

## Содержание

1. Задачи курса – Основы драматургии . . . . .	5
2. Драма – род литературы . . . . .	21
3. Конфликт. Действие. Герой в драматургическом произведении . . . . .	40
4. Композиция драматургического произведения. . . . .	53
5. Инсценирование . . . . .	73
6. Историко-документальная драматургия. . . . .	78
7. Юмор и сатира в публицистическом произведении. . . . .	118
8. Драматургия сценария театрализованного представления и праздника . . . . .	137
9. Современные проблемы обучения основам драматургии и сценарного мастерства . . . . .	149
Рекомендуемая литература . . . . .	157
Приложения . . . . .	158
К теме Драма – род литературы . . . . .	158
1. Слово и человек . . . . .	158
Война с «чужесловием» – справедливая и несправедливая . . . . .	165
Злоупотребления словом . . . . .	173
2. Блеск и нищета современного Митрофанушки или плоды бескнижного просвещения. . . . .	184
К теме Композиция драматургического произведения . . . . .	189
1. Что такое ТУРГИЯ? Или вперед, через назад к Островскому! . . . . .	189
2. Театрализованный пролог . . . . .	194
К комедии Карло Гоцци – Счастливые нищие . . . . .	194
К пьесе Д. Аля – Правду! Ничего, кроме правды!! . . . .	201

К теме Историко-документальная драматургия . . . . .	203
1. То, о чем пишешь – надо знать! . . . . .	203
«Пиво прихотливо». А поэт? Нет! . . . . .	203
2. Освободить историю Великой Отечественной войны от искажений и фальсификаций в угоду меняющейся политической конъюнктуры – важнейшая историко- культурная задача . . . . .	208
К теме Юмор и сатира в публицистическом произведении . . .	211
Бичом сатиры. . . . .	212
А.С. Пушкин. . . . .	212
Маяковский не кончается! . . . . .	213
Доклад о смехе . . . . .	230
Шутя, с улыбкой . . . . .	234
От смешного до великого – иногда тоже один шаг . . . .	235
Литературные пародии . . . . .	241
Источник юмора – сама жизнь! . . . . .	246
Методические рекомендации . . . . .	252
Содержание курса – Основы драматургии и сценарное мастерство . . . . .	252
Тематический план курса. . . . .	261
Выписка из Положения о выпускной квалификационной работе (дипломном сценарно-режиссерском проекте) . . . .	270
Образец Списка использованной литературы . . . . .	272

## 1. Задачи курса – Основы драматургии

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

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

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

Сегодняшний зритель – это зритель действительно новый, который никогда прежде не заполнял театральные залы. Наш современник принадлежит к поколению совершенно особому с точки зрения тех возможностей, которые открылись для него в познании мира. Трудно даже представить себе, насколько интереснее, богаче, чем в прежние времена, стала для человека окружающая его действительность. Веками человек глядел на мир в основном чу-

жими глазами. Сам он видел вокруг себя очень немного, а весь остальной мир познавал через посредника, через других. Еще сравнительно недавно, скажем, до революции, большинство населения нашей страны никогда не выезжало за пределы своей губернии. Подавляющее большинство ее жителей, во всех поколениях, никогда не видело своей столицы – была ли это Москва, или – позднее – Петербург. Впечатления о большом мире возникали из рассказов. Типичной фигурой такого рассказчика в старое время был, например, солдат, возвращавшийся в свою деревню. Он служил в столице, «самолично» видел царя... Он прошел всю Европу, «аж до Парижу», он ходил «на турку», он «воевал с японцем»... Он повидал бесконечно больше своих соседей, своих земляков. Были другие посредники, например, купцы – вспомним хотя бы Афанасия Никитина, – «калики перехожие», всякого рода паломники, ходившие к святым местам, на Ближний Восток или на святую гору Афон...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Теперь создается возможность добиться нужной узнаваемости изображаемого с помощью более скупых средств, чем те, которые порой требовались раньше. Это в первую очередь касается основного предмета изображения в любом драматургическом произведении – развития взаимоотношений героев. Чтобы «обозначить» серьезный поворот в их отношениях или перемену во внутреннем состоянии человека, теперь чаще всего достаточно нескольких скупых слов. Поэтому типическим недостатком современной дра-

матургии становятся длинноты, «говорильня», когда герои вместо живого, а значит – динамичного и лаконичного диалога, обмениваются «выступлениями» на заданную тему.

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

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

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

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

Цель изучения теории драматургии состоит не в том, чтобы вооружить студента «самоучителем» для написания пьес и сцена-

---

\* См. Список рекомендуемой литературы.

риев, а в том, чтобы научить его драматургически мыслить, помочь понять суть художественных задач драматурга, познакомить с обобщенным опытом, накопленным в этой области творческой деятельности.

Кстати сказать, никаких законов в смысле обязательных правил для работы художника-драматурга не существует. Знание законов драматургии – это, по существу, знание механизма воздействия театра на зрителя. Иначе говоря, знание механизма, с помощью которого воспроизводящее данное произведение другое искусство доведет его до зрителя, художественно, эмоционально воздействуя на него, внушая ему мысли, идеи, образы, созданные автором-драматургом. Эти законы, в смысле механизма воздействия на зрителя, имеют не столько общий, раз и навсегда данный характер, сколько характер конкретный. Они отражают уровень развития театра, особенности сегодняшнего зрителя. Речь идет не о рецептах, не о правилах, а о «принципах формирования конкретного жизненного материала», – замечает театровед Е.Г. Холодов<sup>1</sup>.

Может возникнуть вопрос: не достаточно ли собственного таланта в той или иной области творческой работы для того, чтобы сделать ее, не обращаясь к обобщенному опыту своих предшественников? Вопрос этот, надо заметить, никогда не возникает ни у сапожников, ни у моряков, ни у шахтеров, ни у металлургов, ни, тем более, у врачей... Обычно он приходит в головы представителей творческих профессий, в частности, драматургов. Ведь Шекспир или Мольер, рассуждают они, не знали теоретических положений, скажем, Гегеля и других теоретиков драматургии, но создавали великие пьесы.

Да, конкретно Гегеля или Лессинга они не знали, так как эти мыслители жили после них и обобщили замечательный творческий опыт названных великих драматургов. Суждения Гегеля о драматургии отличаются особенной глубиной. «С присущим ему энциклопедизмом Гегель усвоил все положительное содержание учений о драме <...>, выведя ее эстетические законы из художественной практики крупнейших мастеров трагедии и комедии от драматургов античности до Гёте и Шиллера»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957. С. 14.

<sup>2</sup> Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. С. 28.

Шекспир и Мольер опирались в своем творчестве на богатейший опыт предшествующей драматургии, начиная с античных драматургов.

При всех условиях бесспорно: талант, умноженный на знания, – это больше, чем талант, не имеющий опоры в знаниях, но решивший обогащать сокровищницу искусства произведениями, «скроенными, – как говорил Гегель, – по колодке собственного ума». Такие великие таланты, как Гораций, Лопе де Вега, Гольдони, Буало, Дидро, Лессинг, Гёте, Шиллер, Гюго, Пушкин, Гоголь, Островский, Толстой, Чехов, Горький, Маяковский... очень тщательно изучали опыт предшествующей драматургии, задумывались над вопросами теории и сами обогащали ее, не только своими произведениями, но и своими теоретическими обобщениями. Последуем же их доброму примеру.

В этой связи полезно остановиться и на проблемах, связанных со стремлением многих начинающих авторов, режиссеров, равно как и деятелей других творческих профессий, к новаторству. Это стремление является вполне естественным. Оно органически присуще человеку. Без неудержимого стремления к поиску нового, более совершенного, человек так и остался бы при дубине в качестве универсального инструмента и оружия. Поэтому отрицание новаторства как такового, боязнь нового, «упертый» консерватизм, а консерватизм в искусстве тем более, – не заслуживают оправданий. К сожалению, однако, новаторство подлинное постоянно соседствует с псевдоноваторством. Попытки удивить мир своими изобретениями и новациями во всех областях человеческого бытия всегда имели, и имеют в наше время, массовый характер. Но если в ряде областей, например, в технике, псевдоноваторство, как правило, быстро себя проявляет – ну, не сработала данная «новинка», то в области гуманитарных наук, литературы и искусства, в том числе театрального, псевдоноваторство порой обретает временное признание. Здесь могут сыграть немалую роль и «настырность» самого «новатора», и «тонкие», недоступные пониманию простых смертных вкусовые суждения каких-либо эстетствующих снобов, и, чаще всего, мода отрицать все прежнее, «старомодное». Наконец, мощную поддержку псевдоискусству за его «нужную» направленность, за «нужный дух» того или иного опуса зачастую оказывают власти предрержащие, их

идеологические службы. Ввиду этого проблемы псевдоноваторства не следует оставлять здесь без внимания. Тем более, как было сказано выше, опасность впасть в этот грех чаще всего подстерегает молодых, начинающих деятелей искусства, начинающих драматургов и сценаристов.

Тому, кто испытывает желание сказать новое слово, сделать в своей области шаг вперед, что само по себе весьма похвально, необходимо учитывать следующее.

Чтобы что-то перестраивать, тем более разрушать, надо понимать, что ты делаешь: что ты хочешь изменить и на чем из прошлого ты все-таки базируешься, ради чего ты его переделываешь. Без знания этого нельзя совершить ничего нового, без знания достижений прошлого новатор-невежда неизбежно попадает в положение того одессита, который потратил жизнь на открытие интегрального исчисления и его совершенно самостоятельно открыл, вместо того чтобы, прочитав математическую литературу, узнать, что интегральное исчисление уже открыто, и посвятить себя либо углублению вопроса, либо открытию чего-нибудь другого. «Лишь зная правила, можно позволить себе сделать исключение из правил или создать новые правила», – справедливо писал известный немецкий поэт Иоганнес Бехер<sup>1</sup>.

Любой шаг вперед, любое новаторство имеют положительный смысл только в том случае, если они несут больше мастерства, больше искусства, чем то мастерство и то искусство, которым обладали предшественники.

Пикассо допускал, казалось бы, немыслимые деформации и диспропорции в изображаемых им лицах, фигурах людей и предметах, но достигал при этом замечательных высот искусства. Это удавалось ему только потому, что он опирался на свое мастерство выдающегося рисовальщика, не уступавшего в умении традиционно изображать действительность любому рисовальщику-реалисту.

То же самое можно сказать о нашем замечательном художнике и режиссере Н.П. Акимове. Он был великолепным рисовальщиком в традиционном смысле, и именно поэтому так блестяще владел мастерством, если можно так выразиться, «реалистической

---

<sup>1</sup> Бехер И. Власть поэзии // Октябрь, 1956, № 4. С. 169.

деформации». Деформация лиц в его портретах работала на выявление и подчеркивание совершенно реальных черт характера, увиденных художником яснее, чем их видели другие.

На свой курс театральных художников Н.П. Акимов принимал только тех, кто хорошо рисовал в обычном, реалистическом стиле. И в самом деле, легче всего просто отказаться от чего-либо, что было принято в прошлом, – например, от занавеса в театре. Но что в этом толку, если драматургия и спектакль окажутся не лучше, а хуже того, что показывали зрителю при традиционном занавесе?!

Главный, магистральный путь псевдонаторства как раз и состоит во всевозможных придумках в области формы вне зависимости от содержания произведения, а порой и вопреки ему. Подлинное новаторство всегда начинается с новизны содержания, с новизны мыслей, идей произведения. Именно новизна содержания влечет за собой поиски и обретение новых форм. Только слияние нового содержания с новой формой создает подлинно художественное и подлинно новаторское произведение. В противном случае... Впрочем, об этом противном случае не скажешь лучше, чем добрая русская поговорка о седле на корове.

Знание основ драматургии поможет будущему драматургу (сценаристу) и еще в одном, очень важном для его успешной работы. Поможет не делать того, чего не следует делать. Это наиболее верный, в любой работе, путь к тому, чтобы сделать именно то, что нужно, тем более для того, чтобы создать подлинно художественное произведение.

Хорошо известен ответ великого французского скульптора Родена на вопрос о том, как он создает свои шедевры. Очень просто, – отвечал Роден. – Беру глыбу мрамора или гранита и отсекаю всё лишнее.

Отсекать лишнее – важнейший творческий метод художественного творчества вообще и драматургии в частности. Затянутые диалоги, «говорильня», когда словесное действие топчется на месте, – наиболее распространенная ошибка неумелых драматургов.

Автор драматургического произведения – пьесы или сценария – так же, как и автор романа, повести, стихотворения, обладает, в отличие от живописца, скульптора, режиссера, артиста, музыканта, только одним-единственным средством изображения

своего предмета – словом. Соответственно, драматург является – скажем мягче – должен стать художником слова. Само название данного курса – основы драматургии и сценарное мастерство – предполагает овладение мастерством работы со словом. Это особенно важно осознать слушателям курса, поскольку им, будущим режиссерам массовых праздников и театрализованных представлений, предстоит самим писать сценарии своих постановок.

Как показывает практика, у некоторых соединившихся в одном лице драматургов-режиссеров возникает искушение облегчить, упростить свою задачу. А именно: дополнить, а то и подменить драматургию сценария, содержание будущего представления, которое надо выразить словом и только словом, внешними эффектами из постоянного «джентльменского набора» режиссерских штампов – всякого рода вспыскопускательства, пригодного на все случаи жизни.

Здесь уместно напомнить, что драматургия и режиссура – два разных искусства, хотя и неразрывно связанные в течение веков и тысячелетий. Одновременно появившись на свет на заре человеческой цивилизации, они никогда не расставались, они невозможны друг без друга.

И в самом деле.

Издревле религиозное сознание – все виды языческих верований – предшествовало искусству. Или, лучше сказать, было первоисточником, праматерью всех искусств, которые в течение последующей истории выработало человечество.

Воображение человека сначала возводило могучие, не подвластные ему явления природы – ветер, солнце, огонь... – в сан всемогущих богов, затем придавало им те или иные земные, «зримые» очертания. Богами оказывались многие представители животного мира. Например, бык (у древних вавилонян и ряда других народов). Позднее боги приобретали человеческий облик. Например, боги и богини Древней Греции...

Представляя, разыгрывая воображаемые сцены явления богов, их чудеса и прочие деяния, человеческое воображение распространило эти игровые действия и на область своей собственной человеческой жизни, стало воспроизводить в памяти, в песнях, в рассказах, в мифах. Затем воплощать в сцены – картины битв, охоты, собирания плодов... сцены примирений с бывшими врага-

ми и установления дружбы... Такого рода сцены носили в течение долгих веков ритуальный, обрядовый характер.

Из этого конгломерата – изображения воображаемого в виде реального и самой реальности, преобразованной в ее изображение – и родились драматургия и театр.

Кстати сказать, вдумаясь в эти слова – *воображение, изображение, преобразование*. Они все восходят к единому корню – *образ*. Это указывает на исключительно четко отразившиеся в русском языке связь и последовательность понятий: *воображение*, то есть мысленный образ, – *преобразование*, то есть превращение его в иной образ, а именно в *изображение*, в образ реальный – предметный, видимый, слышимый, осязаемый – словом, воспринимаемый людьми через органы чувств и, соответственно, через них воздействующий на воспринимающее сознание.

Художественная деятельность, создающая общий результат – спектакль – основана, в сфере традиционного театра, на разделении труда. Драматург пишет пьесу, режиссер, с помощью своих художественных средств, воплощает ее в произведение театрального искусства.

Великое искусство, каким является режиссура, – это искусство воплощения в спектакль (в представление) произведений драматургии. Поэтому попытки подменить драматургию разного рода внешними эффектами и приемами несправедливо удостаивать высокого звания режиссуры. Их вернее именовать режиссёрщиной.

Учитывая сказанное, будущим режиссерам-драматургам следует усвоить совершенно обязательный для успеха предстоящей им творческой работы постулат: в нее необходимо внести то самое разделение труда, которое существует в традиционном театре. Сначала, на первой стадии работы, создать полноценное по содержанию и по композиции литературное произведение, предназначенное, и значит, достойное воплощение в зрелище (в праздник, в представление) режиссерско-постановочными средствами. Только после этого можно перейти к следующей, к другой стадии работы, то есть, к воплощению, к постановке написанного сценария.

Приобретению необходимых знаний, умений и навыков для выполнения этой второй стадии работы посвящены предметы режиссуры и различные спецкурсы, его дополняющие.

Приобретению необходимых знаний, умений и навыков для работы на первой стадии, то есть на стадии создания сценария, посвящен предмет Основы драматургии и сценарное мастерство.

Изучающим данный курс следует с самого начала усвоить, что драматургия и театр, хотя они и созданы друг для друга и друг без друга существовать не могут, тем не менее – не одно и то же. Позволю себе, для наглядного пояснения этой мысли, сослаться на аналогичный пример симбиоза.

Мужчина и женщина одинаково необходимы для воспроизведения рода человеческого. И только благодаря их различиям возможно появление на свет ребенка. Смещение же их различных признаков является, как известно, болезнью. В одних случаях отклонением от нормальной ориентации, в других гермафродитизмом.

Традиция смешивать изучение драматургии и режиссуры в виде некоего «гермафродита» вместо того, чтобы рассматривать синтез этих, хотя и предназначенных друг для друга, но различных искусств, имеет довольно широкое распространение. Ее плоды постоянно встречаются едва ли не во всех учебных пособиях и по сценарному мастерству, и по режиссуре театрализованных представлений и массовых праздников, изданных в последние десятилетия. Это не случайно и объясняется в первую очередь тем, что теоретическое обобщение, в области как драматургии, так и режиссуры этих жанров, – дело очень молодое, находящееся в начале пути. И, как всегда бывает в таких случаях, оно прокладывает свой первоупуток с трудом, методом проб и ошибок. Другая причина перемешивания целого ряда вопросов драматургии сценариев театрализованных представлений и праздников с понятиями и определениями, относящимися к режиссуре, состоит в отсутствии кадров преподавателей основ драматургии и сценарного мастерства. Литераторы-драматурги, как правило, не готовы к созданию и чтению систематического курса по данному предмету, тем более к преподавательской работе, связанной с регулярным присутствием на занятиях, с выполнением учебных планов и несением других постоянных вузовских обязанностей. Кадры преподавателей данного предмета, по необходимости, составляются из числа преподавателей и практиков режиссуры. При таком положении акцент в преподавании драматургии, как бы естествен-

ным образом, перемещается в лучших случаях в сторону режиссуры, а в худших – в сторону упомянутой выше «режиссёрщины».

В данном учебном пособии автор стремится предложить тот минимум знаний по основам драматургии и сценарного мастерства, который необходим для отчетливого понимания существа предмета и для творческого применения полученных при его изучении знаний.

\* \* \*

Итак, единственным художественным средством, которым, как и авторы произведений всех родов литературы, обладает драматург, является слово. Это, однако, ни в какой степени не означает художественной бедности произведений драматургии в сравнении с произведениями других искусств. Например, того же театра, обладающего многими средствами зрелищного и звукового характера. И в самом деле. Что – в каком-либо роде, виде, направлении человеческой деятельности, да и в самих человеческих отношениях – может быть важнее, интереснее, могущественнее, ярче, плодотворнее человеческой мысли? Умение мыслить и обмениваться мыслями, по существу, и создало человека со всеми его знаниями, изобретениями, нормами взаимоотношений, верованиями и науками. Но ведь мысль, и в сознании самого человека, и, тем более, в общении между людьми, живет в основном именно в слове. Именно слово наиболее четко формирует, хранит и выражает мысль. Именно слово лучше и точнее, чем какие-либо иные средства, способно изобразить внутренний мир человека и взаимоотношения людей, выразить суть того или иного понятия. Не забудем, что цифры, выражающие количественные явления и сущности, равно как и ноты, выражающие звуки и сочетания звуков, – прямые родственники, можно сказать – дети слова. Они так же, как и слово, – УСЛОВНЫЕ обозначения. При этом те и другие знаки и сами существуют в виде слов – один, два, три... или eins, zwei, drei... до, ре, ми... и т. п.

Великая сила слова воспета во многих замечательных произведениях человеческого духа. Не случайно именно слову приписывает Библия начало сотворения мира: «В начале было Слово». Эта формула, по существу, означает: сначала была мысль – идея, намерение, план, для наименования сущности и последовательно-

сти которых были созданы обозначения в виде различных звуков, то есть – слов.

Для иллюстрации могучей силы слова Бертольд Брехт приводит мудрую древнюю легенду о неприступной крепости ассирийского царя Тара. Осаждавшие крепость враги никак не могли преодолеть ее стены. Но вдруг... крепость обрушилась от громкого слова, прозвучавшего внутри ее стен... Кстати сказать, такое могло и на самом деле произойти, если словом, вызвавшим обрушение неприступных стен, было слово самого царя Тара: «Сдаемся!».

Разве не бесспорно, что

Словом можно убить,  
Словом можно спасти,  
Словом можно полки  
За собой повести<sup>1</sup>.

Вспомним в этой же связи и классическую строчку В. Маяковского:

Слово – полководец человеческой силы.

Попробуем теперь, для еще большего подтверждения огромной силы слова, поставить вопрос иначе: что может человек сделать без слова? Оказывается – ничего! Обойтись без слова можно, разве что, во сне, во время которого человеку не снится ничего, что требует оценки, понимания или каких-либо действий и чувств, имеющих соответствующие обозначения.

Применительно к изучению основ драматургического творчества в этой связи важно подчеркнуть в первую очередь именно действенную силу слова. Ведь слово является носителем или, если можно так выразиться, – ИЗОБРАЗИТЕЛЕМ того действия, которое разворачивается в данном произведении драматургии. Разумеется, в произведениях драматургии есть физические действия и движения всякого рода. Но основным в них является действие словесное. Вспомним, прежде чем совершить физическое действие – душить Дездемону, Отелло ведет с ней долгий диалог: «Молилась ли ты на ночь, Дездемона...».

---

<sup>1</sup> Шефнер В.С. Избр. произведения. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Л.: Худож. лит., 1975. С. 135–136.

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)