

Стів Гуч

## НАПИСАННЯ П'ЕСИ

Уривки з книги\*

### З розділу I "Про що мова?"

[...]

#### "Відчуття світу"

Як визначити головну "ідею" п'еси? На перший погляд, це може бути що завгодно: уже наявний сюжет (з газети або з відомої п'еси); зримий образ, що спалахує в уяві; відчуття щодо людських стосунків чи суспільної проблеми, яке повторюється у вас раз по раз; філософська тема, яка робить зрозумілими деякі аспекти людської поведінки, – будь-які чинники.

Щойно ідея з'являється – незалежно від того, яким був її початковий стимул – почуттєвим, чуттєвим або розумовим, – усі ці три сфери вступають у дію. Водночас, коли ви обмірковуєте розвиток сюжетної лінії п'еси або займаєтесь пошуками відповідного стилю, ваші почуття й відчуття так само активно зайняті процесом відбору.

Саме ці почуття, свідомо чи підсвідомо, будуть вашою мотивацією в часі роботи. Для когось продуктивніше лишити їх на підсвідомому рівні, а комусь краще ознайомитися з ними якнайшвидше, щоб захиститися від їхнього неочікуваного нападу надалі. Але хоч який би спосіб ви обрали, важливо усвідомити, що ви від нього емоційно залежні.

Наприклад, ви можете вважати, ніби пишете п'есу про Південну Африку, проте ваша справжня мотивація – відчуття несправедливості, породжене вчинками вашого шефа. П'еса розвивається, сцени розгортаються, і ви несподівано для себе створюєте надзвичайно сильну сцену суперечки між чорним шахтарем та його білим наймачем. Ви можете цього зовсім не планувати. Це може перевернути шкереберть усю структуру п'еси. Але це найкращий шматок тексту, перед яким блякнуть усі інші сцени. І це – насправді те, про що ви пишете. Це ваша "ідея", ваше "відчуття світу".

*\*Переклад здійснено з особистої згоди автора та видавців за книгою: Steve Gooch. Writing a play. Second Edition. – A & C Black (Publishers) Limited, 1995; про автора – див. у цьому часописі С.119.*

Ви можете про неї не здогадуватися, поки не дійдете до місця, яке вас найбільше зачіпає. Цього може не статися взагалі. Отже, як перевірити, чи ваша ідея варта зусиль для написання цілої п'еси? Врешті-решт, вважають, що у творчих людей ідеї з'являються постійно. Як відрізнити ідею, варту розвитку, від приреченої лишитись у шухляді? Єдиний спосіб вибрати правильне рішення – перевірити її часом. Адже ідея – найголовніше у п'есі: про неї насамперед запитують у п'есі запам'ятовують завдяки їй. Врешті, ідея – це ваша головна мотивація. Незалежно від того, чи рушії ідеї зовнішні (суспільна проблема, книга, стаття), чи особистісні (нав'язливий образ чи почуття), ідея – це те, чого ви хочете позбавитися. Саме тому ви й пишете п'есу, і це почуття допомагає пробитись крізь рутинну працю писання, і, раптово втративши бачення, ви можете сподіватися, що воно наздожене вас пізніше.

Отже, вам ліпше ознайомитися зі своїм "відчуттям світу", запам'ятати його і повертатися до нього у процесі розвитку ідеї. Незалежно від того, чи ви концентруєтесь на зовнішньому, чи на внутрішньому, працюєте свідомо чи інтуїтивно, відчуття теми – ключ до зв'язку з нею, і добре ознайомитися із цим відчуттям – найвірогідніший шлях вдало його виразити.

На цьому етапі ви починаєте звертатись до себе із запитаннями – і такий процес триватиме до закінчення роботи. Чи ця ідея повертається до вас із часом? Чи вона витримує найсуворішу критику, якій ви здатні її піддати? Якщо витримує, то чи розвивається вона, чи набуває нових аспектів? Чи зберігає свою привабливість для вас і потенційних учасників обговорення? Чи ви бачите й чуєте своїх персонажів, так би мовити, поза межами самого себе?

З ідеї потім постають правильна сюжетна лінія, адекватна структура драматичного відображення ідеї та відповідні сюжет і дійові особи, у які втілюється структура. Чим довше ви живете з ідеєю, тим вірогідніше, що ви знайдете для неї адекватну драматичну форму. Ви починаєте бачити її ззовні, як потім побачать інші. Це перший крок до того, щоб п'еса існувала незалежно, набула здатності проіснувати самостійно на арені театральної постановки. Якщо за час, який ви прожили з ідеєю, вона утверджується, це добрий знак, що ідея врешті змусить *втілювати себе* – а в цьому випадку ви вже не матимете вибору.

### З розділу III “Скелет”

[...]

Аристотелівська теорія єдності дії – гарне виправдання для багатьох драматургів-початківців, які хочуть триматися в рамках економії. До цієї теорії варто звертатися при перетворенні вашого “відчуття світу” (тобто вашої ідеї) у п’єсу, оскільки вона змушує замислитися над тим, що таке “дія” взагалі.

Не хочу вдаватися в усі “за” і “проти” аристотелівської теорії, зокрема, в окремі позиції щодо “театру епізоду” як того, що *не* рекомендується. Шекспірівський та брехтівський “епічний” і “нарративний” театри – два приклади, що спростовують твердження Аристотеля, вдало функціонуючи в межах власних теорій.

Але в кожному з названих методів сюжет, або історія, або *дія* п’єси, – головний засіб вираження теми. На відміну від роману чи вірша, де тему безпосередньо розкривають описи та авторська оцінка, у п’єсі теми виражені тим, що в ній *відбувається*. Перетворення ідей підтексту в зовнішній, фізичний конфлікт визначає драму як жанр і є “скелетом” драматичної привабливості.

#### Де є дія

Щоб уникнути непорозуміння, треба одразу визначити, що маємо на увазі, коли говоримо про “зовнішній, фізичний конфлікт”. “Зовнішній” означає винесений на поверхню, той, що програється між персонажами на “арені”; “фізичний” – сприймається всіма чуттями, а не лише словесно чи розумово. Наприклад, може бути, що дія п’єси, її “зовнішній, фізичний конфлікт” полягає в тому, що одна людина вмовляє іншу змінити переконання. Отже, те, що тут *відбувається*, – зміна переконання. Засоби досягнення мети тут – лише словесні, і сама зміна – внутрішня. Проте для глядачів (і, звісно ж, для драматурга) ця зміна є зовнішньою, є фізичною дією в тому сенсі, що її виражено через “незалежне” буття персонажів, а не лише через те, що вони кажуть.

Іншими словами, в театрі ідея набуває кінцевого вираження в дії, що відбувається у третьому просторі, на “арені”, нейтральній території між акторами й глядацьким залом. На “арені” враховується лише переконливість самостійних трьохвимірних сил, а не описова майстерність драматурга чи його персонажів.

Мушу підкреслити, що під життям персонажів чи їхньою трьохвимірністю я вбачаю не реалізм (до якого звернуся в одному з наступних розділів), а лише той факт, що драматична ідея набуває свого вияву у фізичній взаємодії незалежних персонажів у реальному часі й просторі. Тому це принципово – знайти центральну, чи головну, дію п’єси, у якій драматург виражає свою тему безпосередньо у взаємодії незалежних від нього сил. Це майже як шахова дошка, де автор розставляє фігури, наділені власною волею, щоб вони грали самі за себе. І, як всіх іграх, питання, що ж відбудеться далі, є вирішальним.

### Основний конфлікт

Вибір основного конфлікту п’єси – це головне. Один з найкращих способів перевірити ідею на драматичність – спробувати визначити, чи є в ній основний конфлікт взагалі і, якщо є, чи проходить він у тій чи іншій формі через усю п’єсу.

Цей конфлікт може повторюватися щоразу в дещо іншій формі або невпинно продовжуватися, зростаючи в часі. Хоч у якій би формі він був (звичайно, крім цих двох, є й інші), як правило, у певний момент сили, що протидіють одна одній, сягають свого піку, кризової точки.

Незалежно від сюжету ви шукаєте кульмінацію в п’єсі, момент найгострішого зіткнення сил, яке об’єднує ідею з тим, що її оточує. За умови відображення в *дії* це може стати віссю п’єси і, в найкращому випадку, кристалізувати тему, яка настійно дзижчить у голові.

### Центральна дія

Щойно ви досягли кульмінацію, наступний крок – з’ясувати послідовність подій, які ведуть до конфлікту; з’ясувати загальну форму, у якій потенціал центрального конфлікту справить найбільший ефект. Цей процес для кожної п’єси інакший. Але оскільки кульмінація втілена в дії, до неї й від неї також ведуть події. Це значною мірою впливає на зацікавленість глядача п’єсою.

Теоретично всі епізоди центральної дії мусять виражати вашу головну ідею так само яскраво, як і кульмінація. На практиці бувають відступи від головної лінії. На підставі основного конфлікту слід визначити, які ідеї найважливіші, і з них формувати центральну дію. Це стане “хребтом” п’єси, з якого все виникає і на якому замикається, до якого кожна дія чи подія долучається окремим “хребцем”, що зростаються в порядку якщо не “логічному” чи “природному”, то хоча б у зрозумілому чи наділеному власною логікою. За Аристотелем, ця послідовність подій – причинно-наслідковий зв’язок, “необхідний та вірогідний рух”.

Можливо, для сучасного смаку визначення надто педантичне, проте події п’єси та зв’язок між ними, безсумнівно, визначають головні теми п’єси (навіть якщо сам драматург уявляє їх собі інакше). Ваша кульмінація перекуватиметься з епізодами в кінці й на початку п’єси, як узяті “сі” першої октави викликає резонанс інших “сі” всієї фортепіанної клавіатури.

[...]

### Сценічний часопростір

Глядач сприймає сенс п’єси через своє відчуття часу, тому для нього дія важливіша за діалоги. Так само критичне й глядацьке відчуття простору. Будь-який простір, щойно глядач звикне до нього, асоціюється з персонажами. Сприйняти раптову зміну декорацій на тій самій сцені – це несподіваний стрибок, що вимагає часу, щоб привичаїтися.

Навіть якщо дійові особи ті ж самі, цілковита зміна декорацій вимагає від глядачів адаптації та розуміння її *значення*. Ще раз повторимо: ніщо на сцені не повинно здаватися випадковим. Якщо предмет (чи частина його) міститься в полі зору глядачів, він повинен мати своє призначення. Не можна знічев'я, поступаючись власному бажанню, позбутися частини декорації чи умеблювання або й самого персонажа лише тому, що вони вже не потрібні драматургові, тобто вам. Навіть якщо актори забувають слова чи щось у сценографії виникає незвичне, глядач схильний приймати це як належне.

Велика перевага, znana всім, хто працює в театрі, – те, що публіка сповнена насамперед цікавості й довірливості. Вона хоче все знати й прагне бути переконаною, інакше б її тут просто не було. Але якщо відвернути її зацікавлення зміною декорацій так, щоб наступні десять хвилин глядачі лише запитували себе, де, дідько його забирай, усе це тепер відбувається, то зникає інтерес до самої п'єси.

Те ж стосується введення нового персонажа (ще одна причина, чому варто позбутися зайвих офіціантів, швейцарів та прибиральниць). Крім тих випадків, коли ви зумисне хочете створити напругу, вводячи новий, загадковий елемент, такі зміни потребують підготовки, інакше виникає плутанина.

Оскільки все на сцені повинно мати якесь значення, головні елементи декорації тим важливіші, чим довше вони залишаються перед очима глядачів. Це своєрідний “часо-простір”, бо він стосується як часу й простору, зазначених у п'єсі, так і часу й простору сценічної дії. Декорація може бути й абстрактною, але тоді завдання сценографа – змусити її якомога більше “говорити”, не затьмарюючи сенсу. Тобто вибір декорації вирішальний для п'єси: добре продумана декорація примножує сенс, а випадкова може розвалити п'єсу. Хоча виконувати роботу дизайнера немає потреби, драматург не може ігнорувати значення сценічного оформлення як усієї п'єси, так і кожної окремої сцени в ній. Краще подбати про це до початку, аніж на півдорозі, коли ви вже самі знайшли “прив'язки до місцевості”.

Часто виявляється, що переважна частина дії відбувається в якомусь одному місці, проте деякі сцени переносяться куди-інде. Це найскладніша і найзаплутаніша ситуація, особливо в реалістичній декорації.

Проблема в тому, що кожна візуальна деталь, яка примножує виразність головної декорації: тинькований карниз, фіранки на вікнах, вазонки з квітами на столах, – неприємно обтяжує, коли вам заманеться вихопити телефонну кабінку десь за рогом чи в тому кінці вулиці, де поліція. Можливість використати пляму світла серед суцільного мороку як “другу сцену” досить сумнівна. Можна побитись об заклад, що трохи розсіяного світла впаде на китички килима. І весь зал, навіть ті, хто досі не помітив цих китичок, буде протягом цієї короткої, але важливої для вас сцени перейматися, чого б це не освітити їх ліпше.

Отже, декорація має сприйматися не як випадкове тло, а як органічна частина дії. Вона не менш важлива, ніж головні герої, і вочевидь впливатиме на їхні дії, від неї залежить навіть, у яку халепу вони потраплять. Декорація має своє

“життя” й своє значення. Якщо ви обрали вільну сюжетну лінію, із зміною місць та стрибками в часі, слід пам'ятати, що заповнення часу між епізодами за допомогою сценографічного вирішення значно вплине на сприйняття п'єси в цілому.

## 3 розділу IV “Зводячи докупи”

[...]

### Сінопис як спосіб розгортання

Традиційно вважають, що сінопис пишеться перед початком роботи чи після її завершення. Але насправді сінопис – гарний спосіб подавати поточний коментар з приводу того, як прогресує ідея на кожному етапі її розвитку. Поза тим, повправлятися в його написанні корисно тому, що це допомагає у *будь-який час* з'ясувати туманні чи невіддатливі моменти в п'єсі. Поглянути на свою роботу з боку й спробувати описати її варто, щоб упевнитися, що її оприлюднення й сприйняття відбудеться успішно.

Більшість письменників має потребу робити нотатки під час роботи – особливо якщо, розпочинаючи роботу, вони вже знають її фінал. Для деякого найкращі нотатки – діаграми, де персонажі можуть бути позначені лише першими літерами, а їхні з'яви та зникнення чи їхні взаємовпливи – стрілочками. Найпростіший варіант сінопису – письмове розширення такої діаграми, спроба “винесення на суд”, щоб заздалегідь уникнути неминучих помилок.

Такого поняття, як “правильний” сінопис, тут не існує. Цінне все, що стимулює процес письма. І зрозуміло, що акценти, розставлені в вашому сінописі, безпосередньо залежать від вашого зв'язку з головною ідеєю. Для одного автора важливіше продумати теми, закладені в підтекст п'єси. Іншому видається за потрібне опрацювати сюжетні повороти. Ще хтось хоче з'ясувати “наскрізну лінію” персонажів.

Хоч якою буде ваша мета, написання сінопису мусять розгорнути весь спектр п'єси у вашій свідомості. Він націлений на те, щоб дати враження мікросвіту п'єси. Тоді чіткість вислову суттєва і для вас (при подальших перечитуваннях), і для інших. Поряд із загальним враженням варто виокремити основні факти, які можуть знадобитися пізніше (вам чи комусь іншому), щоб охопити точний рисунок п'єси. Тому найперша мета сінопису – сюжет (головна дія), закручений довкола основного конфлікту. Стисло передаючи сюжет, ви допомагаєте читачеві зорієнтуватися в п'єсі та водночас нагадуєте собі її ключовий акцент.

Також варто коротко описати декорацію (час і місце), щоб увійти в настрій, атмосферу (це протипоказано при написанні сценарію, як ми побачимо з наступного підрозділу). Настрій і атмосферу також можна передати чітким, ясним стилем сінопису, який може визначити подальший стиль п'єси. Ще один важливий елемент – характеристики головних героїв, довкола яких розгортається центральна дія. Писати небагато – півсторінки для головного героя, рядок чи два для другорядного, приблизно як у буль-

варних газетах: “Фінансист Джеймс Темпест, 42 роки, директор “Давден Пластик”, біля свого особняка в Гемпстеді коротко відповів на запитання нашого кореспондента, перш ніж зрушити з місця свій агатово-чорний “порш” (загалом не раджу використовувати цей репортажний стиль, але співвідношення опису й дії тут дотримано майже правильно).

Якщо вам потрібно докладніше знати про дійові особи, можете зробити стислі начерки біографій, але на цьому етапі краще сконцентруватися на основному конфлікті та його розвитку. Якщо все йде вдало, з синопсису вже можна визначити, як конфлікт сягне кульмінації.

Врешті, у синопсисі мають бути коротко окреслені основні теми змістового підтексту п’єси (у сценарії цього не можна робити з причин, які я поясню згодом). Синопсис пишеться як опис, і його завдання – охопити весь спектр п’єси, а сценарій – це перевірка, чи тримається дія сама по собі.

У процесі написання синопсису думки складаються у визначення. Цього може не статися, якщо вони залишаються невисловленими в голові. Завдяки цій вправі ви змушуєте себе витягти на поверхню та відтворити словесно досі нез’ясовані подробиці щодо історії та її персонажів. Немає нічого шкідливішого, ніж вигадувати. Скажімо, нез’ясованість точних мотивів персонажа може розтягти п’єсу на багато сторінок. Замість інтригувати (як дехто лестить собі подумки) двозначність, вона зависає в тумані, який поступово поглинає чіткі начерки інших персонажів – разом із сюжетом та інтересом залу.

Що далі йде процес роботи, то важливішим стає вміння чітко вирішувати. Навіть на початку розглядати кожен окремий епізод чи мотив корисно вже тому, що ви з’ясовуєте, що *не* потрібно. Користь будь-яких нотаток – у можливості викреслювати. Персонажам, вочевидь, доведеться вибирати в особливих ситуаціях, і краще вам ознайомитися з цим вибором перед початком роботи.

Немає нічого страшного, якщо ви постійно виправляєте синопсис – не варто лише надто захоплюватися ним, робити з нього самоцінність: це може завести в глухий кут. Синопсис можна переробляти, розширювати чи скорочувати, поки не відчуєте, що виклали сутність вашої ідеї у формі, в якій вона буде цікава – як вам, так іншим. Можна пізніше змінювати, навіть знищувати синопсис, коли він уже не потрібен. Проте винести на розгляд ваші ідеї, змусити вас продумати їхні наслідки й зробити вибір – неоціненна функція синопсису.

### **А тепер – сценарій...**

Завдання сценарію приблизно ті самі, що й синопсису (і для ваших потреб, і в роботі з іншими). Проте якщо синопсис дає загальне уявлення про п’єсу, то сценарій – це деталізований робочий начерк (див. подальші сторінки). Він, власне, й називається “сценарій”, бо *розподіляє за сценами* всю дію п’єси. Він акцентується на дії. Сценарій може бути коротким, наприклад, рядок на кожну сцену, і в жодному разі не довшим за сторінку, коли йде опис лише цент-

ральної дії та персонажів кожної сцени. Проте варто подати в ньому всю потрібну інформацію – такий деталізований сценарій може займати до п’яти сторінок. Звісно, там розписані всі зміни часу й місця дії, появи та зникнення, мотивації персонажів, істотні вчинки та вся інша інформація, важлива для сюжету.

У різних п’єсах це буде по-різному. П’єса з одним постійним місцем дії, яка триває впродовж усього акту, вимагатиме інших акцентів, ніж та, де послідовність коротких сцен переносить публіку щоразу в інші місця й часи.

Незалежно від принциповості повідомлень (можна лишити в першій сцені “слід”, значення якого з’ясується згодом), те, що персонажі *кажуть* одне одному в діалогах, не так важливо, як те, що вони *роблять* своїми діями. Для сцени суттєво, що, наприклад, персонаж А хоче переконати, або вразити, або налякати персонажа Б. Не важливо, що при цьому А і Б розмовляють про те, щоб покинути домівку. Кожна суперечка повинна мати свою мету. Залишати в сценарії діалоги, не позначивши, чому вони відбуваються, що їх спровокувало або чого від них сподіваються герої, – значить наражатися на ризик недраматичної, а отже, нудної сцени.

На відміну від синопсису, сценарій кращий, коли не вписувати до нього настроїв, атмосфери, ідей та прихованих тем. Достатньо описувати їх, бо сценарій – це, власне, вже готова п’єса, лише без діалогів. Тепер мусить говорити за себе те, що відбуватиметься на сцені (як це, врешті, й буде згодом), без авторських пояснень. Це перша можливість поглянути на події п’єси критично і зрозуміти, чи триматимуться вони самі по собі. Це вирішальна перевірка, чи працюватиме ідея на публіку. Ви запустите її, наче модель човника, уперше спущеного на поверхню озера, і подивитесь, чи він попливе. Сценарій дає унікальну можливість пересвідчитися, як події п’єси самі по собі промовляють до глядача.

### **Коли сцена – не сцена?**

Визначення сценарію як послідовності сцен викликає питання: “Що таке сцена?”, особливо якщо дія неперервна і протікає в одному й тому ж місці. Та навіть якщо п’єсу поділено на кількасторінкові сцени, у процесі сценарних розмірковувань корисно подумки ще розбити їх на короткі відтинки дії – сторінка чи менше. Якщо головна дія – хребет п’єси, то кожна сцена в ній – з’єднувальний хребець, що містить у собі власний мікроконфлікт та власну дію, яка стосується головної дії й веде до наступної сцени.

Гарна модель розкладу на сцени – у класичних французьких, італійських та іспанських п’єсах майже до часів Жана Ануя. Там нова сцена починається кожним новим входом чи виходом персонажа.

*(Далі буде)*

*Переклала з англійської Ольга Кирилова*