – столь прекрасную, что он безумно влюбляется в нее (кризис). Он обнаруживает, что она – дочь Капулетти (кульминация). Тибальд пытается убить Ромео (развязка). Джульетта тем временем узнает, что она полюбила Монтекки, и изливает свое горе луне и звездам. Ромео, ведомый любовью, возвращается и слышит ее слова (кризис). Они решают пожениться (кульминация). На следующий день монах Лоренцо венчает их (развязка).

В каждом действии кризис, кульминация и развязка следуют друг за другом так же необратимо, как день за ночью. Рассмотрим это на примере "Кукольного дома". Кrogстад угрожает Норе – это кризис: "Вот что я говорю вам: если меня вышвырнут еще раз, вы составите мне компанию". Он собирается разоблачить ее подделку, если она не убедит Хельмера оставить его на работе. Это угроза каков бы ни был исход – должна стать поворотным пунктом в жизни Нору. Если она сумеет убедить Хельмера не увольнять Кrogстада – это будет кульминацией. Но ею будет и отказ Хельмера выполнить Норину просьбу.

"Уверю тебя, мне просто невозможно было бы работать вместе с ним, я испытываю прямо физическое отвращение к таким людям", – заявляет Хельмер, и это утверждение представляет собой высшую точку сцены – кульминацию. Он непреклонен. Кrogстад разоблачит Нору, а Хельмер сказал, что мошенник не имеет права воспитывать детей. Помимо скандала, она еще потеряет Хельмера и детей. Развязка – ужас. В следующей сцене она пробует еще раз уговорить его, но безрезультатно. Тогда Нора обвиняет Хельмера в мелочности. Он задет. Кризис. Хельмер решительно говорит: "Надо положить всему этому конец". Он зовет служанку и дает ей письмо для немедленной отправки. Она уходит.

НОРА (затаив дыхание): Торвальд, что это было за письмо?

ХЕЛЬМЕР: Увольнение Кrogстада.

НОРА: Верни, верни назад, Торвальд! Еще не поздно, Торвальд, верни! Ради меня, ради себя самого, ради детей. Слышишь, Торвальд, верни. Ты не знаешь, как это может отозваться на нас всех.

ХЕЛМЕР: Поздно.

Это кульминация. Норино отчаянье – развязка. Но эти кризис и кульминация происходят уже на более высоком уровне, чем предыдущие. До этого Хельмер только угрожал, а теперь выполнил свою угрозу. Кrogстад уволен, вот следующая сцена, где кризис, кульминация и развязка снова появляются на более высоком уровне, отметьте великолепный переход между последним кризисом и следующим.

Кrogстад тайком проходит через кухню. Он получил приказ об увольнении. Хельмер – в другой комнате. Нора в ужасе, что он застанет здесь Кrogстада. Она запирает дверь и просит "говорить тише – мой муж дома".

КРОГСТАД: И пусть его.

НОРА: Что вам нужно от меня?

КРОГСТАД: Узнать кое о чем.

НОРА: Так скорее. Что такое?

Они разговаривают, и Кrogстад узнает, что Нора так и не сказала Хельмеру о подделке и что она отчаянно боится разоблачения.

КРОГСТАД: У меня в кармане письмо вашему мужу... (Начинается кризис.)

НОРА: И там все сказано?

КРОГСТАД: В самых мягких выражениях.

НОРА: Это письмо не должно дойти до мужа. Разорвите его. Я найду все-таки выход, добуду денег.

КРОГСТАД: Извините, сударыня, я, кажется, только что сказал вам...

НОРА: О, я не говорю о своем долге вам. Скажите мне, сколько вы хотите потребовать с мужа, и я добуду вам сама эти деньги.

КРОГСТАД: Я никаких денег не возьму с вашего мужа.



НОРА: Чего же вы требуете?

КРОГСТАД: Я хочу стать на ноги... и ваш муж должен помочь мне... Я хочу подняться, говорю я вам. Хочу, чтобы меня приняли на службу в банк с повышением. Вашему мужу придется создать для меня особую должность.

НОРА: Никогда он этого не сделает!

КРОГСТАД: Сделает! Я его знаю. Он пикнуть не посмеет. А раз только я сяду там рядом с ним, увидите – не пройдет и года – я буду правой рукой директора. Кругстад, а не Хельмер будет править банком. (Кризис. Теперь они движутся к кульминации.)

НОРА: Никогда вы этого не дождетесь!

КРОГСТАД: Может быть, вы...

НОРА: Теперь у меня хватит духу.

КРОГСТАД: Меня не испугаете. Такая нежная, избалованная дамочка, как вы...

НОРА: Увидите! Увидите!

КРОГСТАД: Под лед, может быть? В ледяную, черную глубину. А весной всплыть обезображенной, неузнаваемой, с вылезшими волосами...

НОРА: Вы меня не запугаете.

КРОГСТАД: А вы меня. Таких вещей не делают, фру Хельмер. Да и к чему бы это послужило? Он ведь все-таки будет у меня в руках.

НОРА: И после того? Когда меня уже...

КРОГСТАД: Вы забываете, что тогда я буду властен над вашей памятью. (Нора, онемев, смотрит на него.) Теперь вы предупреждены. Так не делайте никаких глупостей, когда Хельмер получит мое письмо, я буду ждать от него весточки. И помните, ваш муж сам вынудил меня вступить на такой путь. Этого я никогда ему не прощу. До свидания, фру Хельмер. (Уходит через переднюю.)

НОРА (идет к двери в переднюю, приотворяет ее и прислушивается): Уходит. Не отдает письма. О нет, нет, это ведь было бы невозможно! Невозможно! (Открывает дверь все больше и больше.) Что это? Он стоит за дверями. Не спускается вниз. Раздумывает? Неужели он... (Слышно, как письмо падает в ящик, затем слышны шаги уходящего Кругстада. Нора с подавленным криком бежит назад в комнату. Короткая пауза – Кульминация.) Письмо!.. В ящике!.. Лежит там... Теперь нам нет спасения! (Развязка. Отчаянье, но поскольку не бывает абсолютного отчаянья, пока не кончена жизнь, Нора еще повоюет.)

Кульминация наступает именно в тот момент, когда Кругстад бросает письмо в ящик.

Смерть – это кульминация. Перед смертью – кризис, пока еще есть надежда, пусть ничтожная. Между этими двумя полюсами – переход. Он заполняется ухудшением или улучшением состояния больного.

Если вы хотите изобразить человека, сгорающего в постели из-за своей беспечности, то сначала покажете, как он курит, засыпает и как сигарета поджигает штору. В этот момент вы придете к кризису. Почему? Потому что он еще может проснуться и потушить огонь или кто-нибудь почует запах паленого. А если нет, то он сгорит до смерти. В этом случае кризис продолжается несколько мгновений, но он может быть и дольше.

Кризис – это такое положение вещей, при котором неизбежна решительная перемена в ту или другую сторону.

Рассмотрим теперь, в чем причины кризиса и кульминации. Возьмем "Кукольный дом", известный читателям уже очень хорошо. Кульминация была заложена уже в послышке: "Неравенство в браке ведет к несчастью". В самом начале пьесы автор уже знал финал, поэтому он мог сознательно отбирать характеры для доказательства своей посыпки. Мы говорили о сюжете в главе "Герои сами придумывают свою пьесу". Мы показали, как Нора была принуждена необходимостью подделывать вексель и занять у Кругстада, чтобы спасти жизнь Хельмера. Если бы Кругстад был обычным работодателем, драмы бы не было. Но Кругстад – неудачник: он тоже когда-то подделал вексель, чтобы спасти свою семью. Дело было замято, но его репутация испорчена. Чтобы восстановить ее, Кругстад был готов на все. Работа в банке значила для него возможность возврата в общество. Вот как обстояли дела с Кругстадом, когда

Нора попросила его о деньгах. Он ссужал деньги другим, так что отказать Норе причин не было. К тому же, Хельмер был его соучеником, хотя они и не дружили. Хельмер презирал Кругстада и почти стыдился знакомства с ним, главным образом – из-за разоблаченного мошенничества. Поэтому Кругстад с мстительной радостью увидел, что жена этого уважаемого человека оказалась в таком же, как и он когда-то положении. А когда Хельмер стал управляющим и выгнал его: и из принципа, и потому, что Нора осмелилась давать ему советы, – тогда Кругстад решился на смертельную борьбу. Теперь одних денег было мало. Он хотел или унижить или погубить Хельмера – и возвыситься. Само оружие у него есть, и он его использует.

Как вы видите, единство противоположностей здесь безупречно. Нора уже вполне осознает все последствия своего поступка, но боится рассказать Хельмеру, потому что знает, как сурово он отнесется к такому аморальному шагу. С другой стороны, Кругстад видит, что доброе имя его детей снова под угрозой (из-за его увольнения), и готов спасти его даже ценой чьей-либо гибели. Этот конфликт нельзя уладить компромиссом. Нора предлагает деньги, но Кругстаду нужно оправдаться. Хельмер хочет погубить его – так он погубит Хельмера.

Неразрывная связь сторон обеспечивает конфликт, кризис и кульминацию. Кризис был заложен уже в самом начале пьесы, был предсказан уже выбором персонажей. Но кульминация тем не менее могла быть подорвана, окажись какой-нибудь герой слишком слаб. Если бы любовь Хельмера пересилила его честность, он послушался бы Нору и оставил Кругстада в банке. Но Хельмер есть Хельмер и со своего пути не сворачивает.

Как мы видим, кризис и кульминация все время повторяются, каждый раз – на более высоком уровне. Каждая сцена содержит свою посылку, свой набор персонажей, конфликт, переходы, кризис, кульминацию и заключение. Все это должно повторяться по восходящей столько раз, сколько в пьесе сцен. Так ли это в первой сцене "Привидений"? Энгстран стоит у калитки, Регина не дает ему пройти.

РЕГИНА (приглушенным голосом): Чего тебе надо? Стой, где стоишь. С тебя так и течет.

ЭНГСТРАН: Бог дождичка послал, дочка.

РЕГИНА: Черт послал, вот кто!

Уже первые три фразы говорят о вражде между двумя персонажами. Каждая фраза раскрывает отношения между ними и их физический, социальный и психический облик. Мы узнаем, что Регина – здоровая и привлекательная, а Энгстран – хромой любитель приврать и выпивки. Мы узнаем, что у него было много планов преуспевания – и все провалились. Мы узнаем, что его нынешний план – открыть трактир для моряков, в котором Регина служила бы приманкой. Мы узнаем, что Энгстран почти убил жену своим поведением, что Регина воспиталась на службе у Альвингов, что она и Освальд симпатизируют друг другу, что она собирается преподавать в приюте, для которого работает Энгстран.

На этих первых пяти страницах видна великолепная согласованность перечисленных ранее элементов. Посылка Энгстрана – взять Регину с собой домой, независимо от последствий. Посылка Регины – остаться. Его мотивы – использовать ее в деле, ее – выйти за Освальда. Характеры раскрываются (экспозиция) через конфликт. Каждая фраза бросает свет на их свойства и отношения. А начинается конфликт уже с первой фразы Регины. Совершенен переход в малом конфликте между желанием Регины остаться и решимостью Энгстрана взять ее с собой. Прочтите внимательно кусок с начала до того места, когда он высказывает желание забрать ее. Отсюда проследите движение к негодованию Регины, когда она вспоминает, как он ее обзывал. Отсюда – до ее слов о плане открыть "шикарное заведение". И отсюда – до того места, где он советует ей брать деньги у моряков, как это делала ее мать. Сразу после его совета разражается кризис, а вслед за тем – кульминация.

РЕГИНА (наступая на него): Пошел вон!

ЭНГСТРАН (пятясь): Ну-ну, нуж не хочешь ли ты драться?

РЕГИНА: Да! Если ты еще затронешь мать, прямо ударю! (Оттесняет его к дверям в сад.)

Кульминация естественна, а развязка очевидна в последней реплике Энгстрана. Он напоминает, что согласно церковной записи она – его дочь, намекая, что он может принудить ее уйти с ним. Да, налицо все нужные элементы.

Следующая сцена между Мандерсом и Региной также содержит все необходимое. Кульминация настает, когда Регина предлагается ему, и бедный робкий Мандерс в панике говорит: "Не будете ли вы так добры попросить сюда фру Альвинг?" Повсюду в "Привидениях" вы найдете четкие кульминации.

Природа работает диалектически, она не делает скачков. В природе все действующие лица хорошо оркестрованы. Единство противоположностей нерушимо, и волнами приходят кризисы с кульминациями. Человек крадет – конфликт. Его преследуют – развитие конфликта. Он пойман – кризис. Он осужден – кульминация. Его отправляют в тюрьму – развязка. Интересно отметить, что "человек крадет" – это само по себе тоже кульминация – так же, как "суд" или "зачатие". Малая кульминация ведет к большой – и в жизни, и на сцене.

Нет ни начала ни конца. В природе все есть продолжение. Так же и в пьесе – ее начало не есть начало конфликта, но его кульминация. Решение приятно, и герой пережил внутренний кризис. Он действует в соответствии со своим решением, начиная конфликт, который развивается, меняется, проходит через кризис и кульминацию.

Мы уверены, что вся вселенная – и звезды, и песчинка – состоит из одних и тех же химических элементов. Этот принцип верен и для людей и для драмы. Короткая сцена содержит все элементы трехактной пьесы. У нее есть своя посылка, которая раскрывается через конфликт между персонажами. Конфликт с помощью переходов растет к кризису и к кульминации. Кризисы и кульминации так же периодичны, как экспозиция постоянна. Спросите еще раз: что такое кризис? Это поворотный пункт, это такое положение вещей, при котором неизбежна решительная перемена в ту или другую сторону.

В "Кукольном доме" главный кризис происходит, когда Хельмер находит письмо и все узнает. Что он сделает? Поможет Норе? Поймет ее мотивы? Или – в соответствии со своим характером – осудит ее? Мы не знаем. Хотя нам известно отношение Хельмера к таким вещам, мы знаем также силу его любви к Норе. Эта неопределенность и составляет кризис. Кульминация приходит, когда Хельмер гневается вместо того, чтобы посочувствовать. Развязка – решение Норы уйти от Хельмера.

В "Гамлете", "Макбете" и "Отелло" развязки коротки. Почти сразу кульминации и обещания справедливого наказания, занавес падает. А в "Кукольном доме" развязка занимает больше половины последнего акта. Что лучше? На этот счет правил нет, если драматург умеет управлять конфликтом, как Ибсен в "Кукольном доме".

## РАЗНЫЕ ВОПРОСЫ

### 1. Обязательная сцена

На днях умер великий ученый. Я расскажу вам его жизнь, а вы скажете, какая ее часть была самой важной.

Он был зачат. Родился здоровым, но в четыре года перенес тиф, из-за которого его сердце ослабло. Когда ему было 7 лет, умер отец, и его мать пошла работать на фабрику. Соседи заботились о нем, но он все равно страдал от недоедания. Однажды, гуляя по улицам, он попал под машину. Обе ноги были сломаны, и он оказался прикован к постели – сначала в больнице, потом дома. Он читал часами, гораздо больше, чем средний мальчик его лет. В 10 лет он читал философские книги, в 14 решил стать химиком. Мать усердно работала, но не могла отправить его учиться. Наконец он поправился и смог посещать вечернюю школу. В 17 лет он получил премию в 25 долларов за статью по биохимии. В 18 он встретил человека, который оценил его возможности и послал в колледж. Он быстро прогрессировал, но его благодетель рассердился, когда юноша решил жениться. Лишенный финансовой поддержки, он был вынужден пойти работать на химическую фабрику. В 20 лет он стал отцом, но заработок был слишком мал, чтобы поддерживать семью. Он взялся за дополнительную работу и надорвался.

Жена бросила его и вместе с ребенком вернулась в свою семью. Он ожесточился, размышляя о самоубийстве. Но в 25 лет мы видим его вернувшимся в вечернюю школу и продолжающим исследования. Жена с ним развелась, сердце болело. В 30 он снова женился. Женщина, старше его на 5 лет, была учительницей и понимала его стремления. Он построил маленькую домашнюю лабораторию и стал работать над своими теориями. Успех пришел почти сразу. Большая фирма стала его субсидировать, и когда в возрасте 60 лет он умер, то был признанным ведущим ученым в своей области. Ну, так какая часть его жизни самая важная?

ДЕВУШКА: Конечно, встреча с учительницей. Она дала ему возможность экспериментировать – и преуспеть.

Я: А как насчет сломанных ног? Его ведь могло и до смерти задавить?

ДЕВУШКА: Правильно. Если б он умер, никаких успехов бы не было. Это тоже важная часть.

Я: А развод с первой женой?

ДЕВУШКА: Я понимаю. Не уйди она от него, он бы не смог второй раз жениться.

Я: Вспомните, он ведь надорвался. Не случись этого, она могла бы и не подумать о разводе. А не будь его сердце ослаблено тифом, он бы мог выдержать большие нагрузки и жена не ушла бы от него. Он завел бы еще детей и остался на фабрике. Так какая же часть важнее?

ДЕВУШКА: Рождение.

Я: А как насчет зачатия?

ДЕВУШКА: А, да-да. Это самое важное.

Я: Подождите-ка: а если бы его мать умерла во время беременности?

ДЕВУШКА: Куда вы клоните?

Я: Я стараюсь найти самую важную часть его жизни.

ДЕВУШКА: По-моему, такой вещи, как самая важная часть, просто нету, поскольку каждая часть вырастает из предыдущей. Все части одинаково важны.

Я: А если так, значит, каждая часть есть результат определенного набора событий?

ДЕВУШКА: Да.

Я: Значит, каждая часть зависит от предшествующей?

ДЕВУШКА: Кажется, да.

Я: Так можно сказать, что ни одна часть не важнее другой?

ДЕВУШКА: Да, но почему вы выбрали такой кружной путь к разговору об обязательной сцене?

Я: Потому что кажется, что все авторы учебников согласны в том, что обязательная сцена – это сцена, которая должна быть в пьесе. Это сцена, которую все ждут, которая обещана всем ходом пьесы, которую нельзя убрать. Иными словами, пьеса строится в направлении этой неизбежной сцены, которая возвышается над остальными и венчает их. В "Кукольном доме" есть такая, когда Хельмер вынимает письмо из ящика.

ДЕВУШКА: Вам она не нравится?

Я: Мне не нравится сама концепция, потому что в пьесе каждая сцена обязательна. Понимаешь, почему?

ДЕВУШКА: Почему?

Я: Потому что не заболел Хельмер, Нора не поддельвала бы чек, Кругстад не пришел бы в дом за деньгами, не было бы осложнений, Кругстад не написал бы письмо, Хельмер не вскрыл бы его.

ДЕВУШКА: Все это так, но я согласна с Лоусоном, когда он говорит: "Всякая пьеса должна обеспечить точку концентрации, к которой направлен максимум ожиданий".

Я: Правильная, не дезориентирующая фраза. Если у пьесы есть посылка, только доказательство ее способно и должно создать "точку концентрации, к которой направлен максимум ожиданий". Так чем же мы должны заниматься – обязательной сценой или доказательством посылки? Раз пьеса вырастает из посылки, то доказательство посылки естественным образом превратится в "обязательную сцену". Многие обязательные сцены не

удались, потому что посылка была двусмысленной или ее вообще не было, и зрителям нечего было ждать.

"Безудержное честолюбие ведет к гибели" – вот посылка "Макбета". Доказательство этой посылки и обеспечит "точку концентрации, к которой направлен максимум ожиданий". Каждое действие вызывает противодействие. Честолюбие несет в себе свою гибель – доказать это обязательно. Если почему-либо естественная последовательность действий и противодействий будет нарушена, пьеса пострадает. В пьесе нет такого момента, который не вырос из предыдущего. Каждая сцена должна быть самой важной на своем месте. Только в сцене, необходимой для целого, есть та жизненность, которая заставляет нас ждать следующей сцены. Разница между сценами только в том, что каждая следующая должна опираться на предыдущую. Опасность концепции "обязательной сцены" в том, что мы можем сосредоточиться на ней одной, забыв, что все сцены нуждаются в равном внимании. Каждая сцена содержит все элементы целого. Пьеса как целое должна постоянно развиваться, чтобы достичь пункта, который будет кульминацией всей драмы. Эта кульминационная сцена должна быть напряженной остальных, но не в ущерб им, иначе пьеса пострадает.

Удача ученого, о котором мы говорили, может быть измерена только ведущими к ней шагами. Любая часть его жизни могла стать последней или привести к полному поражению. Лоусон пишет: "Обязательная сцена – это непосредственная цель, к которой стремится пьеса". Неверно. Непосредственная цель – это доказательство посылки, и ничего больше. Заявления вроде лоусоновского затемняют предмет. Обязательную сцену не нужно рассматривать как нечто отдельное и независимое. Не одна, но множество обязательных сцен создают финальную схватку, главный кризис – доказательство посылки – которое Лоусон и его последователи ошибочно называют обязательной сценой.

## 2. Экспозиция

Существует ложная идея, что экспозиция – это просто другое название для начала пьесы. Авторы учебников говорят, что мы должны создать атмосферу, настроение, условия, прежде чем начнется действие. Они говорят нам, как должны появляться персонажи, что при этом говорить и как себя вести, чтобы привлечь и удержать внимание зрителей. И хотя все это поначалу кажется весьма полезным, эти советы ведут к путанице.

Что говорит словарь Вебстера? "Экспозиция – изложение смысла или идеи литературного произведения, предназначенное сообщать информацию". А "Тезаурус" Марча? "Экспозиция – акт изложения". Итак, что же мы хотим изложить? Посылку? Атмосферу? Происхождение героев? Сюжет? Обстановку? Настроение? Ответ: все это одновременно.

Если мы выберем одну атмосферу, сразу возникнет вопрос: а кто живет в этой атмосфере? Если мы ответим: юрист из Нью-Йорка – то подойдем на шаг ближе к созданию атмосферы. Если мы исследуем вопрос дальше и спросим, что за человек этот юрист, мы узнаем, что он честен и принципиален. Узнаем, что его отец был портным и жил в бедности, чтобы сын смог выбиться в люди. Ни разу, не упомянув "атмосферу" ни в вопросах ни в ответах, мы тем не менее находимся на пути к ее созданию. Если увеличить наше любопытство, то скоро мы все узнаем об этом юристе: друзья, стремления, непосредственная цель, настроение. Чем больше мы знаем о человеке, тем больше мы знаем о настроении, месте действия, атмосфере, сюжете, социальных условиях, предыстории и т.д.

Мы должны изобразить персонажа, о котором мы пишем. Мы хотим, чтобы зрители знали его цель, поскольку, узнав, чего он хочет, они сразу узнают о нем очень много. Нет нужды специально изображать настроение и т.д. Это – неотъемлемая часть пьесы, которая создается по мере того, как герой старается доказать посылку. "Экспозиция" – это составляющая всей пьесы, а не просто вставка, которая используется в начале, а потом откладывается в сторону. А учебники трактуют ее, как если бы она была чем-то обособленным. Более того, "экспозиция" должна происходить постоянно, без перерыва до самого конца пьесы.

В начале "Кукольного дома" Нора раскрывает себя (экспозиция) в конфликте как наивное, избалованное дитя, которое мало знает о внешнем мире. Ибсен добивается этого, не заставляя слугу рассказывать новой кухарке о хозяевах и давать ей советы, как с ними держаться. Нет и телефонных разговоров, сообщающих зрителю, что у господина имярек такой жуткий темперамент, что Бог знает, что он сделает, узнав, что случилось. Читать вслух письмо, чтобы изложить происхождение и предысторию героя, – тоже довольно жалкое средство. Все эти надуманные приемы не только плохи, но и не необходимы.

Когда Кrogстад приходит, чтобы потребовать денег, то его угрозы и Норина реакция на них безошибочно раскрывают, кто такие Нора и Кrogстад. Они раскрываются в конфликте – и до конца раскроют себя в ходе всей пьесы.

Бейкер говорит: "Сначала мы возбуждаем у зрителей эмоции чисто внешними действиями. Действиями, которые или продвигают сюжет, или иллюстрируют характеры, или делают и то и другое". В хорошей пьесе внешнее должно делать и то, и это, и многое, многое другое.

Персиваль Уайльд пишет об экспозиции: "Очень близко к созданию настроения создание атмосферы". Конкретизируйте этот совет и получите что-то вроде: "В своей пьесе о голодающих старьевщиках постарайтесь не наряжать их в роскошные костюмы. Чтобы создать атмосферу, лучше одеть их в тряпье и лохмотья. Уговорите костюмера не использовать брильянтов – это может привести зрителей в недоумение". Уайльд продолжает свой совет: "Экспозиция может прерывать действие, если она так же интересна, как оно или интереснее его". Но читая любую хорошую пьесу, вы увидите, что экспозиция не прерывается ни на минуту, продолжаясь до самого занавеса. Более того, под действием Уайльда подразумевается конфликт. А ведь все, что герой делает или говорит, раскрывает его. В хорошей пьесе прервать значит, прервать экспозицию и наоборот.

Употребление слова "экспозиция" дезориентирует. Если бы великие писатели приняли совет "авторитетов" и свели экспозицию к началу пьесы или к промежуткам между действием, то великие характеры умерли бы не родившись. Сцена большой экспозиции, т.е. изображения Хельмера находится в конце пьесы – и не может быть ни в каком другом месте. Фру Альвинг убивает своего сына в конце пьесы, потому что мы видели ее развитие в ходе непрерывной экспозиции. И она здесь не кончается. Всю оставшуюся жизнь фру Альвинг могла бы продолжать самораскрытие, как это и бывает со всеми. То, что большинство наставников называют экспозицией, мы предпочитаем называть "поворотный пункт".

ВОПРОС: Я принимаю ваши рассуждения. Но я не вижу вреда в употреблении слов "настроение", "атмосфера" и т.д., если они проясняют что-то начинающему.

ОТВЕТ: Но они ничего не проясняют. Они сбивают с толку. Заботясь о настроении, вы забудете об изучении характеров. Арчер говорит: "...искусство так разворачивать драму прошлого, чтобы сделать это постепенное разворачивание не просто прологом или предисловием к драме настоящего, но неотъемлемой частью ее действия". Если вы послушаетесь этого совета, вы нигде не сможете остановиться, потому что ваши характеры всегда втянуты в жизненное действие, а действие (конфликт) есть экспозиция, изображение характера. Если характер почему-либо оказывается вне конфликта, то экспозиция, как и все другое в пьесе, сразу же останавливается. Иными словами, конфликт – это и есть настоящая "Экспозиция".

### 3. Диалог

Студенты моего драматургического класса писали работы на тему "Диалог". Мисс джин Михаэль написала так ясно, тонко и по делу, что я чувствую себя обязанным процитировать ее. Вот эта работа:

"В пьесе диалог – это главное средство, которым доказывается посылка, раскрываются характеры и продвигается конфликт. Весьма важно, чтобы диалог был хорошим, поскольку это та часть пьесы, которая заметнее всего зрителям. Но драматург, признавая, что с плохим диалогом пьеса не может быть хороша, должен также признать, что по-настоящему хороший

диалог невозможен, если он не следует ясно и сильно из произносящих его характеров, если он не служит естественному и не напряженному показу того, что происходит и произошло с героями, так как это важно для действия пьесы. Только развивающийся конфликт создаст здоровый диалог. Нам всем довелось терпеть длинные и скучные минуты, когда персонажи сидят на сцене, бесконечно говоря, стараясь заполнить промежуток между двумя конфликтами. Если бы автор обеспечил необходимый переход, то не было бы нужды в этом мостике из болтовни. И как бы остроумен ни был этот связующий диалог, он все равно всегда очень шаток, потому что у него нет прочного основания.

С другой стороны, бывает пустой диалог, проистекающий из статичного конфликта. Никто из оппонентов не собирается выигрывать эту вялую битву, и их диалогу нигде развернуться. Один остроумный выпад немедленно отбит другим – но никто из бойцов не сражен, и характеры – хотя в редкой "остроумной" пьесе бывают живые характеры – замораживаются в стандартные, никогда не растущие типы. В пьесах из жизни высшего света характеры и диалоги очень часто бывают именно такого рода, и поэтому великосветские драмы редко долговечны.

Диалог должен раскрывать характер. Каждая речь персонажа должна быть следствием трех измерений говорящего, рассказывать нам, кто он есть, и намекать на то, чем он будет. Шекспировские характеры растут постоянно, но они не изумляют нас, поскольку уже их первые речи сделаны из того же материала, что и последние. Так, когда Шейлок выказывает свою жадность при первом же появлении, то мы вправе подозревать, что его поведение в финале будет результатом его жадности, столкнувшейся с другими силами.

У нас нет дневников ни принца Датского, ни царя Фиванского, но динамичные диалоги наивысшим образом повествуют нам о мыслях и Гамлета, и Эдипа. Диалог должен раскрывать предысторию. Первые слова Антигоны таковы:

Сестра моя любимая, Исмена,  
Не знаешь разве, Зевс до смерти нас  
Обрек терпеть Эдиповы страданья.

Эти слова сразу же выявляют отношения между персонажами, их происхождение, их верования, и их состояние в данную минуту.

Клиффорд Одетс умело использует эту функцию диалога в первой сцене "Проснись и пой", когда Ральфи говорит: "Всю жизнь я мечтал о паре черно-белых башмаков и не мог их достать. Это странно". Тут есть и сжатая предыстория и кое-что о его личности. И диалог должен давать это, причем с самого подъема занавеса.

Диалог должен предвещать, предугадывать грядущие события. В пьесе с убийством должна быть мотивация и другая подготовительная информация, ведущая к преступлению. Например, прелестное юное создание убивает негодяя пилкой для ногтей. Просто? Не очень-то, если вы логически не покажете, что девица каким-то образом узнала о существовании пилки и о том, что она острая, – иначе ей не пришло бы в голову использовать пилку как оружие. А обнаружить пилку и понять ее возможности она должна обоснованно, а не случайно. Она должна уметь обращаться с холодным оружием, и зрители опять-таки должны знать почему. Зрители вообще должны и хотят знать все происходящее, и диалог – один из лучших способов сообщить им информацию.

Таким образом, диалог вырастает из характера и конфликта и – в свою очередь – раскрывает характер и развивает действие. Это его основные функции, но они – лишь необходимое условие. Драматург должен знать множество вещей, чтобы диалоги не были плоскими.

Не будьте расточительны в словах. Искусство строится на отборе и без лишних излишеств вы быстрее достигнете цели. "Разговорчивая" пьеса свидетельствует о недостатке предварительной работы. Пьеса становится болтливой, когда характеры перестают развиваться, а конфликт – двигаться. Такой диалог вращается на одном месте, надоедая зрителям и заставляя режиссера придумывать всякие фокусы и трюки, чтобы скуку развеять.

Жертвуйте "блеском" ради характера, если требуется, но не наоборот. Диалог должен происходить из характера, и никакое остроумие не стоит смерти созданного вами характера. Можно создать живой и умный диалог и не за счет потери развивающегося характера.

Пусть люди говорят на языке своего мира, своего круга. Пусть механик использует термины своего ремесла, а жокей – ипподромные словечки. Не раздувайте до смешного эту профессиональную лексику, но и не пытайтесь обойтись без нее, иначе диалог, может выйти скучным. Жаргон можно с успехом использовать в бурлеске, но в серьезной драме он будет вреден.

Не будьте педантом. Не превращайте сцену в кафедру. Пусть в пьесе будет мораль, но тонко и ненавязчиво преподнесенная. Не давайте героям выбиваться из роли и произносить речи. Зрители вряд ли будут вам сочувствовать, скорее, посмеются над вами.

Протесты против социальной несправедливости и тирании произносились со дней Елизаветы – и хорошо произносились. Но такое заявление должно соответствовать и характеру говорящего и моменту. В "Хороните мертвых" призыв восстать против войны исходит от сварливой нищенки – и это уместно и душераздирающе.

В "Гимне восходящему солнцу" Поля Грина мы видим, как умелая экспозиция делает ненужными проповеди. Простой, напряженный диалог Грина – это средство для острой сатиры. Действие начинается за час до восхода солнца, в годовщину революции, в лагере строгого режима. Один из заключенных, новичок, не может спать из-за ужаса перед судьбой Ранта, которого посадили в шизо (штрафной изолятор) на 11 суток, уличив в онанизме. Кульминация действия и авторской иронии настает, когда новичок, избиваемый по приказу капитана, переходит от криков к пению государственного гимна. Рант умирает в изоляторе, и лагерное начальство фиксирует смерть "по естественным причинам". Бригада зеков отправляется на работу, старый, бесстрастный повар напевает гимн. Вот и все. Нет ни слова осуждения в адрес законов, защищающих такую бесчеловечность. Более того, есть речь капитана, произнесенная резко и прямо, и оправдывающая суровость режима. И тем не менее пьеса – самое пылкое осуждение Уложения о наказаниях в нашем государстве.

Вам не нужны речи для того, чтобы выразить свой протест.

Делайте остроты настоящей частью пьесы. Помните, что ваша пьеса – не эстрадный скетч. "Гэги" (грубые шутки) разрушают связность. Только полная подходящесть характеру может оправдать их, и они должны выполнять какую-то функцию кроме просто "вызывания смеха". В "Комедии ошибок" Шекспир наделяет Дромию очень дурными шутками, ничего не добавляющими к пьесе. Но в "Отелло" он уже научился делать игру слов частью целого. Перед убийством Отелло говорит: "Пусть свет свечей погаснет и очей".

Пьеса 30-х годов "Дети учатся быстро" усыпана "дополнительным" юмором. Шифрину есть что сказать, но свои мысли, выраженные своим языком, он вкладывает в уста детей: "Шериф всегда приходит через день после линчевания" и т. д. Дети так не говорят.

До сих пор мы обсуждали диалектику диалога постольку, поскольку он вырастает из характера и конфликта, которые диалектичны по самой своей сути, иначе они просто не могут существовать. Но диалог должен быть диалектичен и сам по себе, в той мере, в какой его можно отделить от характеров и конфликта. Его внутренний механизм должен работать по принципу постепенно развивающегося конфликта. Перечисляя несколько вещей, вы оставите самую впечатляющую напоследок. Вы говорите: "Там были мэр, и губернатор, и президент!" Даже интонация обозначает возрастание: один, два, три, а не: один, два, три. Есть старая шутка: убийство дурно, потому что ведет к пьянству, а пьянство – к курению. Такой ход – это хороший юмор, но плохая драма.

Замечательный пример диалектического роста в диалоге можно найти в пьесе, плохой в иных отношениях: "Идиотском восторге".

ИРА (обращаясь к фабриканту оружия): ...Я сбежала от ужаса собственных мыслей. А тут я забавляюсь разглядывая лица. Обычных, случайных, скучных людей. (Она говорит очаровательно садистским тоном.) Например, эта юная английская пара. Я смотрела на них за обедом, как они сидели рядышком, держались за руки, гладили друг другу колени под столом.



И я видела, как он, в своей красивой, ладной британской форме, стреляет из пистолетика по огромному танку. И танк давит его. И его красивое, сильное тело, которое так умело наслаждаться, превращается в месиво из мяса и костей – как раздавленная улитка. Но за мгновение до смерти он утешается мыслью: "Слава богу, она жива! Она носит моего ребенка, и он будет жить, чтобы увидеть лучший мир..." Но я знаю, где она. Она лежит в подвале, разрушенном при налете, и ее упругие груди перемешаны с кишками полицейского, а плод, вырванный из ее чрева, размазан по лицу мертвого епископа. Вот такими размышлениями я и забавляюсь, Ахилл. И меня наполняет гордость при мысли, что я так близка к тебе – к тебе, который делает все это возможным.

Шервуд идет от "очаровательного садистского тона" к трагедии. Он описывает надежду солдата, которая делается еще трагичнее из-за иронического тона. И следующее описание (смерти женщины) трагичнее и ироничнее предыдущего. А затем финальная вершина самобичевания за сознательное участие в ужасе. Никакое другое расположение не было бы столь действенно. Спад напряжения неизбежен и будет гибельным.

Как конфликт проистекает из характера, а смысл речей – из них обоих, так и звучание речи должно проистекать из этих трех источников. Фразы должны строиться в соответствии с построением пьесы, подходя к ритму и смыслу каждой сцены как по смыслу, так и по звучанию. И здесь Шекспир – наш лучший образец. В философских пассажах его фразы весомы и мерны, в любовных сценах – лиричны и легки. С развитием действия предложения становятся короче и проще, так что не только фразы, но даже слова и слоги меняются с ходом пьесы.

Диалектический метод не отнимает у драматурга его права на творчество. Как только вы приводите в движение героя, его поступки и слова до большой степени детерминированы. Но выбор героя – совершенно в вашей воле. Продумайте поэтому и голос героя, и его любимые обороты, и манеру говорить. Подумайте о его особенностях и происхождении – как они влияют на его речь. Оркеструйте персонажей, и диалог сам о себе позаботится. Когда вы смеетесь над "Медведем", помните, что Чехов создал атмосферу напыщенного и смешного важничанья, противопоставив напыщенного героя важной до смешного даме. Джон Синдж в "Ездоках к морю", гармонируя разные ритмы, создает трагический и чарующий народный ритм. Мавря, Нора, Кафлин, Бартли – все говорят с островным акцентом. Но Бартли чванлив, Кафлин терпелива, Нора резва по молодости, а Мавря медлительная от старости. Сочетание одно из самых красивых в английском языке.

Еще об одном. Не переоценивайте диалог. Помните, что он средство, часть, а часть не больше целого. Он должен входить в пьесу без скрипа. Нормана Геддеса критиковали за то, что в спектакле "Железные люди" он показал настоящее строительство небоскреба. Эта сцена была слишком хороша и отвлекала внимание от героев. Так часто бывает и с диалогом, он отвлекает внимание от героев. Например, "Потерянный рай" разочаровал многих поклонников Одетса своим многословием. Все время без всякого повода звучат речи, часто не соответствующие характерам, лишь бы диалог был поострее. В итоге страдают и характеры и диалог.

Итак, резюмируем: хороший диалог – это продукт тщательно выбранных и диалектически растущих характеров, растущих, пока постепенно развивающийся конфликт не докажет посылку.

#### 4. Экспериментирование

ВОПРОС: У вас такие строгие правила, что я не вижу места для эксперимента. По-вашему, если неудачливый драматург упустит что-нибудь из того, что должно быть в пьесе, последствия будут ужасны. Разве вы не знаете, что правила придуманы, чтобы их нарушать – и зачастую это приносит удачу?

ОТВЕТ: Да, я знаю. Экспериментируйте сколько душе угодно. Точно так же человек может жить в тропиках или в Арктике, летать и спускаться под воду, но он не может жить без сердца или легких – и вы не можете написать хорошую пьесу без главных составляющих. Шекспир был одним из самых смелых экспериментаторов своего века. Нарушить хотя бы одно

из трех единств было преступлением, а он нарушил все три: времени, места, действия. Все великие художники нарушали какое-нибудь правило, считавшееся священным.

ВОПРОС: Вы усиливаете мою позицию.

ОТВЕТ: Тогда рассмотрим произведения этих людей. Вы найдете характеры, развивающиеся через конфликт. Они нарушали все правила – кроме основных. Они выстраивали характер. Трехмерный характер – это основа всех хороших пьес. Вы увидите постоянные переходы. И сверх всего вы найдете направление – ясную посылку. Более того, если вы знаете, что искать, вы найдете четкую оркестровку. Они были диалектиками, не зная этого.

Как все говорят по-разному, так все и пишут по-разному. Вы ошибаетесь, если думаете, что диалектический подход хочет втиснуть все пьесы в одну схему. Но мы просим вас не смешивать оригинальность и фокусничанье. Не ищите специальных эффектов, трюков, настроения, атмосферы – все это и многое другое содержится в характере. Какой хотите эксперимент – но в рамках законов природы. В этих рамках может быть создано что угодно. Все в природе взаимосвязано – следовательно, и характеры. И у них должна быть некая общая основа – три измерения. Помните об этом и экспериментируйте вволю. Пользуйтесь гротеском, преувеличивайте детали, опирайтесь на подсознание, пробуйте разные формальные приемы. Делайте что угодно, если вы создали характер.

ВОПРОС: Как вы оцените "В горах мое сердце" Сарояна?

ОТВЕТ: Конечно, это эксперимент.

ВОПРОС: По-вашему, это хорошая пьеса?

ОТВЕТ: Нет. Она не жизненна. Герои живут в вакууме.

ВОПРОС: Так не надо было ее писать?

ОТВЕТ: Отнюдь нет. Сколь бы плохи ни были результаты, любой эксперимент имеет право на существование, и труд, потраченный на него, в долгой перспективе всегда оправдывается. Если он не удался – что ж, оставим этот путь, но не прежде, чем испробуем все возможности что-то исправить. Так же бывает и в природе, которая все время пробует.

Когда Матисс, Гоген, Пикассо экспериментировали в живописи, они не отбрасывали главные принципы композиции. Скорее они подтверждали их. Один подчеркивал цвет, другой – форму, третий – рисунок, но каждый строил на незыблемой основе композиции, которая есть единство противоположностей между линией и цветом.

В плохой пьесе люди живут, как если бы они были самодостаточны, одни во всем мире. А в природе и в обществе все взаимосвязано. И запомните: в природе так называемые эксперименты вообще не существуют, потому что они происходят под действием необходимости, а не по прихоти. Так же и в пьесе – необычные поступки и слова героев должны быть вызваны именно необходимостью.

Настоящие художники и писатели идут на эксперимент, потому что чувствуют его необходимость для выражения своих мыслей, чувств и т.д. И поэтому их опыты, даже если нам они и не нравятся, полезны и поучительны.

## 5. Злободневность пьесы

ВОПРОС: Я согласен с большей частью сказанного вами о драматургии. Но как насчет выборе злободневной темы? Ведь можно найти ясную, многообещающую в смысле конфликта посылку, и она может тем не менее не подойти из-за своей несвоевременности.

ОТВЕТ: Как только вы начинаете беспокоиться, подойдет или не подойдет, понравится режиссеру или нет – вы пропали. Изложите свои убеждения, не заботясь о мнении публики и режиссеров. Лучше перестать писать, чем думать чужой головой. Если ваша пьеса хороша – она публике понравится.

ВОПРОС: Но разве неверно, что одни темы злободневны, а другие нет?

ОТВЕТ: Все злободневно и современно, если хорошо написано. Человеческие ценности, если они органичны, не меняются. Жизнь человека как была бесценна, так и остается. Верно

изображенный человек времен Аристотеля может быть так же увлекателен, как и современный человек. Мы получаем возможность сравнить его время и наше и увидеть, сколько пройдено за это время. Неужели вы не видели злободневных пьес скучных, как разговор двух матерей о достоинствах их чад? Но "Эйб Линкольн в Иллинойсе" Шервуда нужен современности, но "Лисички" Хелман, посвященные началу прошлого века, современны, потому что герои развиваются. С другой стороны, "Американский путь" Кауфмана и Харта и "Не время для шуток" Бержана имеют дело с животрепещущей тематикой, но не отличаются ни свежестью ни новизной. Хорошо написанные пьесы, как "Кукольный дом", действительно отражают свое время.

ВОПРОС: Все-таки мне кажется, что некоторые темы современнее других. Вот, например, пьесы Коварда – о лишних людях. Стоит ли о них писать?

ОТВЕТ: Стоит – но лучше, чем Ковард. У него в пьесах нет ни одного реалистического характера. Если бы он создавал трехмерные характеры, если бы он проникал в их предысторию, мотивы, отношения с обществом, цели, разочарования – то его пьесы стоило бы смотреть. Хотя литература имела дело с человеком на протяжении веков, мы в XIX веке еще только начали понимать, что такое характер. Шекспир, Мольер, Ибсен, даже Лессинг знали характер скорее интуитивно, чем научно. Аристотель заявил, что характер второстепенен по сравнению с действием. Арчер сказал, что способность понимать характеры должна быть врожденной. А другие авторитеты признавали, что характер – это для них тайна. Характер, как атомное ядро, содержит безграничную энергию, но многим драматургам еще надо научиться высвободить и использовать ее для своих целей. Всюду, где есть человек, есть место и для значительной пьесы, был бы только характер трехмерный, а речь может идти и о прошлом, и о настоящем, и о будущем.

ВОПРОС: Так безразлично за какую эпоху я возьмусь, если характеры трехмерны?

ОТВЕТ: Я надеюсь, ты понимаешь, говоря "трехмерный", что это подразумевает и среду, и доскональное знание обычаев, нравов, искусства и т.д. – всего, относящегося к тому времени. Если ты, например, пишешь о 5 веке, ты эту эпоху должен знать, как свою. Ну, а я тебе посоветовал бы оставаться здесь, в XX веке, в своем городе и писать о людях, которых знаешь. Твоя задача станет гораздо легче. И современность твоей пьесы; не исчезнет со временем, если ты создашь трехмерные характеры.

## 6. Выходы и уходы

ВОПРОС: У одного моего друга драматурга много трудностей с выходами и уходами персонажей. Посоветуйте что-нибудь.

ОТВЕТ: Скажите ему, пусть он крепче свяжет своих героев воедино. Если после дождя пол под подоконником мокр, логично предположить, что окна были открыты. Так и трудности с выходами и уходами указывают, что драматург не очень хорошо знает своих героев. В начале "Привидений" мы видим Энгстрана и его дочь, служащую в доме Апьвингов. Почти сразу она просит его говорить тише, чтобы не разбудить Освальда, только что вернувшегося из Парижа. Он предполагает, что у нее есть виды на Освальда. Регина в ярости, что подтверждает его правоту. Не говоря о других достоинствах, этот диалог готовит нас к выходу Освальда. Мы узнаем от Энгстрана, что Мандерс в городе, а от Регины – что он может прийти в любую, минуту. Выход Мандерса хорошо подготовлен, и это не уловка автора. В пьесе есть все основания для появления Мандерса именно в это время. Регина выгоняет Энгстрана и входит Мандерс. Ей есть что сказать пастору. Их разговор глубоко обоснован и вырастает из предыдущей сцены. Мандерс вынужден позвать фру Альвинг, чтобы не слушать регининых намеков. В паузе перед ее приходом он листает книгу, что мотивирует грядущую важную сцену. Позванная Мандерсом, входит фру Альвинг. Итак, у нас есть два выхода и два ухода – и все они необходимая часть пьесы. И до выхода Освальда мы слышим столько разговоров о нем, что ждем его появления.

ВОПРОС: Понятно. Но ведь не всякий писатель – Ибсен. Мы теперь пишем иначе. Темп наших пьес гораздо быстрее. Для таких тщательных приготовлений у нас времени нет.

ОТВЕТ: Во времена Ибсена было не многим меньше драматургов, чем сейчас. И кого вы можете назвать? Что же случилось с другими, писавшими популярные, но плохие пьесы? Они были забыты, как и твои единомышленники. Да, времена и нравы переменялись, но у человека по-прежнему есть сердце и легкие. Темп может и должен меняться, но мотивировки должны оставаться. Причина и следствие могут отличаться от причин и следствий вековой давности, но они должны быть – ясные и логичные. Тогда, например, среда оказывала большое влияние. И сейчас то же самое. Тогда было дурно выслать героя из комнаты за стаканом воды, чтобы двое других могли поговорить, и дурно было возвращать его, когда они кончат болтовню. Это и сейчас непростительно. Леди не должны ходить туда-сюда без всякого толку, как в "Идиотском восторге". Выходы и уходы – такая же часть композиции пьесы, как окна и двери – часть дома. Выходя на сцену или уходя с нее, герой должен делать это по необходимости. Его поведение должно помогать развитию конфликта и быть частью самораскрытия характера.

## 7. Почему некоторые плохие пьесы имеют успех

Будущие драматурги часто интересуются, стоит ли учиться и стараться, если часто пьесы, не стоящие исписанной бумаги, приносят миллионы. Что стоит за этими "успехами"? Рассмотрим одну из таких удач – "Ирландская роза Эйби". У пьесы, несмотря на ее очевидные недостатки, есть посылка, конфликт и оркестровка. Автор говорит о людях, которые зрителям хорошо известны из жизни и водевилей. Этим званием уравновешена слабость характеристик. Зрители считают, что характеры реалистичны, хотя на самом деле они всего лишь знакомы. Далее, зрители знакомы и с религиозной проблематикой, стоящей в центре пьесы, и это чувство осведомленности им приятно. Оно было усилено кульминацией, когда зрители могли мысленно встать на ту или иную сторону в конфликте. А в конце все оказались довольны и счастливы: дети, родители и зрители. Мы думаем, пьеса имела успех, потому что зрители принимали активное участие в придании характерам жизненности.

"Табачная дорога" – это совершенно иной случай. Несомненно, это очень плохая пьеса – но в ней есть характеры. Мы не только их видим, мы слышим их запах. Их сексуальная извращенность, их животное существование захватывают воображение. Зрители смотрят на них, как на марсиан, оказавшихся на сцене. Самый нищий нью-йоркский зритель понимает, что его судьба лучше лестеровской. Отсюда чувство превосходства, которое в предыдущем случае (в "Ирландской Розе") создавалось большей, чем у персонажей осведомленностью. Подчеркивание извращенности героев затемняет серьезную тему – социальные перемены. В пьесе есть характеры, но нет роста, поэтому она статична и ее главной задачей становится экспозиция этих грубых, аморальных существ. Зрители, как зачарованные, стремятся к созерцанию этих животных, мало похожих на людей.

Чрезвычайный успех Коварда имеет своей причиной то, что его "ужасы" гораздо приятней: кто с кем спит? Соблазнит он ее, или она его? Вспомните, что Ковард появился после мировой войны, со своими здоровыми английскими пронырами, жаждущими взять у жизни все что можно. Уставшие от войны, смерти и крови зрители набросились на его фарсы. Фразы казались остроумными, потому что помогали людям забыть о пережитом ужасе. Ковард и ему подобные помогали расслабиться. Сегодня его бы приняли прохладно.

"Этого с собой не возьмешь" Кауфмана и Харта – это не плохая пьеса. Это вообще не пьеса. Это умно слаженный водевильный отрывок с посылкой. Характеры – не связанные друг с другом забавные карикатуры, со своими увлечениями и странностями. Задачей авторов было вставить их всех в одну рамку. Это удалось, потому что в пьесе была всем нравящаяся мораль, и зрителям было смешно, что и требовалось.

Не забывайте, что большая часть популярных пьес НЕ УЖАСНЫ. "Эйб Линкольн в Иллинойсе" Шервуда, "Тупик" Кингсли, "Виктория Регина" Хаусмана, "Пусть свобода звенит" Бейна, "Тень и сущность" Кэрролла и "Стража на Рейне" Хелман несмотря на очевидные

недостатки заслуживают серьезного рассмотрения. И они основаны на характере. А в действительно плохих пьесах есть что-то необычное, странное, что и вытягивает их вопреки их порокам. Трехмерные характеры только увеличили бы их успех.

Если вы хотите не хорошие пьесы писать, а побыстрее денег заработать, то с вами кончено – не будет ни хороших пьес, ни денег. Мы видели сотни молодых драматургов, лихорадочно делавших полусырые пьесы, надеясь, что продюсеры будут за них в очередь становиться. И мы видели их разочарование, когда им отовсюду возвращали рукописи. Даже в бизнесе продвигаются те, кто дают клиенту больше, чем тот ожидает. Если пьеса написана только ради гонорара, то ей не хватает искренности, которую нельзя подделать.

Пиши то, во что действительно веришь. И ради Бога не спеши. Поиграй с рукописью, порадуй себя. Понаблюдай за своими героями, за их ростом. Изобрази людей, живущих в обществе, действующих по необходимости, и увидишь, что твои шансы продать пьесу повысились. Не пиши для режиссеров и публики. Пиши для себя.

## 8. Мелодрама

Теперь два слова о разнице между драмой и мелодрамой. В мелодраме переходы ошибочны или вообще отсутствуют. Конфликт преувеличен. Характеры со скоростью света движутся от одного эмоционального пика к другому – результат их одномерности. Безжалостный убийца, преследуемый полицией, вдруг останавливается, чтобы помочь слепцу перейти улицу. Сразу видна фальшь. Невероятно, чтобы человек, спасающийся бегством, даже заметил слепца, а не то что помог ему. Безжалостный убийца скорее застрелил бы слепца, чтоб не мешался, а не ухаживал бы за ним. Переходы должны быть наглядны даже у трехмерных героев, чтобы сделать их поведение правдоподобным. Отсутствие переходов и есть сущность мелодрамы.

## 9. О гении

"Гений" может учиться быстрее среднего человека. Он изобретателен. Умен. Но все это не значит, что "гений" может стать настоящим гением без серьезной учебы и занятий. Мы видели, как обычные люди обгоняли гениев, слишком ленивых, чтобы учиться и работать. Мир кишит такими одаренными неудачниками. Почему же их способности так гибнут? Почему многие умирают в нищете? Взгляни на их происхождение и психологию, и узнаешь ответ. Многие не могли ходить в школу (бедность). Многие попадали в дурное общество, и их талант тратился впустую (среда). Некоторые занимались, но имели неверные понятия о предмете (образование). Ты можешь сказать, что настоящий гений всегда преуспеет, но это не так. Духовная мощь гения не всегда достаточно сильна чтобы обеспечить успех. Во-первых, должна быть возможность начать, возможность углублять знания по избранной специальности. Гений способен работать дольше и терпеливей обычного человека.

Все дело в том, что таланты не редки. Вебстер говорит, что талант – это "расположенность или способность ума к определенному роду деятельности". Так вот, многим обладателям "способности" этот "род деятельности" недоступен. Что же делать такому человеку, если обстоятельства вынуждают его заниматься чем-то прямо противоположным "определенному роду", для которого он предназначен? Гений является гением только в одной области – в "определенном роде деятельности". Конечно, есть и исключения: Леонардо да Винчи, Гете. Но мы говорим о других: о людях вроде Шекспира, Дарвина, Сократа – о гениях в одной области. Шекспиру повезло, что он попал в театр, а Дарвину, что его взяли в экспедицию. Т. е. у них был шанс проявить свои способности.

Итак, есть множество несостоявшихся гениев, которым не повезло. Но среди толп, претендующих на звание "непризнанного гения", найти настоящего можно вот по какому признаку: он не жалеет сил в той области, где лежат его интересы. А остальные больше любят болтать, чем страдать и работать.

## 10. Что такое искусство?

ВОПРОС: Можно ли сказать, что в каждом есть и плохое и хорошее? Что каждый может стать предателем и мучеником?

ОТВЕТ: Да, можно. Человек – это представитель не только самого себя или своей расы, но всего человечества. Его физическое развитие – это повторение в уменьшенном виде развития человечества. И его личная история – повторение истории народов, те же блуждания, смуты, поиски счастья и т. д. Один человек – это модель всех. Его слабость – это наша слабость, его величие – наше величие.

ВОПРОС: Разве я сторож моему брату? Я не хочу отвечать за его поступки. Я – индивидуум.

ОТВЕТ: И кошка тоже. Взять муравьев. Среди них есть солдаты, охотники, строители и т. д., но каждая особь существует только вместе с муравейником. И человек – тоже лишь часть человечества. И поэтому лучше бы вам быть сторожем вашего брата – ведь вы и он суть части одного целого и его несчастье обязательно затронет и вас.

ВОПРОС: Если отдельный человек обладает всегда свойствами всего человечества, то возможно ли изобразить его целостно?

ОТВЕТ: Это нелегкая задача, но ваше изображение характеров хорошо настолько, насколько оно близко к этой целостности. В искусстве только стремление к совершенству приносит удачу, даже если цель остается не достигнутой.

ВОПРОС: А что такое искусство?

ОТВЕТ: Искусство есть совершенство человечества и Вселенной.

ВОПРОС: Ну уж и Вселенной.

ОТВЕТ: Как отдельная клетка представляет человека и человек – общество, так и общество – Вселенную, которая на всех уровнях управляется одинаковыми законами. Когда драматург создает совершенный образ человека, он изображает не только человека, но и общество, к которому тот принадлежит, и Вселенную, атом которой есть общество.

ВОПРОС: Совершенство ваше может превратиться в рабское подражание природе или простое перечисление человеческих свойств.

ОТВЕТ: Вы боитесь знаний? Разве инженеру вредит знание математики? Его знание точных наук не исключает воображения, вкуса, изящества в работе. Так же и с писателем. Некоторые должны выполнять все технические правила, но их работа безжизненна. А другие сами выбирают правила, смешивают их и всякие данные со своими эмоциями и создают шедевр.

## 11. Когда ты пишешь пьесу

Непременно сформулируй посылку.

Следующий шаг – выбери осевой характер, который будет двигать конфликт. Если посылка, например, "Ревнивец губит себя и любимую", то осевой персонаж уже содержится в посылке. Он должен быть готов на все, чтобы отомстить за себя.

Дальше – обрисуй остальные характеры. Они должны быть оркестрованы.

Единство противоположностей должно быть неразрывно.

Тщательно выбери начальный момент. Он должен быть поворотным пунктом в жизни какого-нибудь героя.

Поворотный пункт начинается конфликтом. Но помни, что есть 4 вида конфликта: статичный, скачущий, предваряющий и развивающийся постепенно. Тебе нужны только два последних.

Конфликт не может развиваться без постоянной экспозиции, состоящей в переходах.

Развивающийся конфликт – продукт экспозиции и переходов – обеспечит рост персонажей.

Участвующие в конфликте персонажи будут переходить от одного полюса к другому (скажем, от "ненависти" к "любви"), что создаст кризис.

Если рост не прекращается ни на минуту, за кризисом последует кульминация.

Последствие кульминации есть развязка.

Единство противоположностей должно быть столь сильным, чтобы ни один персонаж не сдался и не помирился посередине пьесы. У каждого персонажа что-то важное должно быть поставлено на карту: собственность, здоровье, будущность, честь, жизнь. Чем прочнее единство противоположностей, тем уверенней можешь быть в том, что герои докажут твою посылку.

Диалог так же важен, как и остальные части пьесы. Все произносимые слова должны произрастать из характеров действующих лиц.

Брандер Матьюз и его ученик Клайтон Хамилтон (в книге "Теория театра") настаивают, что пьесу можно оценить только на сцене. Почему? Конечно легче увидеть жизненность в живом актере, а не в исписанной странице, но разве спектакль единственный путь? Сколько бы тратилось средств, думай так же архитекторы: чтобы узнать мнение заказчика о будущем доме, они показывали бы ему вместо планов и чертежей макет дома в натуральную величину. Так что пьесу можно оценить и до постановки на сцене.

Во-первых, посылка должна быть различима с самого начала. Мы имеем право знать, в каком направлении ведет нас автор. Характеры, вырастая из посылки, неотделимы от цели пьесы. Они докажут посылку с помощью конфликта. Пьеса должна начинаться с конфликта, который развивается вплоть до кульминации. Характеры должны быть выписаны так хорошо, чтобы (излагается их предыстория в пьесе или нет) мы могли представить биографию каждого.

Зная характеры и конфликт, мы знаем, чего нам ждать от пьесы. Между атакой и контратакой, между двумя конфликтами переход, как цемент между кирпичами. Мы ищем переходы точно так же, как и характеры, и если не находим, то понимаем, отчего пьеса движется прыжками, а не растет естественно. А найдя слишком обильную экспозицию, понимаем, отчего пьеса статична. Читая пьесу, в которой автор подробно выписывает героев, не начиная конфликта, понимаем, что он не знает азов драматической техники. Когда характеры темны и диалог бессвязен, не надо никаких постановок, чтобы понять, что пьеса – дрянь. Пьеса должна начинаться с поворотного пункта в жизни героя. Так это или нет, видно уже через несколько страниц. Точно так же пяти минут чтения хватит, чтобы увидеть, оркестрованы ли характеры. Для всего этого спектакли не нужны – и так ясно. Диалог должен расти из персонажей, а не из автора. Он должен соответствовать личности, происхождению и профессии героя. Читая пьесу, кишащую персонажами, введенными не ради конечной цели, а для смеха или разнообразия, знаем, что она плоха.

Говорить, что для оценки пьесы нужен спектакль, значит, мягко выражаясь, упрощать вопрос. Такой подход – признак незнания основных правил драматургии и признак потребности во внешних стимулах для принятия решения. Многие хорошие пьесы были погублены плохой постановкой или плохими актерами. И наоборот – многие хорошие актеры были испорчены плохими пьесами. Дайте Ойстраху фабричную скрипку, а плохому скрипачу – Страдивари, и увидите, что в обоих случаях результат будет плачевный.

Мы знаем, что нам возразят. "Искусство – не точная наука. Оно управляется настроениями, эмоциями, личным подходом. Оно субъективно. Творцу не скажешь, каким правилом пользоваться в минуту вдохновения. Он пользуется тем, что подсказывает творческий порыв. Тут правил нет".

Каждый пишет, как он хочет, но определенным правилам он обязан следовать. Он, например, обязан пользоваться пером и бумагой – старыми или новыми, но без них не обойдешься. Есть грамматические правила, и даже пишущие в форме потока сознания пользуются некоторыми правилами синтаксиса. На самом-то деле, писатель вроде Джойса устанавливает правила гораздо более жесткие, чем те, которым способен следовать средний писатель. Так что противоречия между личным подходом и основными правилами нет. Зная их, ты будешь более умелым художником. Не так-то легко было выучить азбуку. "У" похоже на "Ч", а "Б" – на "В". Читая, ты был так занят самими буквами, что едва улавливал смысл. Знал

ли ты, что настанет время и ты будешь бегло писать, не задумываясь над такими вещами, как "А" и "Я"?

## 12. Где взять идеи?

Как только у тебя есть очерченный характер, который безумно чего-то хочет, у тебя есть и пьеса. Не надо выдумывать ситуаций. Этот боевой характер сам их себе создаст. На стр. есть список абстрактных существительных, прочти его. Помни, что искусство – не зеркало жизни, а ее сущность. Выбрав основную эмоцию, ты должен ее усилить и подчеркнуть. Если пишешь о любви – так пиши о великой любви. О честолюбии – так о безудержном. О привязанности – так о собственнической.

Вот простое слово "привязанность". Это главная эмоция – в "Серебряной струне". Эгоистическая, собственническая любовь матери к сыновьям. Мало знать, что человек – собственник, надо знать – почему. Вообще говоря, причина всех преувеличений – это неуверенность и желание быть значительным. Мать хотела быть центром внимания и не позволяла невесткам жить как положено. Привязанность – в природе человека, но в преувеличенном виде она может быть губительна. Уклониться от такого чувства почти невозможно. Что поделаешь с человеком, который тебя любит? Если ты порядочный человек, то ты как цепями привязан к любящему тебя.

Драма не только развлекает, но и учит. Писатель объясняет человеку человека. Видя на сцене героя, причиняющего страдания, ты можешь узнать в нем себя.

Вернемся на стр. и возьмем слово "грубость".

**ГРУБОСТЬ:** Грубиян не знает своих недостатков. Он уколоб, лишен воображения. Старается поступать правильно, но не может, не умеет. Такой человек неизбежно приведет к конфликту.

**АККУРАТНОСТЬ:** Представь себе жизнь с человеком, который аккуратен 24 часа в сутки. Он невыносим, его совершенство требует совершенства и от других. Ты сам знаешь, что человек не может быть безупречен на 100%, но наш герой не понимает, что он обычный человек, у которого есть недостатки и слабости. И поэтому он должен войти в конфликт с окружающими.

**ТЩЕСЛАВИЕ:** Тщеславный обязательно очень раним, он сразу обижается и на реальную и на воображаемую критику. Он так неуверен, что должен постоянно раздувать свое "я", чтобы уверить себя в своей значимости. Он все делает по-своему, и нужна хитрая дипломатия, чтобы с ним договориться. Он неизбежно потеряет любовь и уважение окружающих – вот тебе и пьеса.

**НАДМЕННОСТЬ:** Чванный человек (помни, мы должны преувеличивать) это хороший материал для комедии. Надутый, важный, боящийся отступить от приличий хоть на йоту. Сведите его в конфликте с человеком, у которого прямо противоположный характер, свяжите их в единстве противоположностей – и веселая пьеса готова.

**МУДРОСТЬ:** Избыток чего-либо, даже хорошего, может раздражать. Твой мудрец, который всегда прав, заставляет окружающих чувствовать себя глупыми и незначительными. Хотя они уважают его, их злит, что он внушает им чувство неполноценности, а не любовь к нему, которой ему хочется больше всего.

Есть люди, которые за все берутся и ничего не кончают. Есть такие, которые все откладывают на завтра. Есть такие, которые сначала делают, а потом думают. В общем, есть тысячи человеческих свойств, которые могут создать характеры для пьесы или романа. Можно взять реальных людей и преувеличить какое-нибудь их свойство. У тебя наберется столько персонажей, что жизни не хватит их описать. Всякий, кто в чем-то чрезмерен, это хороший материал. Помни: твой герой должен быть бойцом. Боец должен раскрыться в конфликте.

Ты должен прочувствовать свой рассказ. Он должен стать твоим убеждением. Не бойся конфликтов в своих писаниях, иначе они будут статичны и скучны. Даже хорошая идея – это всего лишь идея. Идея – это зерно, не больше и не меньше. Твоя задача – сделать с ней что-



нибудь. Любая идея без трехмерных характеров не стоит ломаного гроша. Аллегория и другие образные конструкции хороши только если они воплощают человеческие стремления. В любом жанре найти идею – самое легкое дело. Гляди вокруг, будь наблюдателем и увидишь мир, как бездонную кондитерскую, где можно выбрать самые вкусные сладости.

Вот несколько характеров, на которых ты можешь попробовать свои силы. Я попытался найти составляющие характера. Вот типы. Сделай из них живых людей.

**БЕЗУДЕРЖНЫЙ** (не обязательно плохой человек): Что-то важное на карте – Не может повернуть назад – Решимость – Честолюбие – Отчаянность – Загнан в угол – пойман в ловушку – Страх поражения – Воинствующая правдивость – Великая Страсть (любовь, ненависть) – Целеустремленность – Эгоцентричность – Односторонний ум – Предусмотрительность – Мстительность – Жадность.

**БЕСПОМОЩНЫЙ**: Мечтательность – Безынициативность – Лень – Нет цели в жизни – "Авось обойдется".

**УМНЫЙ**: Хитрость – Сообразительность – Способность убеждать – Наблюдательность – Интеллект – Талант – Хороший психолог.

**ЗАНУДА**: Тупоумие – Эгоизм – Эгоцентризм – Тревога или страх – Нехватка наблюдательности, чуткости.

**РАЗДРАЖИТЕЛЬНЫЙ**: Невнимание к другим – Гневливый – Нервный – Нечуткий – Нетерпеливый – Неудачник – Злобный – Большой – Своевольный – Избалованный – Находчивый.

**АНТИСОЦИАЛЬНЫЙ**: Жестокий – Хищный – Бесчеловечный – Безжалостный – Все, что вредит людям – Нетерпимый – Упрямый – Порочный.

**ЛЮБОВЬ К РОСКОШИ**: Распущенный – Чувственный – Тяга к самовыражению – Жажда красота – Упадочность – Увлекающийся.

**САМОДОВОЛЬСТВО**: Придирчивый – Нетерпимый – Пугающий – Боязливый – Комплекс неполноценности – Страсть к господству – Эгоист – Злословие – Боец.

**ПОДОЗРИТЕЛЬНОСТЬ**: Тревога – Чувство вины – Скептицизм – Подлость – Тщеславие – Трус – Несчастный – Не может оценить ситуацию – Комплекс неполноценности.

**ФАНАТИЗМ**: Судит других только по своим меркам – Ортодоксальность – Отсутствие воображения – Холодная злоба – Благопристойность – Непреклонность – Реакционность – Формализм – Вежливость – Чувство вины.

**ХАМ**: Эгоизм – Бессовестный – Зависть – Неуверенность – Тщеславие – Переменчивый – Одиночество – Комплекс неполноценности – Отсутствие творческих способностей.

**ЧЕСТОЛЮБИЕ**: Восстание против статус кво – Жажда признания – Жажда оправдать свое существование – Неудовлетворенность – Стремление к власти – Ревность – Самоосуществление – Безжалостность – Тяга к безопасности, надежности.

Можно находить новые идеи до бесконечности, и только старость или нехватка фантазии тебя остановят.

**ВОПРОС**: Наверно, все эти примеры мне помогут в поиске идей, но... Я не понимаю, почему люди должны быть сгустком типичности. В жизни не все сошли с ума, и не все так странны, как те характеры, которые вы предлагаете искать. Вас послушаться, так наши пьесы будут ненормальными.

**ОТВЕТ**: Ты когда-нибудь злился так, что думал, что ты тронулся? Нет? А другие злились. Ревновал ли так, что казалось больше не вынесешь? Если нет, то ты – редкая птица и никогда не поймешь мотивов обычного человека. Бывает, нормальнейшие люди чувствуют необходимость ужасной мести. Писатель должен ловить людей в минуту кризиса. А в такие минуты никто не действует нормально. Если ты пережил катастрофу, ты поймешь не только душевное состояние своих героев, но и мотивы, и извилистый путь, по которому они пришли к печальной или блестящей судьбе.

Видя в книге или на сцене жестокость, насилие, грубость и все страсти, превращающие людей в животных, мы действительно видим себя, какими мы иногда бываем.

Еще раз: пиши о людях, достигших поворотного пункта в своей жизни. Их пример станет для нас или предостережением или образцом.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не различая запахов, не станешь парфюмером. Чтобы стать драматургом, нужно иметь прежде всего воображение и здравый смысл. Будь наблюдателен. Не довольствуйся поверхностным знанием. Имей терпение доискиваться до причин. Имей чувство гармонии и хороший вкус. Ты должен знать экономику, психологию, физиологию, социологию. Всем этим можно овладеть только после упорного труда – а не овладеешь, никакие методы и подходы драматурга из тебя не сделают. Мы часто поражаемся легкости, с какой люди решают стать писателем. Чтобы стать сапожником или плотником, нужно три года учиться в ПТУ – как же можно сразу, без серьезных занятий овладеть искусством драматургии – одним из труднейших в мире? Диалектический подход поможет тем, кто готов к работе. Он также поможет начинающему, представив ему ясную картину препятствий на его пути и дорогу, ведущую к цели.

## Конец

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	1
ВВЕДЕНИЕ.....	2
ПОСЫЛКА.....	4
ХАРАКТЕР.....	14
1. Костяк.....	14
2. Среда.....	18
3. Диалектический подход.....	20
4. Рост характера.....	24
5. Сила воли в персонаже.....	29
6. Сюжет или характер.....	32
7. Герои сами придумывают пьесу.....	37
8. Осевой характер.....	39
9. Антагонист.....	41
10. Оркестровка.....	42
11. Единство противоположностей.....	43
КОНФЛИКТ.....	46
1. Истоки действия.....	46
2. Причина и следствие.....	46
3. Статичный.....	49
4. Скачущий конфликт.....	54
5. Развивающийся конфликт.....	57
6. Движение.....	60
7. Предваряющий конфликт.....	62
8. Поворотный пункт.....	64
9. Переход.....	68
10. Кризис, кульминация, развязка.....	78
РАЗНЫЕ ВОПРОСЫ.....	82
1. Обязательная сцена.....	82
2. Экспозиция.....	84
3. Диалог.....	85
4. Экспериментирование.....	88
5. Злободневность пьесы.....	89

6. Выходы и уходы.....	90
7. Почему некоторые плохие пьесы имеют успех.....	91
8. Мелодрама.....	92
9. О гении.....	92
10. Что такое искусство?.....	92
11. Когда ты пишешь пьесу.....	93
12. Где взять идеи?.....	94
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	96