

Стів Гуч

## НАПИСАННЯ П'ЕСИ

(продовження, поч. у "Просценіум", ч. 3(4)/2002)

### Входи й виходи

Це істотно не лише тому, що кожен вхід чи вихід у будь-якому разі – важлива подія, яка одразу зрушує п'єсу з місця. Той, хто входить, багато вносить з собою. Драматург мусить дізнатися, звідки він та чого хоче. Новий персонаж мусить чи спровокувати нову взаємодію присутніх, чи викликати реакцію на те, що відбувалось раніше. Звісно, це не повинно бути "вправністю рук" лінивого автора, котрий намається таким чином створити ситуацію, потрібну надалі.

Тому завжди важливо знати, чому персонаж присутній на сцені і що він там робить. Немає нічого гіршого, як пускати напризволяще діалог між двома персонажами, забувши, що третьому-зайвому нема що робити. Недостатньо (і для актора теж) уявити, що він тим часом читатиме газету, плестиме на дротах чи займатиметься ще якоюсь мовчазною справою.

Кожен присутній на сцені (принаймні глядач так вважає) повинен висловлюватися й брати активну участь у подіях. Навіть якщо персонаж не може висловити нічого, крім своєї байдужості до справ інших, потрібно донести його позицію до залу. Не можна мати, так би мовити, нейтральних персонажів, вводючи їх у дію з власного бажання. Важливо також виходити з висхідної точки почуттів персонажів та їхньої мети.

Якщо персонажі перебувають на сцені постійно, варто подумати про інші засоби зміни напряму дії, щоб позначити початки сцен чи "удари маятника". Це може бути раптовий звук: телефонний дзвінок чи падіння предмета. Проте частіше використовуються злети й падіння, які майже природно трапляються у конфронтаціях персонажів. Якщо сварка двох персонажів розпалюється, доходить піку і один з них щось кидає, скоріш за все, далі настане тиша – принаймні до наступного шторму. Це найприродніше переривання, що позначає кінець сцени.

Відповідно персонаж щоразу застосовує інші прийоми (з різними мотивами – переконати, підлеститися, заспокоїти), доходить в них апофеозу, вичерпується – й розпочинає іншу тактику. Тут можна зауважити, що "удар маятника" варто вводити до сценарію, бо він репрезентує початок нової дії. На письмі "удари маятника" варто позначати, розпочинаючи текст з нового рядка. Взагалі абзаци – гарний спосіб надати форму тому, що здається списком подій, які повторюються. Коли ви будете трансформувати сцени у діалоги, "удари маятника" можна позначати акцентованим рухом, жестом чи паузою.

Введення у сценарій діалогу може прояснити конфлікт кожної окремої сцени чи манеру персонажів висловлюватися, але не слід зловживати – не більше одного-двох рядків, хіба що (як це трапляється під час роботи над сценарієм) якась сцена настільки живою постає в уяві, що ви врешті починаєте записувати її на чернетку. [...]

### Кожна сцена – роздоріжжя

Багато з того, що стосується першої сцени, справедливо й щодо будь-якої наступної. Час рухається невблаганно, тому завжди варто продумати те, що є перед і опісля. Траєкторія розвитку кожного персонажа – наче шар породи у скелі, й вибір сцени дорівнюється до його поперечного розтину, тому ви можете прочитувати розвиток кожного персонажа вперед і назад у кожній окремій сцені (йдеться про "сцену" зі сценарію: сегмент дії, згрупований довкола конкретної події).

Щоб досягти відчуття руху крізь час (перша сцена – це завжди автобус, що відходить), драматург мусить уявляти собі, що його герої робили чи зробили перед початком п'єси, "звідки вони з'явилися". Відповідно, у кінці сцени повинно бути зрозуміло, що вони робитимуть далі (як у випадку Регани й Гонерільї). Тому кожна сцена подібна до роздоріжжя – де кожен іде своїм шляхом, і ті шляхи перетинаються в такій-то сцені, впливають одне на одного й знову розходяться в різні боки. "Чекаючи на Годо" – п'єса, повністю побудована за цим принципом: дія відбувається у буквальному сенсі на роздоріжжі.

Щоб відчутти ефект роздоріжжя, треба знову замислитися над мотивацією своїх героїв. Чого хоче цей герой? Чого він сподівається від зустрічі з іншим? Чи це звична зустріч, чи випадкова? Чи вона навмисне підлаштована – якщо так, то хто влаштував її? Навіщо? Ці питання важливі для виконавця, бо він мусить знати, що саме він робить у кожній сцені, і для автора, який хоче захопити аудиторію. Якщо ваш конфлікт – це зіткнення волі персонажів, то надії, бажання й наміри героїв на кожній стадії розвитку п'єси мають значення для її рушійної сили.

### Що на кону?

Брак масштабних п'єс частково спричинений тим, що невеличкі театральні колективи з причин економії надають перевагу камерному театрові. Проте це похибка не лише драматургів, а й, скажімо, телевізійних та газетних журналістів: вони більше зацікавлені в особистісному, частковому і залишають поза увагою сферу суспільної взаємодії. Можна спекулювати суспільними наслідками цього неогляду (масовий убивця-одинак, зростання групової терапії у різних видах і т.ін.), але у театрі це часто спричиняється до того, що і автори, й глядачі мають значні труднощі з кожною сценою, де є троє чи більше виконавців.

Один зі способів переконатися, що сцена має драматичну вартість сама по собі, постановити просте питання: "Що тут на кону?" – тобто, як проблема вирішується між персонажами? Хто чого хоче; в чому різниця їхнього ставлення до проблеми? І головне (що й має втримати аудиторію): що з того вийде? Якщо це питання триматиме глядачів у напруженому стані, і якщо "те, що на кону",

прив'язане до головного конфлікту й тем п'єси, то кожна сцена рухатиме вперед центральну дію, скільки б персонажів там не було.

Це також стосується сцен “візаві”, та особливо доречно щодо багатолюдних. Якщо кілька людей опинились у спільній ситуації, то ж їх пов'язує одна турбота й впливає так чи інакше на кожного з них, незалежно від їхнього походження чи прагнення. Треба постійно пам'ятати не лише про долю кожного з героїв, а й про об'єднувальний елемент, бо він підтримує драматичну напругу в кожній сцені. Беручи до уваги те й інше, виявляючи спільні перипетії через особисті й навпаки, ви викликаєте інтерес як до п'єси взагалі, так і до кожного окремого персонажа.

### **Наявність двох сторін ще не створює конфлікту**

Більш ніж вірогідно, що конфлікт, задуманий перед написанням п'єси, у процесі роботи аж ніяк таким не виявляється. Наприклад, ви можете міркувати: “Я звезду А і Б в такій-то сцені, і вони сперечатимуться про те-то й те-то”. Проте трапляється, що ви краще відчували конфлікт у стадії планування і не продумали як слід ситуацію, – тоді це може обернутися на пласку, нецікаву сцену, де двоє ведуть досить нудний діалог.

У цьому випадку важливо пам'ятати, що сама по собі незгода – ще не конфлікт. У багатьох п'єсах є сварки, які виявляють позиції персонажів, проте сцени не мають ні руху, ні розвитку. Перевірити сцену суперечки на драматичність можна, спитавши, чи веде вона до якоїсь мети. Головне – чи намагаються дійові особи щось *зробити* зі своїми смисловими лініями, вплинути одне на одного з метою, скажімо, намовити чи відмовити, переконати. Також важливо запитати себе, які в них наміри поза суперечкою? Чого вони прагнуть?

Якщо вам важко відповісти на це питання, можливо, ви не продумали як слід біографію персонажів, нагальність їхніх проблем, очікувань та бажань, і тому сцена веде в нікуди, не розвивається, персонажі стоять на місці. Тоді час відсторонитися та замислитись, чи це насправді конфлікт. Чи рухає щось персонажами поза вашою авторською волею? Чи навпаки – ви їх вивели на сцену, щоб їхніми вустами трошки побазікати? Чи з діалогу зрозумілі їхні нагальні потреби? Чи кожен рядок повідомляє щось нове, просуває дію вперед, чи вони плутаються безсенсовно? Чи насправді є щось на кону?

### **Волейбольна сітка**

Тоді персонажі знову розглядаються як самостійні сили. Напруга кожної сцени залежить від того, наскільки власна воля персонажа чітко прокреслена. Тут доречна метафора волейбольної сітки, натягнутої між стовпами, – чим міцніше вкопані стовпи, тим сильніше натягується сітка. Якщо драматична сила персонажів має міцне підґрунтя і різниця в їхніх бажаннях чітко виражена, напруга між ними буде самоочевидною.

Тому ви повинні чітко усвідомити не лише їхні мотивації, а й зрозуміти, чи узгоджується те, що вони обстоюють у конкретній сцені, з тим, що ми знали про них досі. Якщо персонаж виявиться хитким (чи невпевненим щодо

своїх намірів, чи суперечливим щодо того, як ми його уявляли), стовп-опору буде вирвано, й сітка провисне.

Звісно, не завжди просто визначити місце напруги (особливо якщо це стосується складної психологічної взаємодії). Але види напруги загалом поділяються на три основні.

Перший – зовнішній, або фізичний: А змушує Б зробити щось (наприклад, вийти з кімнати). Напруга полягає в тому, зробить вона це чи ні, і результат буде наочним. Другий – внутрішній (для когось із персонажів): А хоче, щоб Б його покохала – тут вирішення неоднозначні й полягає не у фізичній дії, а в зміні ставлення. Третій – відсторонений щодо присутніх на сцені персонажів: А й Б хочуть дізнатися курс акцій Бритиш Телеком (згадане “Очікування Годо” – класичний приклад п'єси, повністю побудованої на цьому принципі).

У вирішенні цих конфліктів головне – відчуття *примусовості*: Б *змушена* вийти з кімнати; А *змушений* зрозуміти, що Б його не кохас; А і Б *змушені* збагнути, що їх “кинули” з акціями. Подивіться, до чого *змушує* персонажів кожна сцена, і ви краще збагнете, куди рухається п'єса взагалі.

Якщо ви з'ясували, в чому полягає напруга п'єси, простіше сказати, наскільки вона стосується головної теми, та чи не пропущено щодо якогось персонажа цікавого пасажу, про який ви шкодуватимете згодом. Це має особливе значення, коли ви наближаєтеся до кінця роботи й хочете переконатися, чи всі нитки ув'язані в сюжет та чи досягли ви кінцевого “пункту призначення”. [...]

### **Задум та сприйняття**

Збираючись випробувати на комусь свою ідею, усвідомте, що обраний вами “піддослідний кролик”, хоч який він любий та близький, навряд чи буде так само перейматися вашою темою, як ви. Неусвідомлення цього може поставити під загрозу дружні стосунки. Ваші задуми (описані в розділі першому як “ідеї”) тепер спираються винятково на силу власного впливу.

Цілковито можливо, що, слухаючи відгуки (від близької людини чи в публічному обговоренні), ви ще настільки “законсервовані” у своєму задумі, що і можете не розчути корисних думок щодо того, як він сприймається. Краще з самого початку відсторонитися й отримати максимум користи з усіх відгуків, незалежно від того, якими вони будуть.

Тому, можливо, варто занотувати сказане при першому слуханні п'єси, бо людині, сконцентрованої на задумі, не завжди вдається одразу розчутися справжню оцінку у словах інших. Тільки під час переписування чернетки, коли ви налаштовані критично, можна збагнути доречність розрізаних коментарів і зрозуміти, як насправді слухачі сприйняли п'єсу.

Критика ззовні впливає на різних людей по-різному. Для когось скинути тягар відповідальності автора на інших – полегшення, тому вони заздалегідь готові сприйняти й прийняти на віру все, що скаже загал. Для інших те, що увійшло до п'єси, є настільки ускладненим та приватним, що будь-який коментар здається недоречним чи поверховим. Але правильний спосіб сприйняття відгуків набагато важливіший, ніж здатність негайно й повністю переобляти роботу на вимогу критики.

*Переклала з англійської Ольга Кирилова*