

# СОМНЕВАЙСЯ УВЕРЕННО,

или

## Драматургическое мышление и творческие сомнения

Мы открыли совершенно простую истину: история действует на зрителя только там, где автор сам ставит себе такую задачу — оказать воздействие. То есть *тронуть, рассказать, донести идею* и т. д. — в зависимости от вкуса и текущих предпочтений. Однако парадоксальным образом это воздействие окажется наиболее эффективным тогда, когда установка на воздействие будет наименее заметной для зрителя. И когда мы лишь интуитивно чувствуем, почему нам рассказывают именно эту историю. Только незаметное воздействие можно назвать настоящей манипуляцией (см. «Рассказчик и манипулятор — синонимы?»), и в драматургии именно этот способ донесения идеи называется высочайшим профессионализмом или выдающейся хитростью. А в быту — гениальностью.

Вероятно, в повисшую сейчас торжественную паузу кто-то все же воскликнет или прошептит, что автор вообще-то хотел подробнее высказаться по поводу идеи, ее воздействия на сознание зрителя, и про то, что идея не должна просвечивать сквозь ткань рассказа. В самом деле, наличие идеи — это то, что делает любую историю действенной. Однако разве драматург понимает под *идеей* то же самое, что и любой другой человек? Чтобы понять это, попробуем сформулировать, что означает, казалось бы, совершенно самоочевидное слово «идея», что мы под ним понимаем. Снова зададимся вопросом: *как пользоваться этим непонятным инструментом?*

— *Гордость — не украшение!* — например, так могла бы звучать некая идея, ясная и правильная, имеющая ощутимые признаки связного повествования. Правда, скорее всего, не найдется никого, кто захотел бы услышать эту идею со сцены или экрана именно в таком виде, «в лоб»... Особенно пылко с нами согласятся миллионы людей, живущих при авторитарных режимах, где нередко подобные идеи подавались и подаются в *художественных* текстах именно «в лоб»... Чаще всего такие спектакли/фильмы мы относим к разряду дидактических материалов и забываем, не досмотрев до конца.

Если, однако, мы полностью откажемся от *идейной* функции истории, то, как уже говорилось, творимая нами история эффекта не окажет, сколько бы механически увлекательных моментов мы в нее ни натолкали. Она не заставит зрителя сопереживать, примерять на себя, а лишь даст *готовую обязательную мыслительную установку*, которая не затронет лично (!) даже человека, привыкшего беспрекословно подчиняться правилам.

Притом сама по себе идея «*Гордость — не украшение!*» может быть для какого-то автора весьма значимой, именно ее он хотел бы положить в основу миссии своей истории, именно об этом он хотел бы заставить задуматься зрителей. Значит, нужно найти органический способ (инструмент), как незаметно заставить эту идею работать.

За исключением некоторых позеров-философов, которые считают своим долгом и честью думать публично, мы охотнее всего думаем так и тогда, когда никто другой этого не замечает. Да и мы сами не замечаем, может быть, порой догадываемся, что размышляем, но, как известно, невозможно говорить о том, чего ясно не осознаешь. Я предлагаю вот что (и пусть это будет крайне бесстыдное и оскорбительное для профессиональных мыслителей предложение): представим на самом примитивном, *незнайкином* уровне, как происходит процесс мышления и как бы он мог выглядеть.

Итак, попробуем! Что для нас означает слово «думать»?

1. Внешне пассивный процесс, наблюдая который на сцене или в фильме, незнающий человек мог бы решить, что у героя прихватило живот или еще какой орган побаливает.

2. Нередко используемая авторская ремарка в тексте аудиовизуальных художественных произведений, призванная показать многозначность и потенциальную глубину некоего абстрактного посыла.

Однако если мы найдем в себе силы оторваться от этих поверхностных представлений, тиражируемых в наш информационный век, то окажется, что мышление — весьма активный *процесс*. Что-то там все-таки происходит! Хотя бы потому, что происходящее занимает время.

Активный процесс легко представить себе осязаемым, если мы вспомним слышанную краем уха фразу о *противоположных полюсах* и их борьбе. И тут-то мы вспоминаем: а ведь действительно, в повседневной жизни мышление у нас чаще всего ассоциируется с мучительным принятием решений или с разрывающими душу сомнениями. *Да* или все же *нет?*.. *Так* или *иначе*, *прыгать* или *не прыгать*, и, разумеется, *быть* или *не быть*, и, наконец, *наплевать* или все же *не наплевать*? Значит, *чтобы содействовать мышлению в процессе творчества, нужно поощрять сомнения?*

*Гордость — не украшение!* Или все-таки *гордость украшает?*.. Ведь второй вариант в разных жизненных ситуациях тоже не выглядит предосудительным, разве нет? Засомневались, какую из двух идей выбрать? Тут-то текст и начал работать!

Здесь уместно новое отступление, призванное еще подробнее уточнить понимание мышления, как оно происходит в процессе драматургического творчества.

*Мыслитель* — в его повседневном понимании — совершенно точно ни инструмент творческого процесса, ни его участник.

Мышление в драматургии может происходить лишь на том уровне, какой мы способны переживать в повседневной жизни, тем самым сопереживая героям на сцене или экране. Мы никоим образом не можем пережить химическую формулу, в которую какой-то ученый, несомненно, вложил годы размышлений. Мы не можем сочувствовать философским постулатам, над которыми неустанно думают профессиональные мыслители. Неспособны мы и переживать тонкости законов драматургии, хотя сейчас отчаянно стараемся о них думать. С другой стороны, мы способны переживать о том, что ужасно хотим, но не в силах сразу осмыслить! И автор вам неподдельно сопереживает, почему и пишет эти строки.

Мы можем думать о философе, который, по мнению правителя, думал «неправильно», за что завтра будет обезглавлен. Мы можем понять противоречия в жизни фанатичного химика, когда жена прогонит его с брачного ложа, поскольку формула стала «третьим лишним». Итак, драматургия про мышление может говорить только в бытовом значении. История может быть понята (и создана) только на таком уровне, который поймут все. Но все поймут лишь то, что «живет» в повседневности, в быту: радости, горести, счастье и несчастья.

## Основной инструмент понимания в драматургии — универсальный жизненный опыт.

Он присущ нам всем, независимо от социальной или религиозной принадлежности, независимо от национальности и воспитания, начиная с того момента жизни, когда мы стали себя осознавать. Очевидно, что усвоение и применение энциклопедической премудрости сюда никоим образом не входит.

Мы можем вспомнить немало случаев, как в театре или кинозале шептали себе и соседям: *не верю! Не может быть!* Вы что, эксперт? Действие-то происходит в королевском дворце в XVI веке.

Что вы об этом знаете, что понимаете? И однако же вы — действительно эксперт. Потому что в вашем распоряжении инструмент восприятия мира — ваш личный жизненный опыт, не «выученный по учебникам», но добытый весьма трудным, порой болезненным способом. И его суть не изменят ни прошедшие века, ни географические, ни этнические, ни какие-то другие факторы. Иначе как бы мог западноевропейец плакать или смеяться на иранских фильмах о совсем иной жизни, которую никогда не видел и уж точно не изучал? Да еще и приговаривая: *смотри, совсем как у меня!..* В основе мышления драматурга лежит исключительно следование этим объективным законам соприкосновения.

Скорее всего, некий истинный мыслитель в эту минуту в голос кричит, что всё сказанное выше просто смехотворно, ни один сертифицированный мыслитель ни в жисть не назовет «это» *мышлением*. Наверное. Однако, воспользовавшись тем, что в драматургии пока совершенно отсутствует общепринятая терминология, автор взял да и назвал описанный процесс драматургическим мышлением (мышлением драматурга). Или рабочим мышлением — таким, для которого не требуется предварительных энциклопедических знаний. Для которого хватает и личного жизненного опыта, имеющегося у каждого из нас. Если в процессе творчества мы думаем в таком ключе, то наша история, несомненно, сработает. Или, другими словами, мы будем знать, почему другой человек обязательно задумается над тем, что мы рассказываем в темном зале; мы соединимся с ним, не сговариваясь, и нам не потребуются для этого какие-то специальные знания.

Отступление закончилось — и вновь было бы неверно называть его отступлением, потому что оно подтвердило основной принцип мышления драматурга:

**Работает только сама жизнь,  
а не знание (а еще точнее —  
представления) о ней!**

Ваш личный жизненный опыт — мера всего, и этот инструмент у вас уже есть!

Напомним, что отступление про драматургическое мышление втиснулось в наш текст там, где утверждалось, что

## сомнение — основной элемент работы драматурга,

ибо оно обеспечивает изложение любой истории в той «работающей» степени, которая необходима, чтобы заворочить зрителя. Утверждалось: если повествование сопровождается идеей и утвердительная половина (теза) этой идеи имеет свою отрицательную половину (антитезу), то вы уже сделали шаг в сторону какой-никакой гениальности.

Так и есть. Однако, если мы набрали полную грудь воздуха, чтобы начать размашисто сомневаться и ставить всё под сомнение, во всем усомниться и всё подряд подвергать сомнению, то в эту самую минуту мы потеряли работоспособность своей истории, которой столь усердно добивались.

В повседневном восприятии мы обычно улавливаем сомнения не задумываясь, поскольку у них, как кажется, есть только одно значение — *отрицание*. Что-то было дано, а теперь эти данные полностью или частично отрицаются, закатываются в асфальт. Более того, отрицаются довольно аргументированно, так что у самого отрицателя появляется чувство хорошо проделанной работы. Однако при сотворении драматургического текста это удовлетворение (удовлетворение критика?) не только бессмысленно, но и совершенно бесплодно для дальнейшей работы. Творческий процесс — это движение, причем движение в самом жизненном смысле — движение вперед, в то время как чистая критика — даже тогда, когда кого-то хвалят, — процесс останавливает, лишая почвы для дальнейшего повествования, развития истории. Следовательно, в драматургии *сомнение* — это принципиально иной *инструмент*. Волею автора назовем его творческим сомнением,

включая в этот термин не только *нет*, но и обязательное *да* — утвердительную грань, которая только и может стимулировать созидание. И эту утвердительную грань автору нужно самому создать в своем повествовании (подробнее см. «Универсальная логика построения драматургического текста — парадокс»).

Чтобы дальше исследовать механизм *творческого сомнения*, стараясь удостоверить его непренную необходимость, нужно выяснить ту *субстанцию*, в которой драматургу положено сомневаться. Не можем же мы сомневаться в самом действии, которое, как мы уже знаем, есть неотъемлемое свойство истории.

Сказать по правде, *субстанция* — слово, которое мы еще не употребляли, — и есть главный технологический элемент любой истории. Более того, без осознания этого любые драматургические ухищрения, инструменты бессмысленны и излишни.

## Бесполезно рассказывать историю без человека.

«Человек есть мера всех вещей!» — эта фраза, затертая политиканами, в контексте драматургического мышления — отнюдь не лицемерие, здесь человек действительно мерило всего, причем единственное. Сие очевидное утверждение может показаться наивным, поскольку сразу же порождает встречный вопрос: *ну а что же еще, если не человек, может быть основным элементом истории?*

К сожалению, нередко (чтобы не сказать очень часто) люди не задумываются над этой простой истиной, поскольку она самоочевидна, словно воздух или вода. У решительного творца есть большое желание сразу перейти к *существенному*: идеям, графикам, схемам строения и т. д. Автор этих строк понимает, как невыносимо тяжело останавливать полет творческого духа, однако придется: слишком уж часто приходится убеждаться в том, что именно недооценка особенной роли самого человека делает драматургические работы неэффективными и слабыми. Что ярко подтверждает: есть у драматургии законы, есть!

Тут автор хотел бы указать на особенно важный для него факт, вытекающий из сказанного ранее: в безбрежном океане литературы, посвященной законам драматургии, мы с большим трудом находим рецепты, как создавать *в повествовании человека*, то есть *характер*. Полное пренебрежение этим вопросом перемежается с рекомендациями создавать описания персонажей разной степени проработанности, которые по большей части в итоге сводятся к внешним признакам, для драматургии несущественным. Автор же настаивает: метод создания характера есть, и он прост и в освоении, и в применении.

Однако его собственная значимость бесспорна:

**Мы рассказываем истории только про людей, потому что рассказываем их людям.**

---

Но как создать человека, если ты сам всего лишь человек?



[Почитать описание, рецензии  
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:

