



РУХАНИ ЖАҢҒЫРУ

«Жаңа гуманитарлық білім. Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық»
жобасы Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті –
Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың бастамасымен
«Рухани жаңғыру» мемлекеттік
бағдарламасы аясында
іске асырылды

SYD FIELD

SCREENPLAY

THE FOUNDATIONS OF
SCREENWRITING

REVISED EDITION



Delta
Trade Paperbacks

СИД ФИЛД

КИНОСЦЕНАРИЙ

СЦЕНАРИЙ ЖАЗУ
НЕГІЗДЕРІ

ӘОЖ 791
КБЖ 85.37
Ф 50

**«Жаңа гуманитарлық білім.
Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық»
жобасының редакциялық алқасы:**

Редакция алқасы:

Төраға *Көшербаев Қ.Е.*
Төрағаның орынбасары *Аймағамбетов А.Қ.*
Жауапты хатшы *Кенжесханұлы Р.*

Редакция алқасының
мүшелері:

Жаманбалаева Ш.Е.
Күреңкеева Г.Т.
Қарин Е.Т.
Құлсариева А.Т.
Құрманбайұлы Ш.
Масалимова Ә.Р.
Мұтанов Ф.М.
Нұрмұратов С.Е.
Нұрышева Г.Ж.
Раев Д.С.
Саңғылбаев О.С.
Сеңгірбай М.Ж.
Сыдықов Е.Б.

**Кітапты басуға әзірлеген:
«Ұлттық аударма бюросы»
қоғамдық қоры**

Бас редактор *Сеңгірбай М.Ж.,
саясаттану бойынша
философия докторы (PhD)*
Аудармашы *Жолдасбаева Г.С.*
Ғылыми редактор *Бағдат Ә.*
Әдеби редактор *Жүсіпова Ә.Ә.*
Жауапты шығарушы *Жүсіпова Ә.Ә.*
Пікір жазғандар *Наурузбекова К.К.,
Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ
ұлттық өнер академиясының
профессоры, кинотанушы;*
*Айдар А.М.,
өнертану бойынша философия
докторы (PhD), кинотанушы*
*Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының кино тарихы мен теориясы
кафедрасында талқылаудан өтті*

© Syd Field, 1979, 1982, 1994, 2005

All rights reserved.

This translation published by arrangement with Delta Books, an imprint of Random House, a division of Penguin Random House LLC «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры («National Bureau of Translation»). All rights reserved.

Филд Сид

Ф 50 Киносценарий. Сценарий жазу негіздері. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. – 248 бет.

ISBN 978-601-7943-85-1

«Киносценарий. Сценарий жазу негіздері» – концептіден дайын сценарийге дейінгі сатылы нұсқаулық. Бұл – маманданған әрі сценарий жазуды жаңа бастап жүрген сценаристерге арналған кәсіби оқулық. Автор шығарманы сценарийге бейімдеу тәсілінен бастап идеяны дамытып, кейіпкер қалыптастырып, кезең-кезеңімен жазу жолын көрсетеді. Сонымен қатар дайын сценарийді сату жолдарын тәптіштеп түсіндіреді. Сид Филд сценарий жазу үйренуге болатын шығармашылық процесс екенін ескерте отырып, оны кез келген сала маманы меңгере алатынына сенім білдіреді. Кітап жоғары оқу орындарында шығармашылық бағытта білім алатын студенттерге және киносценарий жазуды үйренгісі келетін көпшілік оқырманға арналған.

**ӘОЖ 791
КБЖ 85.37**

ISBN 978-601-7943-85-1

© Syd Field, 1979, 1982, 1994, 2005
© «Ұлттық аударма бюросы» ҚҚ, 2020



...Біздің мақсатымыз айқын, бағытымыз белгілі, ол – әлемдегі ең дамыған 30 елдің қатарына қосылу.

Мақсатқа жету үшін біздің санамыз ісімізден озып жүруі, яғни одан бұрын жаңғырып отыруы тиіс. Бұл саяси және экономикалық жаңғыруларды толықтырып қана қоймай, олардың өзегіне айналады.

Біз алдағы бірнеше жылда гуманитарлық білімнің барлық бағыттары бойынша әлемдегі ең жақсы 100 оқулықты әртүрлі тілден қазақ тіліне аударып, жастарға дүниежүзіндегі таңдаулы үлгілердің негізінде білім алуға мүмкіндік жасаймыз.

Жаңа мамандар ашықтық, прагматизм мен бәсекелестікке қабілет сияқты сананы жаңғыртудың негізгі қағидаларын қоғамда орнықтыратын басты күшке айналады. Осылайша болашақтың негізі білім ордаларының аудиторияларында қаланады...

Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті –
Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың
«Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты еңбегінен

АВТОРДЫҢ ЕРЕКШЕ АЛҒЫСЫ

Дарынды сценаристер Роберт Таун, Джеймс Кэмерон, Дэвид Кеш пен Стюарт Биттиге; *DreamWorks* кинокомпаниясындағы Марк Хеймске; қиындығымды бөліскен Стерлинг Лорд пен Шеннон Джеймисон Васкеске; жан-жақты өсіп-жетілуіме, осы кітапты жазуыма жағдай жасап, мүмкіндік беріп, қолдау көрсеткен *Landmark Education* компаниясының барлық қызметкерлеріне алғыс білдіремін.

Әрине, осы жарқын жолда бірге жүрген Авиваға рақмет.

Мазмұны

Кіріспе	9
1. Киносценарий дегеніміз не?	19
2. Тақырып	31
3. Кейіпкер жасау	40
4. Кейіпкер қалыптастыру	51
5. Сюжет және кейіпкер	62
6. Аяқталуы мен басталуы	74
7. Сюжет құру	87
8. Екі инцидент	105
9. Сюжет бұрылысы	117
10. Көрініс	131
11. Секанс	149
12. Сюжет желісін құру	161
13. Сценарий формасы	174
14. Сценарий жазу	194
15. Бейімдеу	207
16. Шығармашылық серіктестік	221
17. Сценарий дайын болғаннан кейін	231
18. Жеке жазба	243

Кіріспе

«Біз өткеннен қол үзсек те, өткен бізден қол үзбейді.
Міне, кітап осы туралы».

«Магнолия».
Пол Томас Андерсон

1979 жылы алғаш рет «Киносценарий. Сценарий жазу негіздері» кітабы жарыққа шыққан кезде, нарықта сценарий жазу шеберлігіне қатысты кітап тым аз болатын. Ең танымалы Лайош Эгридің алғаш рет 1941 жылы басылып шыққан «Драматургия өнері» (*The Art of Dramatic Writing*) кітабы еді. Кітап, шын мәнінде, сценарий емес, пьеса жазуға арналса да, онда баяндалған қағидалар дәл және айқын болды. Ол кездері сахна мен экран үшін жазылған сценарий арасында нақты айырмашылық болған жоқ.

«Киносценарий» бәрін түбегейлі өзгертіп жіберді. Онда сценарийдің драмалық құрылым қағидалары анықталды. Бұл – сол кездегі киносценарий жазу шеберлігін көрсету үшін белгілі әрі танымал фильмдерді көрнекілік ретінде қолданған алғашқы кітап. Сценарий жазу, уақыт өте келе, өнер деңгейіне дейін көтерілетін кәсіп десек асыра айтпағанымыз.

Менің баспагерімнің айтуынша, кітап алғаш басылып шыққанда, жұрт жапатармағай сатып алып, ол дереу «сенсацияға» айналды. Алғашқы айлардың өзінде бірнеше рет қайта басылып, қызу пікірталастың тақырыбы болды. Оның табысты болғанына менен басқаның бәрі таңғалды.

1970 жылдары Холиудтағы Шервуд Оукс эксперименталды колледжінде сценарий шеберлігінен дәріс оқып жүріп, қоғамның барлық топтары арасынан сценарий жазуға ерекше құлшынған жандарды көрдім. Менің сценарий шеберлігі курсыма көп адам қатысты, көп ұзамай мен олардың айтар ойы бар екенін ұқтым. Ал олар өз ойларын қалай жеткізудің жолын білмеді.

1979 жылдың көктемінде «Киносценарий» алғаш рет кітап дүкеніне түскеннен бастап, киноға арнап сценарий жазу эволюциясында үлкен серпіліс басталды. Бүгінде сценарий жазу шеберлігі мен киноиндустрияның танымалдығы мәдениетіміздің ажырамас бөлігіне айналды. Қазір кез келген кітап дүкеніне кірсеңіз, сөреде киноиндустрияның барлық аспектілеріне арналған еңбектер тізіліп тұр. Шынында да, колледждегі ең танымал екі мамандық – бизнес пен кино.

Компьютерлік технологиялар мен компьютерлік графиканың күрт дамуына байланысты *MTV*, реалити-шоу, *Xbox*, *PlayStation* және сымсыз жаңа *LAN* (жергілікті интернет желісі) технологияларының ықпалы артты, оған қоса, отандық және шетелдік кинофестивальдардың көбеюінен біз кинематографиялық революцияның қайнаған ортасына тап болдық. Телефон камерасы арқылы қысқа фильм түсіріп, оны достарымызға электронды пошта арқылы жіберіп, тіпті оны теледидарға жалғап көретін күн алыс емес.

«Сақиналар әміршісі» (*Lord of the Rings*) (барлық үш бөлігі) эпикалық хикаясында немесе «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*) фильмінде суреттелетін қазіргі заман отбасының портретін, эмоциялық және визуал әсері бар «Тарпаң» (*Seabiscuit*) фильмін, «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*), «Суық тау» (*Cold Mountain*), «Есіңде болсын» (*Memento*), «Рашмор» (*Rushmore*), «Магнолия» (*Magnolia*), «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) фильмдерінің әдеби презентациясын немесе «Мінсіз ақыл-ойдың мәңгі жарқылы» (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) фильмін көріп, оларды 70 немесе 80-жылдардың фильмдерімен салыстырыңыз. Сонда сіз технологиялық революцияның ерекшелігін бірден аңғарсыз – экрандағы көрініс өте жылдам, ақпарат визуал әрі шапшаң беріліп, үнсіздік әсері әсіреленіп, арнайы эффектілер мен әуен арқылы айқындала түскен. Уақыт концептісі субъективті, біркелкі емес, реңі мен ағыны роман оқиғасындай сырғиды. Оқиғаны баяндаудың әдіс-тәсілдері заман талабы мен жаңа технологияның негізінде дамып-жетілгенімен, баяндау өнері сол күйінде қалды.

Кино – өнер мен ғылым үйлесімінің туындысы; технологиялық революция қалыптасып қалған кино көру дағдымызды өзгертті, олай болса, біздің сценарий жазу тәсіліміз де өзгерді. Бірақ материалдың орындалуы үшін қандай өзгерістер енгізсе де, киносценарийдің табиғаты мен сипаты сол бұрынғы қалпында қалды. Міне, оның сипаты осы. Сценарий – визуал баяндау өнері.

Сценарий жазу шеберлігі – машықтануға болатын креативті процесс. Оқиғаны баяндап беру үшін оған қатысатын кейіпкерлерді, драмалық түпкі ойы (сюжеттің не туралы екені) мен драмалық ситуацияны (әрекеттің жай-жапсары) құрып алуыңыз қажет. Кейіпкерлерді қақтығыспен бетпе-бет келтіріп, оны жеңіп шығуы үшін талас-тартыс, шиеленіс тудырасыз, содан кейін сюжеттің шешімін жасайсыз. Айталық, жігіт қызды кездестіреді, қызға қолым жетті-ау деген кезде қыздан айырылып қалады. Аристотельден бастап, бүгінге дейінгі шоқтығы биік тұлғалардың барлығы дерлік баяндаған хикаялары тура осы драмалық принциппен іске асады.

«Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) фильмінде Фродо сақинаны пайда болған жері Дум тауына апарып, көзін жою үшін сақинаның иесіне айналады. Бұл – оның драмалық қажеттілігі. Ал Фродоның тауға қалай жетіп, тапсырманы қалай орындайтыны – оқиға. «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығында» кейіпкерлер, ситуация мен оқиғаның сюжеті, яғни Фродо мен Шир, тапсырманы орындауға Дум тауына аттанған Бауырластық рет-ретімен құрылады; «Екі қамал» (*The Two Towers*) деп аталатын II бөлімінде Фродо, Сэм және Бауырластықтың сақинаны жою жолындағы кедергілері шиеленіскен тартысқа ұласады. Олар осы жолда қайта-қайта тосқауылға тап болады. Ал Арагорн және басқалары Хелмс шатқалындағы орктарды

жеңу үшін талай қиындықты бастан кешеді. «Патшаның оралуы» (*The Return of the King*) атты III бөлімінде оқиға шешімін табады. Фродо Сэм екеуі тауға жетіп, сақина мен Голлумның жанып кеткенін көзімен көреді. Арагорн таққа отырып, хоббиттер Ширге оралып, өмір жалғасын табады.

Оқиғаның бастауы, қақтығыс және шешім.

Бұл – драматургияның мәні. Мен бұл туралы бала күнімде, қолыма қытырлақ жүгері алып, кинотеатрдың қараңғы залында жарық сәулесін бойлай үлкен экран бетіне түскен бейнелерді тамашалап отырып біліп алғанмын.

Лос-Анджелесте өмірге келіп, (менің атам мұнда 1907 жылы Польшадан көшіп келген) киноиндустрияның ортасында өстім. Он жасымда *Sheriff's Boys' Band* тобының мүшесі ретінде, бас рөлдерде Спенсер Трейси мен Кэтрин Хепберн ойнаған Фрэнк Капраның «Саясат пен неке» (*The State of the Union*) фильміне түстім. Сол кездегі тәжірибеден маған Ван Джонсонның дойбы ойнауды үйреткенінен басқа ешнәрсе есімде қалмапты.

Сенбі күндері түстен кейін достарыммен бірге жақын жердегі театрға ыңғайын тауып кіріп, Флэш Гордон мен Бак Роджерс туралы сериалдарды көретінбіз. Жасөспірім шағымда киноға барғанға әуестеніп, театрды көңіл көтеретін, талқыға салатын әрі уақытты қызықты өткізетін ойын-сауық орнына айналдырдық. Тіпті естен кетпес сәттер де болып тұратын, мәселен, «Тәуекел» (*To Have and Have Not*) фильміндегі Богарт пен Бэколлды, «Сьерра-Мадре қазынасы» (*The Treasure of the Sierra Madre*) фильмінде тау ішінде алтын тауып алған кездегі Уолтер Хьюстонның ессіз биін, «Жағажайда» (*On the Waterfront*) фильмінің соңында Брандонның кеме портында аяғы тәлтіректен тұрған сәтін тамашалайтынбыз.

Холиуд орта мектебінде оқып жүрген кезімде мені «Афиналықтар» атты клубқа шақырды. Клуб мүшелері жиналып алып, сайран құратын. Мектеп бітіргеннен кейін көп ұзамай жақын достарымның бірі әрі сол клубтың мүшесі Фрэнк Маццола Джеймс Динмен танысып, берік қарым-қатынас орнатты. Фрэнк Динге сол кездегі мектеп «клубының» қандай болатынын көрсетіп таныстырды (ал қазір оны «банды» деп атауға болар еді). Режиссер Николас Рэй мен Джеймс Дин Фрэнкті «Себепсіз бүлікші» (*Rebel Without a Cause*) фильміне сол «бандының» кеңесшісі ретінде таңдап алып, Кранчтың рөлін сомдауды ұсынды. Сөйтіп, «Афиналықтар» осы фильмдегі клубтың моделі болды. Кейде сенбі күндері кешкісін Дин де бізбен бірге, Холиуд бульварына серуендеуге шығатын. Бізге біреулер тиіссе, ештеңеден тайсалмай төбелесе кететін, нағыз сойқан жігіттер болдық.

Дин біздің бастан кешкен оқиғамыз туралы тыңдағанды жақсы көретін, бірін қалдырмай әңгімелеп беруімізді сұрайтын. Қандай да бір оқиғаға тап болсақ, оның қалай басталғаны, оқиға туралы не ойлайтынымызды, оның бізге қалай әсер еткеніне дейін білгісі келетін. Әдеттегідей актер сұрақтары.

«*Себепсіз бүлікші*» экранға шығып, әлемге танымал болғаннан кейін ғана фильмге қосқан үлесімнің қаншалықты маңызды екенін түсіндім. Бір қызығы, Динді ол қайтыс болғанға дейін елемеппін; оның бізбен бірге жүруінің мәнін атағы шығып, танымал болған кезде ғана түсіндім.

Өмірімнің түбегейлі өзгеруіне сеп болған – мені актерлік шеберлік курсына баруға көндірген Маццола; сол сәт тағдырым мені осы жолға салды, әлі де сол

сүрлеумен жүріп келемін. Отбасым, яғни аға-апаларым (әке-шешем бірнеше жыл бұрын қайтыс болған) менің «кәсіби тұлға», яғни дәрігер, заңгер немесе тіс дәрігері болғанымды қалайтын. Мен Маунт Синай ауруханасында жарты күн жұмыс істедім. Жансақтау бөлмесінде күнделікті болып тұратын ауыр жағдайлар көңіліме дәрігер болсам деген ой ұялатты. Калифорния университетіне түсіп, асай-мүсейімді жинап, Берклиге аттандым. Бұл 1959 жылдың тамыз айы болатын.

60-жылдардың басында Берклиде көтеріліс пен тәртіпсіздік орын алып, көше ұран мен үндеухаттарға толып кетті. Кастроның көтеріліске қатысушы күші Батиста режимін биліктен тайдырған кезде «Азат Куба!» және «Революцияның уақыты келді!» дегеннен бастап, «Сөз еркіндігі!», «Әскери қызметтен тыс даярлық курстарында запастағы офицерлерді даярлау күші жойылсын!», «Азаматтардың құқығы тең болсын!», «Социализм барлығы үшін және барлығы социализм үшін!» деген үндеулерді жер-жерден көруге болатын. Оқуға баратын басты Телеграф даңғылы әрдайым түрлі түсті баннер, парақшалармен безендіріліп тұратын. Наразылық шеруі күн сайын өтетін. Оларды тыңдау үшін тоқтай қалсаң, жейде киіп, галстук таққан ФБР агенттері байқатпай, ешкімге секем туғызбай суретке түсіріп алатын. Іс-әрекеттері сондай күлкілі.

Мен сол кездегі дүбірлі мәселелерден, белсенді әрекеттерден шет қалмай, тез араласып кеттім. Басқа да замандастарым сияқты, маған да «Жоғалған ұрпақтың» белсенділері, көтеріліс пен революцияға жол салған ақындар – Керуак, Гинзберг, Грегори Корсо ықпал етіп, шабыт берді. Олардың ықпалымен рухтанып, өзгерістер толқынында өзгелермен бірге жүзгім келді. Көп ұзамай мен оқитын оқу орнында Марио Савио және сөз бостандығы қозғалысының жетекшілері бастаған саяси тәртіпсіздік орын алды.

Екінші семестрде неміс драматургі Георг Бюхнердің «Войцек» (*Woyzeck*) драмасындағы Войцек рөлін сомдау үшін сынақтан өттім. Осы кезде ұлы француз режиссері Жан Ренуармен таныстым.

Ренуармен қарым-қатынасым өмірімді тұтастай өзгертіп жіберді. Мен сол кезде дүниеде адам өмірін мүлдем басқа арнаға бұрып жіберетін тағдыршешті сәттердің болатынын ұқтым. Біз бұрын-соңды көрмеген адамымызды кездестіріп, бармаған жерімізге барамыз немесе істемеген ісімізді қолға аламыз, ал сол бір сәттер болашақтың жарқын мүмкіндігіне жол сілтейді.

Ренуармен бірге жұмыс істегенімді жұрт менің бағым деп санайды. Өйткені бұл дер кезінде қажет жерде болуымның кездейсоқ мүмкіндігі еді. Шынымен солай. Бірақ осы жылдар ішінде мен сәттілікке немесе, керісінше, кездейсоқ жағдайларға тым сене бермеуді үйрендім; менің ойымша, бәрі қандай да бір себеппен орын алады. Қамшының сабындай ғана қысқа өмірде орын алатын әрбір оқиғаның адамға үйретер ащы сабағы бар. Қаласаңыз мұны жазмыш деңіз немесе пенеңізге жазылған тағдыр деңіз, қалай атасаңыз да мейлі, бұл маңызды емес.

Мен Ренуардың «Карола» (*Carola*) пьесасының әлемдік тұсаукесеріне іріктеуден өтіп, Екінші дүниежүзілік соғыстың соңғы күндеріндегі нацистік оккупация кезінде Париж театры режиссерінің көмекшісі болған Кампанның үшінші бөлімде қойылған рөлін сомдадым. Бір жылға жуық Ренуардың қыр соңынан қалмай, киноға қатыстының бәрін соның көзімен көріп, көңіліме тоқи бердім. Фильмге

түсініктеме бергенде ол суреткер, тұлға әрі гуманист ретінде өзі көрген, жазған ой-пікірін жан-тәнімен, бар ықыласымен айтатын. Оның бойында жақсы қасиеттің бәрі бар. Қасында жүрсең шабыттанып, қуаныш пен нәсіпке бөленіп, өмірлік және өнегелі маңызды сабақ аласың. Кино әрдайым өмірімнің мәні болды. Ренуармен бірге жүрген кезде ғана күнге бас иген күнбағыстай киноға бет бұрдым. Киноны жаңа қырынан, яғни оқу мен үйрену өнерінің формасы ретінде танып, сюжет пен бейнеден өмірдің мән-мағынасын іздей бастадым. Содан бері киноға әуестігім артып, одан нәр алып келемін.

Qu'est-ce que le cinéma? Бұл – Ренуардың өз фильмдерінің бірін көрсетер алдында өзіне қоятын сұрағы, яғни «Кино дегеніміз не?» Ол киноны экрандағы бейнеден де маңызды деп санайтын. «Бұл – өмірден де үлкен өнердің бір түрі». Жан Ренуар туралы не айта аламын дейсіз ғой? Өзіміз секілді қарапайым адам, бірақ оны басқалардан ерекше ететін ақ жүрегі еді. Мінезі ашық, көпшіл, ақыл-парасаты мол, епсекті. Ол өзімен араласқан барлық адамның өміріне жақсы әсер етті. Ұлы суретші-импрессионист Пьер Огюст Ренуардың ұлы Жан да әкесі секілді ерекше дарын иесі еді. Ренуар кино әлеміне жетелеп, визуал әңгімелеу өнері туралы ақыл-кеңесін аямады, киноның төркіні туралы ойымен бөлісті. Маған жөн сілтеп, мен сол жолмен жүріп өткенше бағыт беріп отырды. Осы жолдан ешқашан кері шегінген емеспін.

Ренуар бұрыннан мәлім нәрсені ежіктеп айтқанды ұнатпайтын. Қандай да бір идеяны іске асырарда әкесінің сөзін мысалға келтіретін. «Егер сіз ағаш жапырағын ешқандай үлгіге қарамай салсаңыз, – деді бірде ұлы суретші-импрессионист, – сіздің қиялыңыз тек санаулы ғана жапырақ салуға жетер еді. Алайда бір ағаш арқылы табиғат-ана сізге сан мың түрлі жапырақ ұсынады. Бірдей екі жапырақ болмайды. Тек өзінің қиялындағысын ғана бейнелейтін суретші көп ұзамай өзін қайталай бастайды».

Егер сіз Ренуардың атақты картиналарына қарасаңыз, оның не айтқысы келгенін түсінер едіңіз. Екі бірдей жапырақтың, екі бірдей гүлдің болмайтыны сияқты, бірдей сурет салатын екі адам да болмайды. Оның ұлының фильмдері де сондай: «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*), «Ойын ережелері» (*Rules of the Game*) (бұрын-соңды болмаған ең үздік түсірілген екі фильм), «Алтын карета» (*The Golden Coach*), «Көгалдағы таңғы ас» (*Picnic on the Grass*) және т.б. Ренуар әкесінің суретті майлы бояумен салатынын айтатын, ал өзім «жарықпен саламын» дейтін. Жан Ренуар әкесінің «импрессионизмді» ашқаны секілді, кинода жаңалық ашқан суреткер болды. «Өнер көрерменге туынды иесімен тұтасып кетуге мүмкіндік беруі тиіс», – деді ол.

Кинотеатрда отырып, экрандағы жарқ еткен бейнелердің қозғалысын бақыласаң, оның адам қолынан шыққан үлкен бір дүние екеніне куә боласың. «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» фильмінің кіріспе секансынан бастап, «Тененбаум отбасы» фильміне дейін; «Матрица» (*The Matrix*) фильмінен бастап «Өзге ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) фильміне дейін; «Квай өзеніндегі көпір» (*Bridge on the River Kwai*) фильміндегі алғашқы кадрлардан бастап, күллі адамзат тарихын бейнелейтін, ауаға тастаған ағаш таяқшаның ғарыш кемесіне айналатын Стенли Кубриктің

2001 жылғы «Ғарыш одиссеясы» (*Space Odyssey*) сияқты фильмдерге дейін мыңдаған жылдармен қоса, адамзат эволюциясы екі кадрге сыйып кеткен. Бұл – сиқыр мен таңғажайып жағдайдың, құпия мен қорқыныштың сәті. Фильмнің маңызы да осында.

Бүкіл әлемді шарлап, сценарий шеберлігі мен өнері туралы дәріс оқып жүрген соңғы он шақты жыл ішінде сценарий жазу стилінің визуал ортаға айналғанын байқадым. Бұған дейін айтып кеткенімдей, романның кейбір техникалары, мысалы, сана ағыны мен тарау тақырыптары қазіргі сценарийге сіңе бастапты. «Биллды өлтіру I және II» (*Kill Bill I and II*), «Уақыт» (*The Hours*), «Тененбаум отбасы», «Америкалық сұлулық», «Борн үстемдігі», «Маньчжурлық кандидат» (*The Manchurian Candidate*) және «Суық тау» сондай фильмдер. Интерактивті бағдарламалық жасақтамамен қаруланған және оқиғаны цифрлық түрде баяндап редакциялайтын компьютерлік қосымшаларды қолданып өскен жаңа буын өкілдері қайсыбір затты визуалды елестетіп, оларды кинематографиялық стильде көрсете алады.

Бірақ не айтылса да, не жасалса да, біз қай кезеңде, қай жерде, қай дәуірде өмір сүріп жатсақ та, сценарий жазу принциптері өзгермейді, сол қалпында қала береді. Атақты фильмдер уақытқа бағынбайды – олар киноның түсірілген уақытын бейнелеп кейіптейді; адамның жағдайы да сол кездегі сияқты еш өзгеріссіз қалады.

Киносценарий кітабын жазудағы мақсатым сценарий шеберлігін зерттеу және драмалық құрылымын көрсету. Сценарий жазатын болсаңыз, сізге екі аспектіні ескеру керек. Оның бірі – сценарий жазу үшін қажетті дайындық: зерттеуге және зерделеуге кететін уақыт, сценарийдің динамикасын құрып, кейіпкерлер образын жасау жұмыстары. Екіншісі – жоспарды іске асыру, яғни нақты сценарий жазу, визуал бейнелер мен диалог құру. Сценарий жазудағы басты мәселе – не жазу керек екенін білу. Бұл – шындық. Мен алғаш кітап жазған кезде ойымда осы сұрақ тұрды. Әлі де осы сұрақ тұр.

Бұл жазу тәсілін үйрететін кітап емес, өйткені мен ешкімді сценарий жазуға баули алмаймын. Сценарий жазуды әр адам өз бетінше үйренеді. Менің қолымнан бар келетіні – жақсы сценарий жазу үшін не істеу керек екенін көрсету. Бұл кітапты «Не істеу керек?» деп атаймын. Сізде киносценарийдің идеясы болса да, әрі қарай не істеу керекін білмейсіз. Ал мен сізге не істеу керекін айтып беремін.

Дэвид Л. Волпер киностудиясының сценарист-продюсері әрі штаттан тыс киносценарисі және *Cinemobile Systems* компаниясының сценарий бөлімінің басшысы бола жүріп, бірнеше жыл сценарий жазумен әрі оқумен айналыстым. *Cinemobile* компаниясында жұмыс істеп жүргенімде, екі жылдан сәл астам уақыт ішінде екі мыңнан аса киносценарий оқыдым. Осы қыруар сценарийдің ішінен тек қырық сценарийді фильм түсіруге болады деп қаржылық серіктестерімізге ұсындым.

Неге аз? Өйткені қалған сценарийлердің сапасы нашар. Мен оқыған жүз сценарийдің біреуі ғана кино түсіруге жарамды болды. *Cinemobile* компаниясындағы біздің міндетіміз – фильмдер шығару. Тек бір жылдың өзінде біз «Өкіл әке» (*The Godfather*) фильмінен бастап, «Иеремия Джонсон» (*Jeremiah Johnson*), «Арылу» (*Deliverance*), «Алиса енді бұл жерде тұрмайды» (*Alice Doesn't Live Here Anymore*) және «Америкалық граффити» (*American Graffiti*) сияқты 119 фильмді түсіруге тікелей қатыстық.

Сол кездері, яғни 70-жылдардың басында *Cinemobile* киноиндустрия саласында төңкеріс жасаған жылжымалы қондырғы болды. Кинорежиссерге актерлерді, түсіруші топ пен техниканы алып жүру үшін «керуеннің» қажеті болмай қалды. Негізінде, *Cinemobile* алыс жол жүруге арналған сегіз жетекті дөңгелегі бар автобус, сондықтан біз аспаптарды жүк бөліміне тиейтінбіз. Күн сайын актерлер мен түсіруші топты таудың басына апарып, сценарийдің үштен сегіз бетіне дейін түсіріп қайтатынбыз. Менің басшым – *Cinemobile*-ді құрған Фуад Саидтің табысқа кенелгені сонша – өз фильмін жасауға шешім қабылдап, санаулы аптаның ішінде бірнеше миллион доллар, тіпті айналым қоры бірнеше миллионнан асатын қаржы жинады. Көп ұзамай оған Холиудтан, киножұлдыздар мен режиссерлерден, студиялар мен продюсерлерден, белгілі-белгісіз адамдардан сценарийлер мыңдап келе бастады.

Сол кезден бастап мен сценарийлермен танысып, құны мен сапасын және бюджетін бағамдай бастадым. Менің жұмысым (мұны үнемі есіме салып отыратын) – қаржылық серіктесімізге «материал тауып беру». Олар *the United Artists Theatre Group*, штаб-пәтері Лондонда орналасқан *the Hemdale Film Distribution Company* және *Cinemobile*-дің бас компаниясы саналатын *Taft Broadcasting Company*.

Жеті жылдан астам штаттан тыс сценарий жазып (тоғыз сценарий жаздым: екеуіне фильм түсірді, төртеуін кейінге қалдырды, ал үшеуі жарамсыз болды), араға үзіліс салып істеген *Cinemobile*-дегі жұмысым сценарий шеберлігіне жаңаша қарауға мүмкіндік берді. Бұл мен үшін орасан зор мүмкіндікке қоса, күрделі міндет әрі сценарий жазуды меңгерудегі таптырмас тәжірибе болды.

Мен ұсынған сценарийлерді басқа сценарийлерден ерекшелейтін не деген сауалды өзіме қайта-қайта қоюдан жалықпадым. Басында оған жауап бере алмай, ұзақ уақыт ойландым.

Күнде таңертең жұмысқа келгенде үстелімнің үстінде сценарийлер үйіліп жататын. Ол сценарийлерді тез-тез оқысам да, шолып өтсем де, кейбіреуін лақтырып тастасам да, саны азаймайтын. Осы бума-бума қағаздан ешқашан құтылмайтынды білетінмін.

Сценарий оқу – үлкен тәжірибе. Бұл роман, пьеса немесе жексенбі күні шығатын газетті оқу емес. Сценарийді асықпай, баяндауы мен ерекшелігіне үңіліп, оқиғаны санама сіңіре оқитынмын. Бірақ оның еш көмегі болмады. Маған сценарийін ұсынған автордың сөзі мен стилін ұғу өте оңай. Бір түсінгенім – көптеген сценарий оңай оқылатын проза тілінде жазылады. Әр беті судай сырғып, жеңіл оқылатын бұл сценарийлерді оқып отырып, *Vanity Fair* немесе *Esquire* сияқты журналдардың қысқа әңгімесі мен журналистің адуынды мақаласын оқып отырғандай күй кешесің. Бұлардан жақсы сценарий шыға қоймайтынын түсінетін едім.

Күніне үш сценарий оқып отыруды жөн көрдім. Бірақ еш қиындықсыз екі сценарий ғана оқи алатынымды түсіндім. Үшінші сценарийге жеткенде әрекеттің барлығы – банк тонау, кісі өлтіру, көлік апаты, адамның жалаңаш денесі мен сүйіске толы көріністер *FBI (Federal Bureau of Investigation)* мен *CIA*-ға (*Central Intelligence Agency*) қатысты тастай қатып қалған сюжет желісіне айналып кетеді. Күндіз сағат екі-үштерде тойып түскі ас ішіп, әсіресе шараптан бір-екі ұрттап алғаннан кейін сценарий сюжетіне, кейіпкерлерге назар аудару қиын. Сөйтіп,

бірнеше айдан кейін кабинетімнің есігін жауып, орындыққа жайғасып, үстелге аяғымды қойып, телефонды өшіріп, кеудеме сценарийді қысқан бойы бір мызғып алуды әдетке айналдырдым.

Өзімнің не істеп жүргенімді түсінгенше жүздеген сценарий оқыған шығармын. Мен осы не іздеп жүрмін? Сценарийді жақсы немесе нашар ететін не нәрсе? Сценарийді ұнатқан-ұнатпағанымды бірден айтатынмын, бірақ оны жақсы сценарий еткен қандай ой, компонент? Сірә, бұл әдемі суреттердің тізбегіне құрылған терең ой мен қисынды диалогтан да маңызды дүние болса керек. Сонда оның жақсы сценарий болып шығуына әсер еткен не нәрсе: сюжет пе, әлде кейіпкерлер немесе оқиға өтетін визуал арена ма? Әлде визуал жазу стилі не болмаса ақылмен жазылған диалог болғаны ма? Егер бұл сұрақтың жауабын білмесем, онда агент, сценарист, продюсер мен режиссерлердің сұрағына не деп жауап беремін? Сценарийді қалай оқимын деген сұрақ ең басты мәселе екенін сол кезде түсіндім. Сценарийді қалай жазу керек екенін, оған қоса, өзіме не ұнап, ненің ұнамайтынын киноға барып жүріп біліп алғанмын, бірақ осының бәрін сценарий оқуда қалай қолданамын?

Ойлаған сайын, анығына жете бастадым. Көп ұзамай іздегенімді таптым. Ол «Қытай ауданы» (*Chinatown*), «Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*), «Өкіл әке» және «Америкалық граффити» сценарийлеріндегі қағаз бетін жарып шыққан табиғи жойқын күш сияқты стиль еді. Үстелімдегі сценарийлер бумасы тау болып биіктеген сайын мен өзімді Скотт Фицджеральдтің «Керемет Гэтсби» (*The Great Gatsby*) атты классикалық романындағы Джей Гэтсбиге ұқсата бастадым. Әңгімені баяндап отырған Ник кітаптың соңында Гэтсби жасыл шамның су бетіне түскен бейнесіне қарап, жауапсыз махаббатының естеліктері өзін еліктіре шақырғаны туралы есіне алады. Гэтсби өткен уақытқа сенетін. Егер қолында байлық пен билік болса, ол уақытты кері айналдырып, қайтадан жаңғыртар еді. Жастық шағында соқтықпалы-соқпақсыз жолмен жүріп, махаббат пен байлықты іздеуге жетелеген, болашақтан үміт күттірген осы арман болатын.

Жасыл шырақ.

Үйіліп жатқан сценарийлерді оқып, Гэтсби мен жасыл шырақ туралы жиі-жиі есіме алатынмын. Әсіресе сценарийлер ішінен өзім «іздеген» ерекше әрі бірегейі табылар, ол студиялардың, басшылар мен киножұлдыздардың, қаржы мамандарының қатал сынынан өтіп, ақырында, кинотеатр экранына шығар деп ойладым.

Сол кезде мен Холиудтағы Шервуд Оукс эксперименталды колледжінде сценарий шеберлігінен дәріс оқуға мүмкіндік алдым. 70-жылдары Шервуд Оукс нағыз білгір мамандар сабақ беретін кәсіби мектеп болатын. Онда Пол Ньюман, Дастин Хоффман және Люсиль Болл – актерлік шеберлік, Тони Билл продюсерлік семинар сабақтарын, Мартин Скорсезе, Роберт Олтмен және Алан Пакула режиссура бойынша семинарлар өткізді, әлемдегі ең үздік екі кинооператор – Джон Алонсо және Вилмош Жигмонд операторлықтан сабақ берді. Бұл – продюсерлер, кәсіби режиссерлер, операторлар, монтажерлер, сценаристер, кинорежиссерлер мен сценарий жөніндегі режиссер көмекшісі кәсібін меңгеруге арналған елдегі ең үздік кино мектебі.

Сценарий шеберлігінен бірінші рет сабақ бергендіктен, сценарий жазу мен оқу тәжірибемді дамыту үшін көп іздендім.

Жақсы сценарий дегеніміз не? Бұл сауалды өзіме әлі қойып келемін. Көп күтпей, оның жауабын да таба бастадым. Сіз сценарийдің жақсы екенін бірінші бетінен, бірінші сөзінен-ақ аңғарасыз. Оның стилі, сөздің парақ бетінде орналасуы, сюжеттің құрылу тәсілі, драмалық ситуация, бас кейіпкердің бейнесін беру, сценарийдің түпкі ойы немесе басты мәселесі сценарийдің алғашқы бетінде құрылады: «*Қытай ауданы*», «Жеңіл бес пьеса» (*Five Easy Pieces*), «*Өкіл әке*», «Француз байланысшысы» (*The French Connection*), «Сусабын» (*Shampoo*) және «Президент маңындағылар» (*All the President's Men*) – осының бәрі тамаша мысал бола алады.

Көп ұзамай мен сценарийдің суреттер арқылы баяндалған оқиға екенін түсіндім. Ол бір немесе бірнеше адам қатысатын бастауыш субъектісі бар зат есім сияқты, олардың өз орны мен жасайтын «ісі» бар. Адам – бас кейіпкер, ал оның өз ісін істеуі – әрекет. Осы түсінікке сүйене отырып, жақсы сценарийдің кез келген сценарий формасына тән белгілі бір концепциялық компоненті болатынын түсіндім.

Бұл элементтер нақты құрылым бойынша көрініс тапқан. Рет-ретімен орындалмаса да, оның басы, ортасы және соңы бар. Қаржылық серіктестерімізге ұсынған қырық сценарийді, оның ішінде «*Өкіл әке*», «*Америкалық граффити*», «*Жел және арыстан*» (*The Wind and the Lion*), «*Алиса енді бұл жерде тұрмайды*» және басқаларды қайта қарап шыққаннан кейін, олардың кинематографиялық жағынан қалай орындалғанына қарамастан, барлығында осы айтылған негізгі ұғымдардың барын байқадым.

Мен сценарий жазудың осы концепциялық тәсілін үйрете бастадым. Егер жаңа бастап жүрген сценарист сценарийдің не екенін білсе, мен бұл тәсілді адасқан жанға орман ішінен алып шығар жолды көрсететін жолбасшы ретінде қарауға болады деп пайымдадым.

Сценарий жазудың осы тәсілін жиырма бес жылдан астам уақыт бойы үйретіп келемін. Бұл – сценарий жазуға тиімді әрі кешенді тәсіл және визуал баяндау өнері. Оқыту әдісім одан әрі дами түсіп, оны бүкіл әлем бойынша сан мыңдаған студенттер қолданды. Осы кітапта баяндалған концепциялар киноиндустрияда толық қабылданды. Ірі киностудиялар мен продюсерлік компаниялар келісімшарт бойынша сценарийдің құрылымы үш актілі және 2 сағат 8 минуттан немесе 128 беттен аспауы тиіс деп келісіп алады (әрине, ескерілмейтін жағдайлар да бар).

Көптеген студенттерім жақсы табысқа жетті: Анна Хэмилтон Фелан менің шеберханамда «*Бетперде*» (*Mask*), содан кейін «*Тұмандағы горилла*» (*Gorillas in the Mist*) сценарийін, Лаура Эскивель «*Шоколадқа тамған су тамшысындай*», Кармен Калвер «*Тікенді бұтадағы құстар*» (*The Thorn Birds*), Янус Черконе «*Сенім серпінін*» (*Leap of Faith*) жазды, ал Линда Элстад «*Ажырасу төңірегіндегі дау-дамай*» (*Divorce Wars*) үшін Хуманитас сыйлығын алды, сонымен қатар Джеймс Кэмерон («*Терминатор*» – *Terminator* және «*Терминатор 2: қиямет күні*» – *Terminator 2: Judgment Day*), («*Титаник*» – *Titanic*), Тед Талли («*Қошақанның үнсіздігі*» – *The Silence of the Lambs*) («*Алқаби*» – *The Juror*), Альфонсо мен Карлос Куарон («*Сенің анаң да*» – *Y Tu Marna Tambiэн*), «*Харри Поттер және Азкабан тұтқыны*» – *Harry*

Potter and the Prisoner of Azkaban), Кен Нолан («Қара қаршығаның құлауы» – *Black Hawk Down*), Дэвид О. Расселл («Үш патша» – *Three Kings*) («Жүрек жаралаушы» – *I Heart Huckabees*) және Тина Фэй («Ақымақ қыздар» – *Mean Girls*) секілді беделді кинорежиссерлер сценарийлік кәсібін бастағанда менің кітабымды қолданды.

Бүгінге дейін «Киносценарий» шамамен 40 рет қайта басылып шықты. Алдымен Иран, содан соң Қытай, кейін Ресейдің «қара нарығынан» шыққан басылымдардан бөлек, 22 тілге аударылды.

Осы кітапты қайта қарауды ойлап жүріп, ондағы мысалдардың көбі 70-жылдары шыққан фильмдер екенін байқадым да, көпшілікке таныс, заманауи фильмдерді кіргізуді жөн көрдім. Бастапқыда пайдаланған фильмдер мысалын көргенде, олардың көпшілігі, мәселен, «Қытай ауданы», «Харольд және Мод» (*Harold and Maude*), «Телевизиялық желі» (*Network*), «Кондордың үш күні» (*Three Days of the Condor*) және тағы басқалары қазір Америка киносының классикасына айналғанын түсіндім. Бұл фильмдер әлі күнге дейін көңіл көтеру үшін де, оқыту мақсатында да пайдаланылып, өз деңгейін сақтап келеді. Фильмдер шыққан кезде қаншалықты өзекті болса, бүгін де маңызын жойған жоқ. Кейбір ескі көзқарастарға қарамастан, олар белгілі бір уақытта орын алған тәртіпсіздік, әлеуметтік төңкерістер мен бүгінде жиі кездесетін соғыс кезіндегі озбырлықтың кейбір сәттерін бейнелейді. Ирақтағы соғыс Вьетнамдағы соғысқа ұқсас. Өткенге көз тігіп қарасам, 80-жылдардың басында айтып кеткен сценарий шеберлігінің қағидалары қазір де өзекті. Өзгергені – жеткізу өрнегі.

Бұл еңбек барлық оқырманға арналған. Жазушылар, драматургтер, журнал редакторлары, үй шаруасындағы әйелдер, бизнесмендер, дәрігерлер, актерлер, монтаж жасаушылар, коммерциялық директорлар, хатшылар, жарнама компанияларының басшылары мен университеттің оқытушылары – бәрі де кітаптың пайдасын көрді.

Осы кітап арқылы сіздерге бар айтарым – таңдауыңызға, өз ісіңізге сеніп, сценарий жазуға мүмкіндік беру. Басында айтып кеткенімдей, сценарий жазудың ең қиыны – не жазатыныңды білу. Кітапты оқып болған соң, сіз кәсіби сценарий жазу үшін не істеу керек екенін біліп аласыз. Солай істейсіз бе, әлде жоқ па, ол сізге байланысты.

Талант – Жаратушының берген сыйы; сізде таланттың болуы да, болмауы да мүмкін. Ал сценарий жазу – адамның жеке қалауы. Сіздің сценарийді жазуыңызға да, жазбауыңызға да болады.

Киносценарий дегеніміз не?

«Айталық, сіз өз кабинетіңіздесіз... Бұрыннан таныс әдемі стенографист қыз бөлмеңізге кіреді, ал сіз оны бақылап отырасыз... Ол қолғабын шешіп, сөмкесін ашып, ішіндегісін үстелге ақтарады... Екі 10 центтік және 5 центтік майда ақшасы мен картон қораптағы сіріңке шығады. 5 центін қалдырып, 10 центтіктерін қайтадан сөмкесіне салып, қара қолғабын ұстап, пеш жаққа қарай барады... Сонан соң сіздің телефоныңыз шыр ете қалады. Қыз телефон тұтқасын көтеріп, амандасқан соң, мұқият тыңдап тұрып байыппен: «Менде ешқашан қара қолғап болған жоқ», – дейді. Ол тұтқаны орнына қояды ... сіз айналаңызға қарап, кенет кеңседе қыздың әрбір қимылын бақылап отырған басқа бір адам барын көресіз...»

– Айта бер, құлағым сенде, – деді Боксли күлімсіреп. – Не болып жатыр?

– Білмеймін, – деп жауап берді Стар. – Мен жай суретке түсіріп жүр едім.

«Соңғы магнат».

Ф.Скотт Фицджеральд

1937 жылдың жазында ішімдікке салынып, қарызға белшесінен батқан, бәрінен күдер үзген Ф.Скотт Фицджеральд жаңа бастама іздеп, сценарий жазып өмірін қайта бастау үшін Холиудқа көшеді. «Керемет Гэтсби» (*The Great Gatsby*), «Нәзік түн» (*Tender Is the Night*), «Жұмақтың сол бір жағы» (*This Side of Paradise*) және аяқталмай қалған «Соңғы магнат» (*The Last Tycoon*) сценарийлерінің авторы, достарының бірі айтқандай, Американың ұлы жазушысы жоғалтқан жылдарының орнын толтырудың жолын іздеген болса керек.

«Холиудта өткізген екі жарым жыл ішінде ол сценарий жазуға өте жауапкершілікпен қарады, – дейді Фицджеральд туралы беделді адамдардың бірі. – Оның қанша күш салғанын көрсеңіз. Әрбір сценарийге роман сияқты қарайтын. Диалогқа бір сөз қосса да, бас кейіпкерлерінің әрқайсысының бейнесін, бұрынғы өткен өміріндегі оқиғаларды да толық жазып отырды.

Әрбір тапсырмаға мұқият дайындалғанына қарамастан, ол үнемі қыр соңынан қалмай келе жатқан: «сценарийді жақсы қылатын не нәрсе» деген сұраққа жауап іздейді. Бірде Билли Уайлдер Фицджеральдті сантехника жұмысын істеуге жалданған ұлы мүсіншімен салыстырады. Сөйтсе, ол су ағызу үшін құбырды қалай жалғауды білмейді екен».

Холиудта өткен жылдар ішінде ол айтылған сөз бен көрген көрініс арасындағы «тепе-теңдікті» табуға тырысты. Осы уақыт ішінде Эрих Мария Ремарктың «Үш жолдас» (*Three Comrades*) романын (бас рөлдерде Роберт Тейлор және Маргарет Саллаван) бейімдеп экранға шығарды, бірақ кейін Джозеф Л. Манкевич оның сценарийін қайта жазды. Ол бір апта ішінде жазып, өзін зорықтырып жіберген «Желмен ғайып болғандар» (*Gone With the Wind*) (оған Маргарет Митчелл романында жоқ сөзді жазуға тыйым салды) сценарийімен қатар бірнеше фильмді қайта жазады, бірақ «Үш жолдас» сценарийінен кейінгі жобалары сәтсіз аяқталады. Солардың бірі – Джоан Кроуфорд үшін жазған «Опасыздық» (*Infidelity*) сценарийі аяқталмай қалады әрі қабылданбайды, себебі сценарий ерлі-зайыптылар арасындағы опасыздық туралы. Фицджеральд 1941 жылы «*Соңғы магнат*» сценарийін аяқтап үлгермей қайтыс болды.

Ол өзін жолы болмаған бейбақ санап өмірден өтті.

Мені Ф. Скотт Фицджеральдтің өмір жолы қызықтырды. Жаныма жақын тартатын қыры – «сценарийді жақсы ететін не» деген сұраққа жауап іздеуі. Әйелі Зельданың қатты науқастанып ауруханаға түсуі, қарызға белшесінен батуы мен өмір сүру салты, ішімдікке салынуы өзінің жақсы сценарий жаза аламын деген сенімін азайтты. Қателесуші болмаңыздар: сценарий жазу – кәсіп, ал кәсіпке машықтануға болады. Ол аянбай жұмыс істесе де, тәлімі мен жауапкершілігі мол болса да, өзі ұмтылған нәтижеге қол жеткізе алмады. Неге?

Оның жауабы біреу ғана деп ойламаймын. Фицджеральдтің кітаптарын, жазбалары мен хаттарын оқи отырып, сценарийдің не екенін нақты білмегенін байқаймыз; ол әрқашан «дұрыс істедім бе, сценарий сәтті шығу үшін белгілі бір тәртіп пен ережені ұстану керек пе?» деп көп ойланған.

«Ағылшын әдебиеті» мамандығы бойынша Беркли қаласындағы Калифорния университетінде оқып жүрген кезімде «*Нәзік түннің*» бірінші және екінші басылымын оқыдым. Бұл романда емделушісіне үйленген психиатр туралы баяндалады. Науқас әйел біртіндеп сауыққанша, жігіттің өмір сүруге деген құлшынысы «сарқылып бітеді». Фицджеральдтің соңғы кітабы техникалық жағынан жарамсыз, коммерциялық тұрғыдан сәтсіз деп саналады.

Жас актриса Розмэри Хойттың көзқарасы бойынша жазылған 1-кітапта, яғни романның бірінші басылымында, ол Дик пен Николь Дайвер араласатын органы қалай бақылағанын айтады. Розмэри Дайвер отбасының Антиб жағажайында раттананып, серуендеп жүргеніне қарап отырады. Төрт құбыласы тең, жарасымды жұп, тамаша, тату отбасы деп ойлайды. Бай, әдемі, әрі ақылды, ішкі қалауына қол жеткізген адамдардай көрінеді. Романның екінші кітабы Дик пен Николь өмірінің төңірегінде өрбиді. Біз олардың өзара қарым-қатынасын Розмэри көзімен көреміз, ал шындығында жағдай мүлдем басқаша еді. Ерлі-зайыпты Дайверлерді эмоциялық және рухани аздырып, ақырында түбіне жеткен – отбасы кикілжіңі.

Бірінші басылып шыққан кезде «*Нәзік тұннің*» таралымы ойдағыдай болмады. Оны Фицджеральд өзінің тым көп ішіп, соның кесірінен ойы мен көзқарасының бұзылуынан деп ойлады. Бірақ Холиудтағы тәжірибесіне сүйеніп, мұның себебі романның бас кейіпкерлерін алдын ала таныстырмаудан деп түйді. «Оның үлкен қателігі, – деп жазды Фицджеральд өзінің редакторы Максвелл Перкинске «*Нәзік тұн*» туралы, – роман жас психиатрдың Швейцариядағы өмірінен басталуы керек еді, ал ол кітаптың ортасына дейін жасырын болды». Кітап екінші рет басылып шығарда ол бірінші бөлімді екінші бөліммен ауыстырды. Дайвер қыздың көңілін тауып, үйленуінің жұмбақ сырын ашу үшін романды Дик Дайвердің Швейцариядағы кезінен бастайды. Бірақ мұнысынан да нәтиже шықпай, қатты күйзеледі. Фицджеральдтің ұлылығы мойындалғанша бұл кітап табыс әкелмеді.

Кітаптың кіріспесіндегі Фицджеральдтің өзі байқамаған мына сөт мені таңғалдырады: Розмэридің Дайверлерді сырттай тамашалауы романға қарағанда киносценарийге келіңкірейді. Бөтен адамның көзқарасы арқылы кейіпкер бейнесін беру кинематографияда жаңалық болды; бірінші басылымда Фицджеральд сырткөзге осы жұптың төрт құбыласы түгел, әдемі әрі бай екенін көрсетті. Біздің сыртқы әлемге қалай көрінетініміз, әрине, жабық есіктің ар жағындағы шынайы өмірімізбен сәйкеспейді. Менің ойымша, Фицджеральдтің өзі ашқан үлкен жаңалығын өзінің өзгертуіне сценарий жазудағы сенімсіздігі себеп болды.

Жазушы Ф. Скотт Фицджеральд сценарий жазуда суреткерлік шеберлігін көрсете алмай, өзіне-өзі сенімсіз сценарист ретінде екі әлемнің ортасында қалып қойғандай болды.

Сценарий жазу – нақты кәсіп, нақты өнер. Көп жыл бойы мыңдаған сценарий оқысам да, үнемі белгілі бір нәрсені іздеймін. Біріншіден, оның қағаз бетінде қалай көрінетініне қараймын. Сөздердің арасы ашық қалған жоқ па, азат жолдар жиі немесе өте аз ба, диалог шұбалаңқы емес пе? Әлде, керісінше, оқиғаны тым жалпақ суреттеп, диалогты өте аз қолданған ба? Сценарийдің бір сөзін оқымас бұрын, әуелі оның парақта қалай «көрінетініне» қараңыз. Сіз Холиудта сценарийдің парақта орналасуына қарап, қалай шешім қабылданатынына таңғаласыз. Парақтағы жазуға қарап, оны кәсіби немесе кәсіби сценарист болғысы келетін адамның жазғанын бірден аңғарасыз.

Мейрамхана даяшысынан бастап, лимузин жүргізушісі, дәрігер, заңгер, тіпті жергілікті *Coffee Bean* кафесіндегі латте әзірлеуші баристаға дейін бәрі сценарий жазатын болды. Өткен жылы Америка Сценаристері гильдиясының батыс және шығыс бөлімдерінде жетпіс бес мыңнан астам сценарий тіркеліп, олардың небәрі төрт жүз-бес жүздейі жарыққа шыққан.

Бір сценарийді басқасынан не ерекшелейді? Әрине, оған жауап көп, өйткені әр сценарий өз алдына бірегей. Егер сіз алты айдан бір жылға дейін сценарий жазуға бел бусаңыз, сценарийдің не екенін, оның табиғаты қандай болатынын алдын ала біліп алуыңыз керек.

Киносценарий дегеніміз не? Ол фильмге арналған нұсқаулық па, әлде нобайы ма? Долбар ма, әлде диаграмма ма? Бәлкім, бұл жіпке тізген інжу моншақ секілді суреттер, көріністер мен секанстардың диалог, сипаттамалар арқылы байланысқан тізбегі шығар? Әлде қиялдың жай ғана әсем көрінісі ме?

Біріншіден, сценарий роман емес, тіпті пьеса да емес, бір анығы сол. Сіз романның табиғатын тануға тырыссаңыз, драмалық әрекеттің, яғни сюжет желісі бас кейіпкердің ой-санасында болатынына куә боласыз. Сюжет желісі кейіпкер көзімен, оның көзқарасы арқылы өріс алды. Бізге кейіпкерлердің ойы, сезімі, эмоциясы, сөзі мен әрекеті, естеліктері, үміт-арманы, қадір-қасиеті, пікірі және тағы басқа қырлары белгілі. Кейіпкер мен оқырман оқиғаның драмасы мен эмоциясын теңдей бөлісіп, әрекетті басынан бірдей өткереді. Біз олардың қалай әрекет ететінін, нені сезініп, оған қалай жауап беретінін және істің мән-жайын қалай анықтайтынын білеміз. Егер басқа кейіпкерлер пайда болып, олар әрекеттің баяндау желісіне енсе, сюжетте олардың да көзқарасы қамтылады, бірақ сюжет желісінің негізгі шарықтау шегі әрдайым бас кейіпкерге бағытталады. Әңгіме кім туралы болса, бас кейіпкер де сол. Романда әрекет кейіпкердің ой-санасында, драмалық кеңістігінде орын алады.

Пьесада бұл өзгеше. Әрекет немесе сюжет желісі сахнада өтеді де, көрермен кейіпкердің өмірін, олардың не ойлап, нені сезініп, не айтатынын тыңдайтын төртінші қабырғаға айналады. Олар үміті мен арманын, өткені мен келешегін, қажеттілігі мен ниетін, күдігі мен тәуекелін сөз етеді. Пьесадағы іс-қимыл драмалық әрекет тілінде жүреді; яғни сезімді, әрекетті және эмоцияны сипаттайтын сөздермен жеткізіледі.

Ал сценарийде бәрі басқаша. Кинода да өзгеше. Фильм – негізгі сюжет желісін бейнелейтін визуал құрал; ол суреттер, көріністер және фильмнің үзінділері мен бөліктері арқылы жүреді. Біз сағат тілінің тық-тық соққанын, терезенің ашылғанын, алыста бейтаныс бір адамның балкон жақтауына сүйеніп, темекі шегіп тұрғанын көреміз; арғы планда телефонның шырылын, баланың жылағанын, иттің үргенін, жол жиегіндегі көлік ішінде отырған екі адамның күлгенін естиміз. «Тек осыларды суретке түсіреміз». Сценарийдің табиғаты суретпен тығыз байланысты. Оған анықтама берер болсақ, сценарий – драмалық құрылым контексіне құрылып, диалогі мен сипаттамалары бар сурет арқылы баяндалған оқиға. Тастың қатты, судың сұйық болатыны сияқты, оның негізгі болмысы да осы.

Сценарийді суреттер арқылы баяндалған оқиға дейтін болсақ, онда оларға ортақ нәрсе не деген сауал туындайды. Жан-Люк Годар айтқандай, дәл осы төртіппен орындалуы міндетті болмаса да, олардың басы, ортасы және соңы болады. Сценарийлердің сценарий формасын жасайтын негізгі реттік құрылымы бар, осы құрылым сюжет желісінің барлық жеке элементтерін, бөліктерін ұстап тұрады.

Құрылым принципін түсінуді құрылым сөзінен бастаған жөн. Құрылым (*structure*) сөзінің түбірі – құр (*struct*), оның екі анықтамасы бар. Біріншісі «құру» немесе «бір нәрсенің басын құрау» дегенді білдіреді, мысалы, ғимарат салу немесе автокөлік құрастыру. Екінші мағынасы – «бөлшектер мен бүтіннің арасындағы қатынас».

Бөлшектер және бүтін. Бұлардың өзара айырмашылығы маңызды. Бөлшектер мен бүтін арасындағы байланыс қандай? Бірін екіншісінен қалай ажыратуға болады? Мысалы, шахмат ойынын алайық: ойынның өзі төрт бөлшектен тұратын бір бүтін: (1) шахмат тастары – ферзь, король, піл, сарбаз, ат т.б. (2) ойыншы(лар):

бір адам басқа бір адаммен немесе компьютермен шахмат ойнауы тиіс; (3) тақта: сіз тақтасыз шахмат ойнай алмайсыз және (4) ереже: ережесіз шахмат болмайды. Бұл төрт бөлшек – шахмат тастары, ойыншы(лар), тақта және ережелер – бірігіп, бір бүтінді құрайды да, нәтижесінде шахмат ойыны шығады. Бұл – ойынды анықтайтын бөлшектер мен бүтін арасындағы қарым-қатынас.

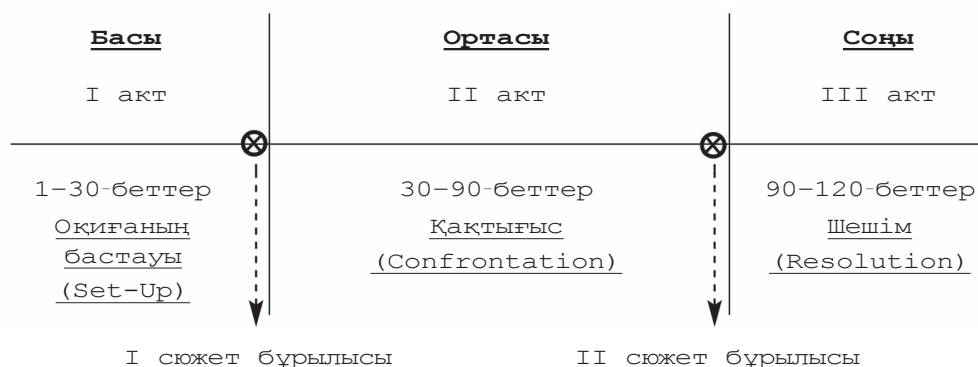
Сюжеттегі қарым-қатынас та дәл сондай. Сюжет бүтінге жатады, ал сюжетті құрайтын элементтерге әрекет, кейіпкерлер, конфликтілер, көріністер, секанстар, диалог, I, II және III актілер, оқиғалар, эпизодтар, ситуациялар, музыка, локация және т.б. бөлшектер жатады. Бөлшектер мен бүтін арасындағы байланыс сюжетті құрайды.

Жақсы құрылым мұз текшесі мен су арасындағы қатынас сияқты. Мұз текшесінің кристалды, ал судың молекулалық құрылымы бар. Мұз текшесі суда ерігенде, мұз молекулаларын су молекулаларынан қалай ажыратасыз? Құрылым – ауырлық күші ретінде сюжетті бір жерде ұстап тұратын желім; сюжеттің негізі, іргетасы, омыртқасы мен қаңқасы; сценарийді ұстап тұрған бөлшектер мен бүтін арасындағы қатынас. Сценарийді сценарий етіп тұрған тап осының өзі.

Бұл – драмалық құрылымның парадигмасы.

Парадигма – модель, мысал немесе концепциялық схема. Мысалы, үстелдің парадигмасы – үстелдің беті мен төрт аяғы. Парадигма деп үстелдің аласа, биік, жіңішке, жалпақ, дөңгелек, шаршы, тікбұрышты немесе сегіз бұрышты болуын айтамыз; әйнектен, ағаштан, пластмассадан, тіпті темірді иіп жасаса да бәрібір парадигма өзгермейді – ол жоғарғы беті мен төрт аяғы бар үстел болып қала береді. Сол сияқты, шабадан да шабадан болып қала береді; ол қаншалықты үлкен немесе кішкентай болса да, ештеңе өзгермейді.

Біз сценарийді сурет сияқты қабырғаға іліп қойсақ, онда ол былай көрінер еді:



Бұл – сценарий парадигмасы. Оның реті төмендегідей:

I АКТ – ОҚИҒАНЫҢ БАСТАУЫ

Егер сценарий суреттер арқылы баяндалған сюжет болса, онда оларға ортақ болатын не нәрсе? Айтып өткеніміздей, рет-ретімен орындалмаса да, олардың басы, ортасы және соңы болады. Ол – драмалық құрылым контексіне құрылып, диалогі мен сипаттамалары бар сурет арқылы баяндалған оқиға.

Аристотель драмалық сюжеттің үш бірлігі, яғни уақыты, орны және әрекеті болатынын айтқан. Әдеттегі Холиуд фильмі екі сағат немесе 120 минутқа созылады, ал шетелдік фильмдер сәл қысқалау. Алайда кино халықаралық фильм тіліне айналған сайын бұл айырмашылық өзгеріп келеді. Бірақ көп жағдайда фильмнің ұзақтығы шамамен екі сағат, плюс-минус бірнеше минут. Бұл – фильмнің стандартты ұзақтығы. Бүгінде Холиудта режиссер мен продюсерлік компания арасындағы келісімшарт бойынша фильмнің ұзақтығы 2 сағат 8 минуттан аспауы керек, шамамен 128 бет сценарий. Неге? Өйткені бұл – жылдар бойы қалыптасқан экономикалық шешім. Холиудта фильм түсіру құны қазір шамамен минутына 10 000 доллардан 12 000 долларға дейін (жыл өткен сайын қымбаттап барады). Екіншіден, кинотеатрларда екі сағаттық фильмді көрсетудің белгілі бір артықшылығы бар, себебі бір күн ішінде бірнеше фильм көрсетуге болады. Сеанс жиі болған сайын ақша да көп түседі; кинотеатрлар көп болса, сеанс та көбірек болады, демек ақша да мол түседі деген сөз. Кино дегеніміз – шоу-бизнес; технологияның дамуына қарай киноиндустрияның құны өскен сайын киноны шоуға қарағанда бизнеске жақын деп айтуға болады.

Ол былай бөлінеді: сценарийдің бір беті – шамамен бір минут экран уақыты. Оның дені әрекеттен, мейлі диалогтан немесе осы екеуінің жұбынан тұрсын, жалпы айтқанда, сценарийдің бір беті экран уақытының бір минутына тең. Бұл – сыннан өткен ереже. Әрине, онда ерекше жағдайлар да болады. «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) фильмінің сценарийі бар болғаны 118 бет, бірақ фильм үш сағаттан асады.

I акт, яғни басы, шамамен жиырма немесе отыз беттен тұратын драмалық сюжет бірлігі. Ол бастау деп аталатын драмалық контекске біріккен. Контекст – бір затты белгілі бір жерде ұстап тұратын кеңістік, яғни контент. Мысалы, стақанның ішкі қуысы – контекст; ол контентті, яғни ішіндегі су, сыра, сүт, кофе, шай немесе шырынды бір орында ұстап тұрады. Егер біз креативті болғымыз келсе, онда стақанға мейіз, кептірілген жеміс, жаңғақ, жүзім т.б. саламыз, бірақ бұдан ішіндегі кеңістік өзгермейді. Контентті бір орында ұстап тұратын – контекст.

Драмалық әрекеттің осы бөлігінде, яғни I актіде сценарист сюжетті құрып, кейіпкерлерді қалыптап, драмалық түпкі ойды белгілейді (сюжеттің не туралы екені), ситуацияны бейнелейді (әрекеттің айналасындағы жайттар) және сюжеттегі бас кейіпкер мен басқа да кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты орнатады. Сценарист ретінде осының бәрін жасап шығу үшін сізге тек он минут беріледі, себебі осы уақыт ішінде көрермен саналы не бейсаналы түрде фильмді ұнататын-ұнатпайтынын анықтап үлгереді. Егер көрермен не болып жатқанын түсінбесе, фильмнің басы бұлдыр, іш пыстырар болса, олардың зейіні басқаға ауып кетеді.

Тексеріп көрейік. Келесі жолы киноға барсаңыз, шағын жаттығу жасап көріңіз: сізге фильмнің ұнайтын-ұнамайтынын байқау үшін қанша уақыт қажет екенін анықтаңыз. Оны анықтаудың бір жолы – тыпыршып бір орында отыра алмай, кинотеатр дәмханасынан бірдеңе сатып алуды ойлай бастайсыз; егер осы жағдай орын алса, онда режиссер көрермен ретінде сізден айрылып қалды дей беріңіз. Он минут сценарийдің он бетіне тең. Сценарийдің алғашқы он беті – драмалық сюжеттің ең маңызды бөлігі.

«Америкалық сұлулықтың» (*American Beauty*) (Алан Болл) басталу сәтіндегі қысқаша көріністен біз Джейн (Тора Бёрч) мен оның жігіті Риккиді (Уэс Бентли) және Лестер Бернэм (Кевин Спейси) тұрып жатқан көшені көріп, кадр сыртынан оның сөзін естиміз: «Менің атым Лестер Бернэм. Жасым қырық екіде. Менің бір жылға жетер-жетпес уақытым қалды... Шынын айтсам, мен әлдеқашан өліп қалғанмын». Енді біз Лестердің күнделікті істейтін әрекетін көрейік. Ұйқыдан оянып, мастурбация жасайды (күнделікті өмірдің шарықтау шегі деп қояды оны), сонан соң отбасындағы адамдармен қарым-қатынасын көреміз. Мұның бәрі алғашқы бірнеше бетте өрбіп құрылады да, біз одан мынаны түсінеміз: «Әйелім мен қызым мені жолы болмаған бейшара дейді. Бұл сөзіне келісемін... Бір нәрседен айырылдым. Оның не екенін нақты білмеймін, бірақ айырылғаным анық... Оны ішім сезеді... Дегенмен әлі кеш емес, оны қайтарып алуға болады». Мұның бәрі бізге оқиганың не жайында екенін түсінуге мүмкіндік береді: барынан айырылған Лестер қайтадан толыққанды тұлғаға айналу үшін өмірін қайта бастамақ болады. Сценарийдің алғашқы бетінен бастап біз бас кейіпкерді, драмалық түпкі ой мен ситуацияны аңғара бастаймыз.

«Қытай ауданы» (*Chinatown*) Роберт Таун сценарийінің бірінші бетінен бас кейіпкер Джейк Гиттестің (Джек Николсон) «жасырын тергеу» саласында жеке детектив болып жұмыс істейтінін көреміз. Мұны біз оның Кёрлиге (Бёрт Янг) әйелінің саябақта басқа еркекпен жыныстық қатынасқа түскен суретін көрсеткен сәттен ұғамыз. Сонымен қатар Гиттестің осындай істі «тіміскілеуге» ерекше қабілеті бар екенін көреміз. Бірнеше беттен кейін Малрэй (Дайан Лэдд) бикешпен танысамыз. Ол күйеуі кіммен көңіл қосып жүргенін анықтау үшін Джейк Гиттесті жалдайды. Бұл – фильмнің драмалық түпкі ойы, себебі осы сұрақтың жауабы бізді оқиғаға жетелейді. Драмалық түпкі ой – сценарийдің мәні. Ол оқиганы соңына жетелейтін драмалық импульспен қамтамасыз етеді.

«Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (сценарий авторлары: Фрэн Уолш, Филиппа Бойенс және Питер Джексон; Дж.Р.Р. Толкиннің кітабының негізінде) сценарийінің алғашқы алты бетінен сақинаның тарихын және оның магнитше тартатын ғажайып күшке ие екенін аңғарамыз. Бұл – үш оқиганың басын біріктірген сценарийдің тамаша кіріспесі. Бұнда Гэндальфтің Ширге келуі туралы оқиға қамтылады. Біз Фродо (Элайджа Вуд), Бильбо Бэггинс (Ян Холм), Сэм (Шон Эстин) және басқаларды кездестіріп, олардың қалай өмір сүріп жатқанын, сақинамен қалай танысқанын көреміз. Сонымен қатар Жер кіндігін (*Middle Earth*) шолып өтеміз. «Бауырластық» (*The Fellowship*) сценарийінің кіріспесінде қалған бөлімдері, яғни «Екі қамал» (*The Two Towers*) және «Патшаның оралуы» *The Return of the King*) құрылады.

«Куәгердің» (*Witness*) (сценарий авторлары: Эрл Уоллес және Уильям Келли) алғашқы он беті Пенсильванияның Ланкастер аймағындағы амиш әлемін ашады. Сценарий Рэйчелдің (Келли Макгиллис) күйеуін жерлеу рәсімінен басталады; оның Филадельфияға сапары, онда баласының полиция қызметкерін өлтірген оқиғаға куә болуы Рэйчелдің келесі бір полиция қызметкері, яғни бас кейіпкер Джон Букпен (Харрисон Форд) қарым-қатынас орнатуына себеп болады. Бірінші акт тұтастай драмалық түпкі ой мен ситуацияны ашуға және амиштік әйел мен филадельфиялық қатал полиция қызметкерінің арасындағы қарым-қатынасты орнатуға арналған.

II АКТ – ҚАҚТЫҒЫС

II акт – алпыс бетке жуық драмалық сюжет, I актінің соңы; ол 20–30-беттерден бастап, II актінің соңына дейін, шамамен 85-беттен 90-бетке дейін жалғасып, драмалық контекспен тұтасып кетеді. Екінші акт кезінде бас кейіпкер драмалық қажеттілікке, яғни ие болғысы, алғысы келетін дүниелерге қол жеткізу үшін көптеген кедергілерге тап болады. Егер сіз кейіпкеріңіздің драмалық қажеттілігін білсеңіз, оған кедергі жасай аласыз, сонда сюжетіңіз кедергілерді жеңе білетін кейіпкерге айналады.

«Суық тау» (*Cold Mountain*) фильмінде Инман (Джуд Лоу) еліне оралу үшін екі жүз миль жолдың азабын тартады. Бұнда ішкі әрі сыртқы драмалық қажеттілік бар: ол – Инманның жүрегінен орын алған, соғысқа дейін өмір сүріп, өскен елі; Аданың (Николь Кидман) тұратын жері Суық тауға деген сағынышы баяндалады. Оның бар тілегі – үйге оралуға деген драмалық қажеттілігі көп кедергіге ұшыратады. Қаншама табанды болса да, соңында сәтсіздікке тап болады. Тұтас фильм соғыс зардаптарынан аман қалып, оны жеңу жолындағы ерік-жігерге құрылған.

«Қытай ауданы» (*Chinatown*) атты детективті романның II актісінде Джейк Гиттестің Холлис Малрэйді өлтірген адамды іздеуі және су дауының артында кім тұрғанын анықтауға кедергі келтірген адамдармен қақтығысы суреттеледі. Кедергілер мен Гиттестің жеңісі оқиғаға драмалық сюжет жүктейді. «Қашқын» (*The Fugitive*) фильміне назар аударыңыз. Оқиға бас кейіпкердің әйелін өлтірген адамды жауапкершілікке тартудағы драмалық қажеттілікке негізделген. II актіде кейіпкер қиындықты жеңу үшін күреседі. Оны осы әрекетке не итермелейді? Бас кейіпкеріңіз нені қалайды? Оның драмалық қажеттілігі неде? «Сақиналар әміршісі: екі қамалда» (*Lord of the Rings: The Two Towers*) Фродо, Сэм және Бауырластық қақтығысып, кедергілерді жеңіп, Хелмс шатқалындағы шайқас шарықтау шегіне жетеді.

Кез келген оқиға конфликтіден тұрады. Конфликтсіз әрекет жоқ, әрекетсіз кейіпкер болмайды; кейіпкерсіз – оқиға, ал оқиғасыз сценарий болмайды.

III АКТ – ШЕШІМ

III акт – көлемі отыз бетке жуық драмалық сюжет, ол II актінің соңынан, шамамен 85–90-беттен бастап сценарийдің аяғына дейінгі аралықты қамтиды. Ол шешім деп аталатын драмалық контекспен тұтасып жатыр. Шешім дегеніміз соңы дегенді білдірмейді; мұны есте сақтаған жөн. Шешім оқиғаның шешімі дегенді білдіреді. Сценарийіңіздің шешімі қандай? Бас кейіпкеріңіз тірі қала ма, әлде қаза таба ма? Табысқа жете ме, әлде сәтсіздікке ұшырай ма? Үйлене ме, әлде жоқ па? Жарыста жеңе ме, әлде жеңіле ме? Сайлауда жеңе ме, жеңіліп қала ма? Құтыла ма, тұтыла ма? Күйеуін тастап кете ме, жоқ па? Үйіне аман орала ма, әлде оралмай ма? III акт – оқиғаның шешімін шығаратын әрекет бірлігі. Ол соңы емес, соңы дегеніміз – сценарийді аяқтайтын нақты көрініс, кадр немесе секанс.

Басы, ортасы және соңы; I акт, II акт, III акт. Оқиғаның бастауы, қақтығыс және шешім – бүтінді құрайтын бөлшектер. Бүтінді анықтайтын дәл осы бөлшектердің өзара байланысы. Алайда бұдан тағы бір сұрақ туады. Егер бөлшектер бүтінді, яғни сценарийді құрайтын болса, онда I акт – оқиғаның бастауы бөлімінен II акт – қақтығысқа қалай өтеміз? Ал II актіден III актіге, яғни шешімге ше? Оның жауабы – I және II актінің соңына сюжет бұрылысын қою.

Сюжет бұрылысы дегеніміз – белгілі бір әрекетке ұласып, оқиғаны қамтып, оны басқа бағытқа қарай бұратын кез келген инцидент, эпизод немесе ситуация. I сюжет бұрылысы әрекетті II актіге қарай бағыттаса, II сюжет бұрылысы әрекетті III актіге қарай жетелейді. I сюжет бұрылысы I актінің соңында, шамамен 20–25 немесе 30-бетінде жүреді.

Сюжет бұрылысы әрқашан бас кейіпкердің функциясы болады. «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығында» I сюжет бұрылысы Фродо мен Сэмнің Ширден шығып, Жер кіндігі арқылы өтетін сапардан басталады. II сюжет бұрылысы Бауырластықтың Лотлориэнге жетіп, Галадриэльдің (Кейт Бланшетт) сақинаны Дум тауына апармаса Жер кіндігінің тағдыры не болатынын Фродоға айтып беретін сәтінен басталады. Фродо – «Матрицадағы» (*The Matrix*) (сценарий авторлары: Ларри және Энди Вачовски) Нео (Киану Ривз) сияқты еріксіз туындаған кейіпкер. Фродоға I оқиғада жауапкершілік жүктелген: оның «таңдаулы адам» ретіндегі сапары I сюжет бұрылысынан басталады. Бұл – оқиғаның басы.

«Матрицаға» қарап, ондағы I және II сюжет бұрылысының арасындағы шекті анық көреміз. I сюжет бұрылысында Нео қызыл таблетканы таңдайды, ал II акт оның қайта дүниеге келуінен басталады; II сюжет бұрылысында Нео және Тринити (Керри-Энн Мосс) Морфеусты (Лоуренс Фишбёрн) құтқарып қалғаннан кейін, Нео өзінің «таңдаулы» екенін түсінеді.

Сюжет бұрылысы сценарийдің ең негізгі мақсатын орындайды; ол оқиғаның өрбуі мен сюжет желісін бір қалыпты дамытады. «Қытай ауданында» Джейк Гиттесті атақты бір тұлғаның әйелі күйеуінің көңілдесі бар-жоғын анықтау үшін жалдайды. Гиттес оны аңдып жүріп, жас қызбен кездескенін көреді. Бұл – оқиғаның бастауы. I сюжет бұрылысы Малрэй мырзаның «махаббат күркесінде» көзге түскенін сендіре жазған газет мақаласынан кейін жүреді. Дәл сол кезде Малрэй ханым адвокатын ертіп келіп, Джейк Гиттесті сотқа беріп, лицензиясынан

айырам деп қорқытады. Егер ол шынымен де Малрэй ханым болса, онда Джейк Гиттесті жалдаған кім? Ол неге Гиттесті жалдады? Бөтен әйелді Малрэй ханымның орнына жалдаған кім? Неге? Шын Малрэй ханымның келуі – II акт, яғни оқиғаны басқа бағытқа бұрып жіберу сәті. Бұл – оқиғаның өрбуі. Джейк Гиттес өзіне ор қазған адамды тауып, себебін анықтауы керек. Оның жауабы фильмнің қалған бөлігінде.

«*Суық тауда*» Инманның жарасы жазылып келе жатқанда, Ададан хат келеді. Біз кадр сыртынан Аданың «Оралшы! Жалынамын, оралшы!» деп айтқан сөзін естиміз. Инман басын изеп, мынадай шешім шығарады: конфедерация әскерін тастап, жүрек қалауымен Адаға, яғни Суық тауға оралуы керек.

Сюжет бұрылысының қомақты әрі ширыққан эпизод болуы міндетті емес. Ол Фродо мен Сэмнің Ширден шыққан сәті немесе Инманның шешім қабылдау кезіндегідей динамикалы көрініс немесе секанс болуы да мүмкін. «*Америкалық сұлулықта*» Лестер Бернэм мен әйелі екеуінің мектепте болған баскетболдағы үзілісте қызының құрбысы Анжеланы (Мина Сувари) көру секансын мысалға алайық. Бұл сюжетті дамытып, Лестердің эмоциясына әсер етеді. Ал «*Матрицадағы*» I сюжет бұрылысы – Неоның қызыл немесе көк таблеткаға таңдау жасаған сәті. Оқиға Неоның қызыл таблетканы таңдауынан басталады. I актідегі элементтер Неоны осы сәтке алып келеді.

Есіңізде болсын, парадигма – сценарийдің формасы, яғни оның қалай көрінетіні. Мен сілтеме жасаған сценарийдің кез келген беті – сюжеттің қалай өрбитініне емес, келесі кезеңге қалай өтетініне бағдар беретін нұсқаулық. Оны қалай жасайтыныңыз өзіңізге байланысты. Мұнда сюжет бұрылысы бар беттердің нөмірі емес, сценарийдің формасы маңызды. Сюжет желісінде сюжет бұрылысының көп болуы мүмкін; мен назарыңызды тек I және II сюжет бұрылысына аударып отырмын, себебі осы екеуі – сценарийдің драмалық құрылымының негізі, яғни темірқазығы.

II сюжет бұрылысы I сюжет бұрылысына ұқсайды. Ол сюжетті II актіден III актіге жетелейді. Ол – сюжеттің дамуы. Жоғарыда айтып кеткеніміздей, ол сценарийдің 80–90-беттер аралығында орын алады. «*Қытай ауданында*» II сюжет бұрылысы Джейк Гиттестің Холлис Малрэйді өлтірген тоғаннан мүйіз жақтаулы көзілдірік тауып алып, оның Малрэйдікі немесе оны өлтірген адамдікі екенін болжаған сәтінде орын алады. Бұл бізді сюжеттің шешіміне алып келеді.

Ал «*Суық таудағы*» II сюжет бұрылысы бірқалыпты өтеді; бұл Инманның Сараны (Натали Портман) кездестіріп, баласы екеуін Солтүстік адамдарынан құтқарып, Көк Жота тауы көрінген кезде орын алады. Сценарийде былай делінген: «Үй сол маңда, Ада да сонда. Ол әрі қарай жүріп кетеді». Бары осы, кішкентай ғана эмоцияға толы эпизод. Ол үйінде. Бұл бізді III актіге, яғни шешімге апарды.

Жақсы сценарийдің бәрі осы парадигмаға сай ма? Иә. Бірақ құрылымы жақсы сценарийдің парадигмаға сай келуі оны жақсы сценарий немесе жақсы фильм ете алмайды. Парадигма формула емес, ол – форма. Ал құрылым – сюжетті жұп-жұмыр етіп ұстап тұратын дүние.

Форма мен формуланың айырмашылығы неде? Мәселен, пальто немесе күртешенің формасы – екі жеңі, алды мен арты бар. Осы аталған бөліктерден, яғни

жеңі, алды мен артынан түрлі стильдегі, матасы алуан түсті, өлшемі де әртүрлі киім үлгісін жасауға болады, бірақ бұдан форма өзгермейді.

Ал формула дегеніміз мүлдем басқа. Формула ешқашан өзгермейді. Кейбір элементтері біріктірілгенімен, әрқайсысы сол қалпында қалады. Егер сіз сол пальтоны құрастыру конвейеріне салсаңыз, әр пальто дәл сол қалпында қалады: сол сурет, сол мата, сол түс, сол пішім. Өлшемінен басқа пальтоның еш нәрсесі өзгермейді. Ал сценарий бірегей, дара. Сюжет құрылымды анықтайды, құрылым сюжетті анықтамайды.

Сценарийдің драмалық құрылымына бір-бірімен байланысты эпизодтардың рет-ретімен орналасып, драмалық шешімге алып келуі деп анықтама беруге болады.

Осы құрылымдық компонент сценарийдің формасын анықтайды. «Уақыт» (*The Hours*) (сценарий авторы Дэвид Хэа, Майкл Каннингемнің романының негізінде) үш түрлі уақытта баяндалады және өзінің белгілі бір құрылымы бар. «Америкалық сұлулық» фильміне де қатысты; Вуди Алленнің «Энни Холл» (*Annie Hall*) сюжетіндегі секілді мұндағы барлық оқиға кері ретпен берілетін естеліктер, яғни флэшбэк (*flashback*) арқылы баяндалады. «Суық май» да естелік арқылы беріледі, бірақ оның басы, ортасы және соңы бар. «Азамат Кейнде» (*Citizen Kane*) де флэшбэк бар, бірақ бұдан оның формасы жоғалмайды.

Парадигма – модель, үлгі немесе концепциялық схема; жақсы құрылымдалған сценарий қандай болса, парадигма да сондай – сюжет желісін басынан аяғына дейін дамытуға қатысты шолу.

Сәтті шыққан сценарийлер парадигманы ұстанады. Бірақ менің сөзіме сенудің қажеті жоқ. Одан да кинотеатрға барып, өзіңіздің құрылымды анықтай алатыныңызды немесе анықтай алмайтыныңызды байқап көріңіз.

Араларыңызда бұған сенбейтіндер де бар шығар. Басына, ортасына және соңына, тіпті ешқайсысына да сенбеуіңізге болады. Сіз өнерді, Курт Воннегуттің «кездейсоқ сәттердің тізбегі» дегеніндей, ғаламат дүниенің ортасында ілініп қалған, басы не аяғы жоқ, жеке «сәттерден» басқа ешнәрсе емес деп айтуыңыз мүмкін.

Мен келіспеймін.

Дүниеге келу! Өмір! Өлім! Басы, ортасы және соңы дегеніміздің өзі осы емес пе? Көктем, жаз, күз және қыс: бұлар да басы, ортасы және соңы. Таң атады, күн шығады, кеш батады: әрқалай, бірақ қайталана береді. Ежелгі ұлы өркениеттердің – Мысыр, Грек және Римнің өркендеуі мен құлдырауын еске түсіріңіз: олар шағын тайпадан құралып, билік шыңына шығып, кейін ыдырап, жермен-жерсен болды.

Жұлдыздың тууы мен сөнуін, болмаса ғаламның жаратылысын ойға алыңыз. «Үлкен жарылыс» секілді бастауы болса, соңының да болуы мүмкін емес пе?

Денеміздегі жасушаларды еске түсіріңіз. Олар қаншалықты жиі толығып, қалпына келіп, қайта жасалады? Денеміздегі барлық жасушалар жеті жыл сайын жаңарып отырады екен.

Жаңа жұмысыңыздың бірінші күнін, жаңа мектепті, жаңа үйіңіз туралы ойлаңыз; сіз жаңа адамдармен танысасыз, алдыңызға жаңа міндет қоясыз.

Сценарийдің олардан еш айырмашылығы жоқ. Олардың белгілі бір басы, ортасы және соңы бар, бірақ рет-ретімен болуы міндетті емес.

Егер сіз Аристотельдің алғашқы болып айтқан парадигмасына немесе үш актілі құрылымына сенбесеңіз, тексеріп көрейік. Киноға барып, бірнеше фильм көріңіз. Олар парадигмаға сай ма, жоқ па, соны анықтаңыз.

Егер сценарий жазуға қызықсаңыз, бұдан қол үзбеңіз. Сіз көрген әрбір фильм – суреттер арқылы баяндалған оқиға, фильмді түсінуіңіз бен кино туралы түсінігіңізді кеңейтетін оқу процесі.

Сіз сондай-ақ фильмнің формасы мен құрылымын түсіну үшін неғұрлым көп сценарий оқуыңыз керек. Көптеген сценарийлер кітап болып басылып шықты, оларды кітап дүкендерінен немесе тапсырыспен алдыруға болады. *Google* арқылы да бірқатар сайттардан «сценарийлерді» жүктеп ала аласыз. Олардың кейбірі тегін, кейбірі ақылы.

«Қытай ауданы», «Телевизиялық желі» (*Network*) (Пэдди Чаефски), «Америкалық сұлулық», «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) (Фрэнк Дарабонт), «Жол жиегінде» (*Sideways*) (Александр Пэйн және Джим Тейлор), «Матрица», «Энни Холл» және «Сақиналар әміршісі» сияқты сценарийлерді оқып, үйреніп жүрген студенттерім бар. Бұл сценарийлер тамаша оқу құралы. Қолыңыз жеткен кез келген сценарийді оқыңыз. Неғұрлым көп зерттесеңіз, соғұрлым жақсы.

Парадигманың маңызы зор. Ол – кез келген сәтті сценарийдің, драмалық құрылымның негізі.

Тақырып

«Раушан қауызы... Мүмкін, ол оның жоғалтып алған заты шығар... Негізі, Кейн мырза – өзінде бардың бәрін жоғалтқан адам».

Херман Манкевич пен Орсон Уэллстің «Азамат Кейн» сценарийінде Эверетт Слоун «Раушан қауызының» мәні туралы толғайды.

Орсон Уэллстің «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмі бұрын-соңды түсірген фильмдерінің ішіндегі ең танымалысы. Алғашқы кадрден бастап, кейіпкер Кейннің толық портреті визуал шолу түрінде құрылады. Фильм былай басталады: қалың тұман ішінде маңдайшасында «К» әрпі бар биік, темір торқоршау көрінеді, артқы планда жота басында оңаша үлкен жекежай тұр. Жақындай келе, антиквариат – өнер туындылары мен ежелгі артефактілер салынған қораптар мен жәшіктерді көреміз. Үлкен қоршау ішінде экзотикалық жануарлар жүр. Биік қамал іші қаңырап бос тұр. Содан кейін ірі планда азамат Кейннің бейнесін көреміз. Оның сыбырлап айтқан соңғы сөзі: «Раушан қауызы». Оның қолынан сырғып түскен әйнек қағазбастырғыш шар домалап барып жарылған сәтте, ішінен төгілген ұлпа қарды көреміз. Бұл – оның келмеске кеткен балалық шағы.

Оқиға классикалық құпия тәрізді басталады. Чарльз Фостер Кейн деген кім? Ол немен айналысады? Раушан қауызы деген не немесе кім? Бұл сұраққа жауап ретінде біз шылым шеккен репортерлер бөлмесіне беттейміз, әрі қарай байлығы бір басына жетіп артылған, тойымсыз Чарльз Фостер Кейн туралы фильмнен үзінділер көреміз.

Фильмді ұлы режиссер Роберт Уайз («Вестсайд оқиғасы» – *West Side Story*, «Музыка дыбысы» – *The Sound of Music*, «Құмды қиыршық тастар» – *The Sand Pebbles*) редакциялады. Бір кездескенімізде ол Уэллстің алдымен симуляцияланған кинохроника материалдарын түсіріп алып, оны «шынайы» етіп көрсету үшін Уайзға монтаж бөлмесінің еденіне үйкелетіп, оңып кеткендей қалыпқа келтіргенін айтты. Бұл фильмді шынайы, әрі сенімді етеді. Кейннің бүкіл өмірі сөйлеу арқылы емес, шолу арқылы бір минутқа сыйып кетеді.

«*Азамат Кейн*» фильмі Кейннің өлім аузында жатып айтқан соңғы сөзінен, яғни оның өмірінің жасырын мәнін іздейтін суреттер арқылы баяндалған оқиғадан өрбиді. Мен оны «эмоциялық детектив» деп атаймын, себебі раушан қауызының кім немесе не екенін іздеу арқылы біз Чарльз Фостер Кейннің өмірімен танысамыз. Бұл – фильм не туралы баяндалатынына берілген жауап, сценарийдің тақырыбы.

Сценарий жазу үшін не қажет? Әрине, идея. Бірақ бір ғана идеямен сценарий жазу мүмкін емес. Идея маңызды, дегенмен де ол көмескі ұғым. Оның нақты, терең өлшемі жоқ. Сценарий жазу үшін идея аздық етеді.

Сізге идеяны бейнелеп ойнату үшін тақырып қажет. Тақырып әрекет пен кейіпкер ретінде айқындалады. Әрекет оқиғаның не туралы екенін, кейіпкер оқиғаның кім туралы екенін білдіреді.

Сценарийдің тақырыбы оқиғаның не туралы екенін көрсетеді.

Есіңізде болса, бұған дейін сценарийді өз орны, атқаратын «ісі» бар «адам секілді, ол да зат есім» деп келдік. Ал «адам – бас кейіпкер, оның ісі – әрекет» деп түсіндік. Сондықтан біз сценарийдің тақырыбы туралы сөз қозғағанда әрекет, кейіпкер мен кейіпкерлер туралы айтамыз.

Әр сценарий әрекет пен кейіпкерді драмалайды. Сценарист ретінде сіз фильмнің кім туралы екенін және не болатынын білуіңіз керек. Бұны тек сценарийге ғана емес, барлық шығармаға қатысты қағида деп ұғыңыз.

Тек фильмнің соңында, яғни Кейн қайтыс болғаннан кейін (оқиғаның басталған жері) қойманың іші ескі-құсқыдан, сирек кездесетін заттар мен жиһаздардан, ашық-шашық жатқан жәшіктерден тазартылған кезде барып біз раушан қауызының мәнін түсінеміз. Камера қараңғы бұрышты түсіргенде үйілген ойыншықтарды, суреттер мен мүсіндерді көреміз. Камера Кейннің заттарын баяу түсіре отырып, лаулап жанған пешке қарай жылжиды. Қызметшілер заттарды бірінен кейін бірін отқа тастап жатты. Солардың арасында Кейннің бала кезінде Колорадода сырғанақ тепкен шанасы да кетті. Оны отқа тастап жіберген кезін камера тақап түсіріп, шана жана бастағанда «раушан қауызы» деген жазу шығады.

Сол кезде ғана Кейннің өсиетін орындаушы Тэтчер мырза онымен алғаш кездескен сәтін, Чарльз Кейннің бала күнінде төбеден төмен қарай шанамен сырғанағанын есіне алады. Бұл – Кейннің өмір бойы сағынып еске алған, бірақ қайта орала алмаған жастық шағын бейнелейтін әсерлі сәт. Келесі кадрда Кейннің жоғалған жастық шағының түтіні түнгі аспанға сіңіп кетеді. Фильмнің соңы фильм басталған сәттегі биік темір торқоршауды көрсетіп аяқталады. «Мен онымен әу бастан бірге жүрдім, – дейді Бернштайн мырза. – Кейн мырза барынан айырылған адам». Бұл – кино тарихындағы ең шешуші сәттердің бірі.

Егер сіз сценарий жазғыңыз келсе, не туралы кім жайында жазасыз? «*Азамат Кейн*» фильмі Кейннің көз жұмар алдындағы соңғы сөзінің мәнін іздеуден басталып, соңында сол сөздің сырын ашу арқылы бүкіл өмірінің құпиясы мәлім болады. Оның жауабын іздеу арқылы фильмнің сюжеті эмоциялық тұрғыда өрбиді.

Сіз сценарийіңіздің тақырыбын білесіз бе? Ол не туралы? Кім жайында? Оны бірнеше сөйлеммен айтып бере аласыз ба? Мүмкін, сіз қылмыс жасауды

ойластырып жүрген екі әйел туралы оқиғаны баяндап бергіңіз келетін шығар. Олай болса, ол әйелдер кімдер? Қайдан келген? Өткен өмірі қандай? Қандай қылмыс жасады? Неге қылмыс жасады? Соңында не болатынын білесіз бе? Осы сұрақтарға жауап бере келе, сіз сценарий жазуға қажетті, сенімді, жеткілікті мәлімет жинайсыз. Егер сіз өзіңіздің не істеп жүргеніңізді түсінсеңіз, оны жасаудың да ең жақсы тәсілін табасыз.

Тақырыпты білу – сценарий жазудың басы. Қателесуші болмаңыз: әр сценарийдің тақырыбы болады. «Соңғы самурай» (*The Last Samurai*) (Джон Логан) – Азамат соғысы кезінде Жапонияға аттанған көкірегі кекке толған жалдамалы сарбаздың (Том Круз) соңында өзі жау санаған самурай-жауынгерлердің ықпалымен түбегейлі өзгергенін баяндайтын фильм. Соғыс аяқталғаннан кейін Азамат соғысының жалдамалы сарбазы өз ой-пікірін, әрекетін, сезімін қалпына келтіреді. Мұны фильмнің бер жағы ғана деп қабылдауымызға болады. Ал тереңірек үңілсек, америкалық әскери кеңесшінің ар-намыс пен адалдықты бойына қалай сіңіргенін көреміз.

«Суық тау» (*Cold Mountain*) – Инманның соғысқа дейін өмір сүрген еліне, сүйіктісі Адаға оралуы туралы фильм; терең эмоциялы, жүрек түбінен орын алған махаббат пен мағынаға толы; адамдардың саяси «әдеп» үшін кісі өлтіріп, соғысқа дейін қасиетті саналған сезіммен моральдық өлшемді өмірдің сыйы ретінде қабыл алған мекені туралы фильм.

«Бонни және Клайд» (*Bonnie and Clyde*) (сценарий авторлары: Дэвид Ньюмен және Роберт Бентон) – Клайд Бэрроу мен оның бандыларының тоқырау кезінде АҚШ-тың орталық батысындағы банктерді тонауы мен күйреуі туралы фильм. Әрекет және кейіпкер. Жалпы идеяның нақты драмалық түпкі ойын құрып алу маңызды. Ол – сіздің сценарийіңіздің бастамасы.

Қайталап айтамын: әр сценарийдің басы, ортасы және соңы болады. «Бонни және Клайд» фильмінің басында Бонни (Фэй Данауэй) мен Клайд (Уоррен Битти) танысып, бандылар құрамы қалыптаса бастайды. Фильмнің ортасына қарай олар бірнеше банкті тонап, қуғынға ұшырайды. Ақырында, екеуі де өлім құшады. Оқиғаның бастауы, қақтығыс және шешім.

Сіз әрекет пен кейіпкер тұрғысынан бірнеше сөйлеммен тақырыбыңызды тұжырымдай алсаңыз, онда сценарийдің құрылымы мен сюжетінің элементтерін кеңейтуге дайынсыз деген сөз. Сценарийдің мәнін түсінбей тұрып, күрделі сюжет желісін бір-екі қарапайым сөйлеммен тиянақтап беру үшін оқиға туралы бірнеше бет ассоциативті шығарма жазу керек. Бұған қам жемеңіз. Жаза беріңіз, сонда оқиғаның идеясын нақты әрі қысқа етіп тұжырымдай аласыз.

Не туралы жазатыныңызды білу өте маңызды, өйткені сізге әрекет пен кейіпкерге терең үңілуге тура келеді. Оқиғаның мән-жайын сіз білмесеңіз кім біледі? Оқырман ба? Көрермен бе? Сценарист оқиғаның драмалық тұрғыдан орындалуын анықтау үшін әрдайым таңдау жасап, жауапкершілік арқалайды. Таңдау мен жауапкершілік: бұл сөздер кітаптың өн бойында жиі қайталаанады. Әрбір креативті шешім қажет болғанда емес, таңдау бойынша қабылдануы тиіс. Егер кейіпкеріңіз банктен шыққан болса, бұның өзі бір оқиға. Егер банктен жүгіріп шықса, ол – басқа бір оқиға.

Бірнеше рет шабыттанып, сценарий жазғыңыз келер, алайда не туралы жазатыныңызды білмейсіз. Сөйтіп, оқиғаның тақырыбын іздейсіз. Сіз тақырып іздегеніз, тақырып сізді іздейді. Сіз оны тосыннан, күтпеген сәтте, бәлкім, күтпеген жерден табарсыз. Оған сүйену-сүйенбеу өз еркіңізде.

Сіз не туралы немесе кім туралы жазғыңыз келеді? Ерекше эмоциялық ситуация туралы жазғыңыз келетін шығар? Өзіңіздің немесе отбасындағы бір адамның, болмаса достарыңыздың бірінің басынан өткен оқиға туралы жазуды ойларсыз. Бәрінің болмаса да көбінің сценарийге айналдырғысы келетін идеясы болады. Оқиға тақырыбын қалай табасыз?

Фильмнің тақырыбына газет немесе теледидар жаңалықтары, болмаса досыңызбен туысыңыздың басынан өткен бір оқиға себеп болуы мүмкін. «Пианист» (*The Pianist*) (Рон Харвуд, Владислав Шпильманның естеліктерінен) – Холокосттан қалай аман қалғаны туралы естелікке негізделген фильм; сонымен қатар фильмде режиссер Роман Поланскидің балалық шағы көрсетіледі. «Қатардағы сарбаз Райанды құтқару» (*Saving Private Ryan*) (Роберт Родат) Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде болған оқиғадан бастау алады. «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) (сценарий авторы: Уэс Андерсон мен Оуэн Уилсон) – тұрмысы төмен отбасының сәтсіздіктері мен кешірімі туралы фильм. «Шыжыған тал түс» (*Dog Day Afternoon*) (Фрэнк Пирсон) фильміне әу баста газетке шыққан мақаланың атауы түрткі болған.

Роберт Таун «Қытай ауданы» (*Chinatown*) жазбас бұрын, маған Рэймонд Чандлер стиліндегі детектив жазғысы келетінін айтқан еді. Ол сол кездегі ескі газеттердің бірінде жарияланған Лос-Анджелестегі суға қатысты дау-дамай туралы мақаланы оқып, детектив оқиғасына Оуэнс алқабындағы жанжалды арқау етті. «Сусабын» (*Shampoo*) фильмі (сценарий авторлары: Роберт Таун және Уоррен Битти) атақты холиудтық шаштараздың басынан өткен бірнеше оқиғадан өрбиді. «Сыбайлас» (*Collateral*) фильмінің идеясы (Стюарт Битти) сценаристің такси жүргізушімен әңгімесі кезінде пайда болды. «Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*) (Пол Шредер) – Нью-Йорктегі ұйқысыздыққа шалдыққан таксист жігіттің жалғызсырауы туралы оқиға. «Бонни және Клайд», «Буч Кэссиди және Сандэнс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) (Уильям Голдман) және «Президент маңындағылар» (*All the President's Men*) (Уильям Голдман) шынайы адамдардың өмірінен алынған. Сәті түссе, тақырып сізді өзі тауып келеді. Тек сенімді түрде әрекет пен кейіпкер іздестіре беріңіз.

Сіз идеяңызды, яғни бір адамның белгілі бір жерде белгілі бір «іспен» айналысатынын ықшамдап айтып бере алған кезде сценарий жазуға қалыптаса бастайсыз.

Келесі қадам – тақырыпты кеңейту. Әрекетті нақтылау және назарды кейіпкерге аудару арқылы сюжет желісі кеңейіп, бөліктердің маңызы айқындалады. Қолыңыздан келгенше материал жинаңыз. Ол әрдайым пайдасын тигізеді.

Көп жыл бойы зерттеудің құндылығы мен қажеттілігі туралы толғанған адамдармен сөйлестім. Қызметімді Дэвид Л. Уолпер үшін деректі фильмдер шығарудан бастап, Пибоди сыйлығының лауреаты Майк Уоллеспен «Биография» сериялары, «Холиуд және жұлдыздар», «Ұлттық география», «Дағдарыстағы адамдар», Жак Кустоның кейбір арнайы хабарлары мен басқа да бағдарламаларда жұмыс

істедім. Уолпер студиясында жүргенде зерттеудің құндылығын түсіндім. Бұл менің сценарист және оқытушы ретіндегі тәжірибемнің ажырамас бөлігі болды.

Мен бір кездері сценарист, режиссер, продюсер немесе зерттеуші ретінде айналысқан әрбір шоуымды ақпарат жинаудан бастадым. Барлық жазба еңбектер зерттеуді талап етеді, ал зерттеу ақпарат жинау дегенді білдіреді. Есіңізде болса, жазудың ең қиыны – не жазу керегін білу.

Кітап, журнал немесе газет сияқты жазба көздерінен болсын, мейлі жеке сұхбат арқылы болсын, ақпараттың бәрін зерттеулерден табасыз. Жинаған ақпарат сізге таңдау жасап, сеніммен және жауапкершілікпен жұмыс істеуге мүмкіндік береді. Сұрыпталған материалыңыздың бірен-саранын немесе барлығын пайдаланасыз ба, әлде мүлдем қолданбайсыз ба, ол сіздің оқиға шартынан туындаған таңдауыңыз. Оны пайдаланбау материал жоқ дегенге тең, бұл сізде таңдау жоқ деген сөз. Таңдаудың болмауы оқиғаны кері тартып отырады.

Көбісі материалын өз басындағы жартыкеш, көмескі идеядан бастап жазады. Ондай материалдың, әрі кетсе, отыз бетке ғана шамасы жетеді. Бұдан әрі не болатынын, келесіде не істейтініңізді, қайда баратыныңызды білмей дал боласыз. Сөйтіп, ашу кернеп, абыржып, көңіліңіз қалады. Көп жағдайда бәріне қолды бір сілтейсіз.

Жалпы, зерттеудің екі түрі бар. Біріншісін мәтінді зерттеу деп айтар едім. Кітапханаға барып, кітап пен газет-журнал мақалаларын ақтарып, адам, уақыт, мамандық, тіпті кез келген нәрсеге қатысты оқи беру керек. Егер сіз нақты бір тарихи кезеңге немесе тарихи оқиғаға қатысты жазатын болсаңыз, сізге сол заманға және оқиғаға қатысты мол ақпарат жинап, оқиғаның эмоциялық өрбуін кейіпкерлерге сіңіруіңіз қажет. Мен ақпараттың көбін нақты бір уақыт кезеңі туралы оқыған шығармалардан, деректерден аламын. Егер сіз еш хабарыңыз жоқ тақырып туралы жазсаңыз, онда сізге сюжет желісін шынайы, нанымды ететіндей ақпарат жинау керек. *«Соңғы самурайдың»* режиссері Эдвард Цвик сценарист Джон Логанмен көп жұмыс істеді. Цвик жапон мәдениеті мен самурайлар дәстүрін бір жылдан астам уақыт оқыды, зерттеді.

Зерттеудің екінші түрін тікелей қарым-қатынас жасау арқылы зерттеу деп атаймын. Бұл тікелей эфирде сұхбат беріп, адамдармен сөйлесіп, тақырыпты «сезінуді» білдіреді. Егер зерттеу сұхбат жүргізу үшін қажет болса, адамдардың көбі кез келген уақытта қол ұшын беретінін, ақпарат табу үшін аянбайтынын көріп таңғаласыз. Сұхбаттасудың бір артықшылығы – ол кітап, газет немесе журналдан гөрі жылдам әрі еркін ақпарат алуға мүмкіндік береді. Бұл өз басыңнан өткен оқиға сияқты әсер қалдырады. Есте сақтаңыз: неғұрлым көп білу үшін соғұрлым көп адаммен араласу керек. Креативті шешім қабылдауға жауапкершілікпен қараңыз.

Қазір мен жерге түтқиылдан әсер еткен ғарыш құбылысы туралы ғылыми-фантастикалық хикая жазып жатырмын. Мұндай ауқымдағы ғарыш оқиғаларынан хабарым болмағандықтан, Калифорния штатының Пасадена қаласындағы реактивті қозғалыс зертханасында БАҚ-пен байланыс жөніндегі қызметкермен байланысып, ғалымдармен кездесіп көп ақпарат алдым. Содан кейін үш айға жуық «гамма-сәулелердің ұшқындау» құбылысын зерттеумен айналыстым. Осы ақпаратты көздеген мақсатыма «сай» ету үшін шынайылық шегінен шығып кетсем де,

тақырып шынайылыққа негізделіп отыр. Ал егер бұл оқиға шын мәнінде орын алса не болар еді?

Біраз уақыт бұрын құрлықтағы әлемдік жылдамдық рекордының бұрынғы иегері, әрі сағатына 400, 500 және 600 миль жүріп, тірі қалған Крейг Бридлав туралы жаздым. Крейг ширек мильді сағатына 400 миль жылдамдықпен жүріп өтетін реактив автомобиль жасап шығарды. Ондағы зымыран жүйесі – Айға адам қондыру үшін қолданылған жүйе. Мен онымен бірнеше күн бірге жүріп, құрлықтағы жылдамдық рекордының тарихы туралы оқып білдім.

Сюжет реактив қайықпен жүзіп, судағы әлемдік жылдамдық рекордын жасаған адам туралы. Алайда жазып жатқан фантастикалық хикаяларда әлі реактив қайық жоқ. Мен тақырыбымның егжей-тегжейін анықтау үшін барлық зерттеулерді жүргізуіме тура келді. Судағы жылдамдық рекорды деген не? Рекорд жасау үшін қайда бару қажет? Реактив қайықпен рекорд жасауға бола ма? Төрешілер қайықтың уақытын қалай есептейді? Суда қайықпен сағатына 400 миль жылдамдықпен жүзу мүмкін бе? Крейгпен әңгімелескеннен кейін мен реактив жүйесін, судағы жылдамдық рекордын, жарыс қайығын жобалау мен жасау туралы хабардар болдым. Осыдан кейін сюжет пен кейіпкерді, сонымен қатар фактілер мен фантастикалық қиялды драмалық сюжет желісіне біріктіретін тәсіл пайда болды.

Оқиғаны баяндаудың басты ережесі – қайталау. Неғұрлым көп білу үшін соғұрлым көп адаммен араласу керек.

Сценарий жазу үшін зерттеулер аса маңызды. Тақырыпты таңдап алғаннан кейін оны бір-екі сөйлеммен қысқаша баяндай алсаңыз, сізге зерттеуді бастай беруге болады. Тақырып бойынша білім жетілдіру үшін қайда баруға болатынын анықтаңыз. «*Такси жүргізушісін*» жазған Пол Шредер бірде пойызда түсірілген фильм туралы жазғысы келеді. Ол Лос-Анджелестен Нью-Йоркке қатынайтын пойызға мініп, оқиға іздегенімен ештеңе таппайды. Ол қалыпты жағдай. Басқа тақырып таңдаңыз. Шредер «Құлай берілу» (*Obsession*) сценарийін жазуды қолға алса, «Гарольд және Мод» (*Harold and Maude*) сценарийін жазған Колин Хиггинс пойызда орын алған «Күміс жебе» (*Silver Streak*) оқиғасын жазады. Ричард Брукстің «Қанышезер» (*Bite the Bullet before*) сценарийін зерттеуге сегіз айы кетеді. Ол «Кәсіпқойлар» (*The Professionals*) және «Салқынқанды қанішер» (*In Cold Blood*) сценарийлерін де солай жазды, алайда соңғысын Трумен Капотенің романына негіздеген. «Түнгі ковбойдың» (*Midnight Cowboy*) сценарийін жазған Уолдо Солт «Үйге оралу» (*Coming Home*) сценарийін жазу үшін зерттеу жүргізіп, Вьетнам соғысынан кейін сал болып қалған жиырма алты ардагерді әңгімеге тартып, таспаға екі жүз сағаттан тұратын сұхбат жазған.

Уолдо Солт кейіпкерлерді «шынайы» қалыпта көрсетуге болатынына сенді. Мен Уолдомен бірнеше рет кездесіп әңгімелестім. Ол көрнекті сценарист ғана емес, сонымен қатар ерекше адам. Сценарий шеберлігі туралы көп талқылайтынбыз. Сөзінің бірінде ол кейіпкердің қажеттілігі (кейіпкердің ие болғысы, қол жеткізгісі немесе алғысы келетін дүниелері) арқылы драмалық құрылым анықталады деп айтқан еді. Оның сөзі менің ойыммен дөп келмесі бар ма, мен де таяуда Вуди Алленнің «Энни Холл» (*Annie Hall*) сюжетін талдау кезінде дәл сондай көзқараста болғанымды айттым. Кейіпкердің қажеттілігі кейіпкердің сценарий кезінде

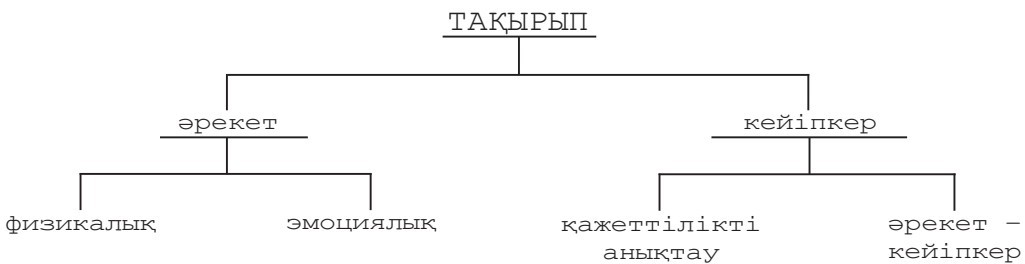
жасаған креативті шешімдерін анықтайды, ал сол қажеттілікті айқын саралап беру үшін кейіпкеріңізді барынша күрделі әрі сан қырлы етіп сипаттауға мүмкіндігіңіз болады.

Бұл екеуіміз үшін де өте маңызды пікірлесу болды. Оны сөзбен жеткізе алмаймын: біз ұзақ та қызу әңгімелесіп, сценарийде «адамның халі туралы шындықты» көрсетуге болатыны туралы ой бөлістік. Уолдо сценарийдің табысты шығуының кілті материалды дайындауда екенін атап өтті. Оның айтуынша, сценарийдегі «өткінші дүние» – диалог, себебі актер бірдеңе істеу үшін қиыстырып сөйлеуі мүмкін. Бірақ ол кейіпкердің драмалық қажеттілігінің мызғымас берік екенін баса айтты. «Оны өзгертуге болмайды, себебі ол сюжетті бір орында ұстап тұрады. Сөзді қағазға түсіру – сценарий жазудың ең оңай процесі, тек бұл ұзақ уақыт алатын оқиғаның визуал концепті» деді. Сөйтті де, Пикассоның «Өнер дегеніміз – қажетсіздің бәрінен арылу» деген қанатты сөзін мысалға келтірді.

Мәселен, сіз Лэнс Армстронг сияқты велосипедші туралы әңгіме жазып жатырсыз делік. Ол қандай шабандоз? Спринтер ме, алыс қашықтыққа жарысушы ма? Велосипед жарысы қай жерде өтеді? Сіз оқиғаңыздың қайда болғанын қалайсыз? Қай қалада? Жарыстың қандай түрі бар? Велосипед жолдарының ше? Ассоциациялар мен клубтар жағы қалай? Бір жыл ішінде қанша жарыс өтеді? Ал халықаралық жарыстар жөнінде не айтасыз? Оның сюжетіңізге әсері бар ма? Кейіпкерге ше? Қандай велосипед пайдаланылады? Қалай велосипедші бола аласыз? Жазуды бастамас бұрын осы сұрақтарға жауап беру керек.

Зерттеу арқылы идея жинайсыз, адамдардың сезімі, ситуация мен оқиға болатын жер туралы мағлұмат аласыз. Бұл сізді белгілі бір дәрежеде сенімді етеді, қалаған тақырыбыңыз бойынша жұмыс істеуге мүмкіндік береді.

Тақырыптан бастаңыз. Тақырып туралы ойлаған кезде әрекет пен кейіпкерді естен шығармаңыз. Міне, диаграмма түрінде тақырып былай көрінеді:



Әрекеттің екі түрі бар: физикалық және эмоциялық. Физикалық әрекет «*Суық май*» фильмінің басындағы соғыс секансы сияқты, яки «*Буллит*» (*Bullitt*) және «*Француз байланысшысындағы*» (*The French Connection*) адамның ізіне түсіп, автокөлікпен қуу, «*Биллды өлтіру I және II*» (*Kill Bill I and II*) (Квентин Тарантино) фильміндегі кек алу жолындағы күрес, қуғын мен жарыс немесе «*Куәгер*» (*Witness*) фильмінің соңғы актісінде фермада орын алатын атыс түрінде болуы мүмкін. Ал эмоциялық әрекет оқиға кезінде кейіпкердің ішкі жан дүниесінде

жүріп жатады. «*Суық тау*», «Махаббат оқиғасы» (*Love Story*), «*Тененбаум отбасы*», «*Америкалық сұлулық*», «*Аударманың қиындықтары*» (*Lost in Translation*) (София Коппола) фильмдерінде эмоциялық әрекет оқиғаның негізі саналады. Италиялық ұлы режиссер Микеланджело Антонионидің фильмдерінің эмоциялық контексті «*Күдік*» (*Blow-Up*), «*Бастан кешкен оқиға*» (*L'Avventura*), «*Тұтылу*» (*L'Eclisse*) және «*Түн*» (*La Notte*) сияқты үздік туындыларының ішкі әрекетін құрайды. Қазіргі уақытта өмір сүрудің дұрыс жолын іздеу – маэстроның басты тақырыбы. Көріп отырғаныңыздай, фильмдердің көбінде физикалық және эмоциялық әрекеттер басым.

«Мен өзі қандай оқиға туралы жазып жүрмін?» деп өзіңізге сұрақ қойыңыз. Ашық аспан астындағы шытырман оқиға ма, әлде қарым-қатынас туралы яки эмоциялық оқиға ма? Сіз осы әрекеттердің қайсысы туралы жазып жүргеніңізді анықтап алғаннан кейін кейіпкеріңіздің өміріне кірісе аласыз.

Еңалдымен, кейіпкеріңіздің драмалық қажеттілігін анықтаңыз. Кейіпкеріңіздің қалауы не? Оған не қажет? Оқиғаның шешілуіне не түрткі болады? «*Қытай аударны*» фильміндегі Джейк Гиттеске не үшін және кім ор қазды? Мұны анықтау – кейіпкердің қажеттілігі. Ал «*Борн үстемдігі*» (*The Bourne Supremacy*) (Тони Гилрой) фильмінде Джейсон Борн (Мэтт Дэймон) оны кім және неге өлтіргісі келетінін анықтағысы келеді. Сіз кейіпкеріңіздің қажеттілігін анықтауыңыз керек. Ол нені қалайды?

Сонни (Аль Пачино) «*Шыжыған тал тұс*» фильмінде көңілдес жігітінің жынысын ауыстыру үшін ақша қажет болып, банкті тонайды. Бұл – оның қажеттілігі. Сіздің кейіпкеріңіз Лас-Вегаста ойыннан жеңу үшін құмар ойынның жүйесін жасайды делік, сол жүйенің іске асатын-аспайтынын білу үшін ол қанша рет жеңу керек? Кейіпкеріңіздің қажеттілігі алдына мақсат қояды, дйттеген жеріне барып, сюжетті соңына дейін жеткізеді. Кейіпкеріңіздің сол мақсатқа жету-жетпеуі сюжетіңіздің әрекеті болады.

Осыған дейін айтқанымдай, барлық оқиға конфликтіден тұрады. Егер сіз кейіпкеріңіздің қажеттілігін білсеңіз, сол қажеттілікті орындау үшін кедергілер жасай аласыз. Оның осы кедергілерді қалай жеңетіні – сіздің сюжетіңіз. Конфликт (қақтығыс), күрес, ішкі және сыртқы кедергілерді еңсеру – драмада да, комедияда да басты құрам. Оқырманды немесе көрерменді ұдайы қызықтырып отыру үшін жеткілікті қақтығыс тудыру сценаристің құзыретінде. Ал сценаристің жұмысы – оқырман назарын қағаздан айырмау. Оқиға әрдайым шешіміне қарай алға жылжып отыруы қажет.

Мұның бәрі тақырыпты білуіңізге байланысты. Сценарийдің әрекеті мен кейіпкерін білсеңіз, онда кейіпкердің қажеттілігін анықтап, содан кейін осы қажеттілікке қарай кедергілерді жасайсыз. «*Биллді өлтіру*» фильміндегі қалыңдықтың (Ума Турман) драмалық қажеттілігі – кек алу.

«*Түнгі ковбой*» фильміндегі Джо Бак (Джон Войт) бай әйелдерді құрығына түсіру үшін Нью-Йоркке келеді. Бұл – оның қажеттілігі әрі арманы. Ал кейіпкердің жеке көзқарасы тұрғысынан қарасақ, оның ойы – көп ақшаға кенеліп, көп әйелдің көңілін табу.

Ол бірден қандай кедергілерге тап болады? Бұл іске оны Ратсо (Дастин Хоффман) мәжбүрлейді, ол ақшасынан, достары мен жұмысынан айырылады, ал Нью-Йорктің әйелдері оны көзге ілмейді. Түс секілді! Оның қажеттілігі Нью-Йорктің ащы шындығымен бетпе-бет келеді. Бұл – конфликт.

Конфликтсіз әрекет жоқ. Әрекетсіз кейіпкер жоқ. **ӘРЕКЕТ ДЕГЕНІМІЗ – КЕЙІПКЕР.** Адам сөзімен емес, ісімен танылады!

Сіз тақырыбыңызды зерттей бастағанда, барлығы сценариймен байланысты екенін көресіз. Мұнда кездейсоқ ештеңе жоқ, себебі бәрі ақылмен ойластырып жасалған. «Торғайдың құлауында да заңдылық бар», – дейді Шекспир. «Әрекет етуші күшке тең қарсы әрекет етуші күш бар». Бұл – Ньютонның үшінші заңы, ғаламның табиғи заңы. Осы принцип сіздің оқиғаңызға да қолданылады. Бұл – сіздің сценарийіңіздің тақырыбы.

ТАҚЫРЫБЫҢЫЗДЫ АНЫҚТАП АЛЫҢЫЗ!

Жаттығу ретінде тақырып тауып, сценарий құрылысын үйреніңіз. Қажет болса, күнделікті газетті оқып шығыңыз, сізді қызықтырған қандай тақырып: адам ба, оқиға ма, әлде ситуация ма? Сіз сюжеттің құрылымын, әрекет пен кейіпкер сипатын бір-екі сөйлеммен жазыңыз. Есіңізде болсын, өзіңіздің не істегіңіз келетінін білу үшін бірнеше бет қағаз керек, оны нақтылау үшін тағы бір-екі бет... нақты таңдау жасаған кезіңізде қажетсізін тастап, зейініңізді тақырыпқа аударасыз.

Кейіпкер жасау

«Кейіпкер деген не, инцидент емес пе? Инцидент деген не, кейіпкерді жарқыратып көрсету емес пе?»

«Көркем әдебиет өнері».
Хенри Джеймс

Кейіпкер деген не?

Бұл – жазба әдебиеті қалыптасқалы бері әдеби теоретиктердің соңынан қалмай келе жатқан сұрақ. Шындыққа жанасатын оқиғада шынайы кейіпкерді қалыптастыру – екіншісінің қолынан келмейтін күрделі іс, сондықтан оны қалай жасап жатқаныңды анықтауға тырысу – суды уысында ұстап тұра алмайтын сияқты жағдай. Ғасырлар тереңінен бастап, Аристотельден Эсхилге, Ибсеннен Ионескоға, Юджин О’Нилден Артур Миллерге дейінгі танымал жазушылар кейіпкер жасау өнері жолында талмай күресті.

XIX ғасырдың ең әйгілі әдебиет теоретигі – «Бикештің портреті» (*Portrait of a Lady*), «Көгершіннің қанаты» (*Wings of the Dove*), «Бұранданың бұрмасы» (*Turn of the Screw*), «Дейзи Миллер» (*Daisy Miller*) т.б. романдарының авторы, америкалық жазушы Хенри Джеймс. Көркем әдебиетке тәнті болған Джеймс бұл өнерге адам ақылының динамикасын зерттеген өзінің ағасы, атақты психолог Уильям Джеймс сияқты, ғылым ретінде қарады. Хенри Джеймс кейіпкер жасаудың қырсырын анықтауға тырысып бірнеше еңбек жазды. Солардың бірі – «Көркем әдебиет өнері» шығармасында мына мәселені тілге тиек етеді: «Кейіпкер дегеніміз инцидент емес пе? Қандай инцидент кейіпкерді ашады?»

Сөзінің жаны бар.

Мұндағы негізгі сөз, әрине, инцидент. Сөздікке сүйенсек, оның мағынасы – «бір нәрсемен байланысты нақты оқиға немесе жағдай». «Киносценарийлер әдетте негізгі инцидент туралы болады, ал сюжет – сонда әрекет ететін әрі оған ықпал жасайтын кейіпкер. Бұл – барлық әрекеттің және барлық кейіпкердің негізгі қайнар көзі. Жиырма бес жыл бойы сценарий оқып, фильм талдағаннан кейін ғана инцидент (*incident*) дегеннің маңызын түсіне бастадым. Жақсы фильмдердің барлығы нақты бір инцидентті өрбітуге бағытталған; тап осы айтып отырған инцидент – сюжетті соңына жеткізетін қозғалтқыш.

«Сақиналар әміршісі» (*Lord of the Rings*) фильміндегі Фродоның сақина иесіне айналуы, «Америкалық сұлулықтағы» (*American Beauty*) Лестер Бернэмнің Анжеланы көрген кезі, «Қытай ауданы» (*Chinatown*) фильміндегі Джейк Гиттестің шын Малрэй ханыммен соқтығысып қалған сәті – фильмнің негізгі инциденті. Өмірімізден орын алған инциденттер мен оқиғалар бойымыздағы жақсы-жаман қасиеттеріміздің оянуына себепші болады. Кейде сол оқиғадан айығып жатсақ, кейде тұңғығына батырып, өз әсерін тигізбей қоймайды. Кейде істеген ісіміз бен одан алар әсеріміз нақты бір жайды қалай еңсеріп кететінімізге байланысты «шынайы» болмысымызды анықтап, кім екенімізді ашып береді. Оған «Жол жиегінде» (*Sideways*) фильмін мысалға келтіруге болады. Кейіпкер «ерекше жағдай» үшін сақтап қойған бір шөлмек шарабын көргенде, оны ішетіндей елеулі оқиғаның болмағанын түсінеді. Сөйтіп, дәмханада жалғыз отырып, шарапты жасырып ішеді.

Оқырман мен көрермен қалыпты өмірдің шегінен асып, «кейіпкерлермен байланысып», «кейіпкерлер туралы шындықты ашу» үшін сценарийдегі оқиғаларды арнайы тудырып отырамыз. Ол оқиғалардан өзімізді көріп, сол сәттерді жете түсініп ұғамыз.

«Көркем әдебиет өнері» шығармасында Хенри Джеймс кейіпкерлер үшін құрылған инцидент олардың шынайы болмысын, табиғи келбетін ашып көрсетудің бірден бір жолы деген ой айтады. Нақты бір инцидентке қатысты қалай әрекет етіп, не істеп, не айтатыны олардың болмысын анықтайды.

Осы ұғымды кейіпкер образын жасау процесімен қалай байланыстыруға болады? «Тельма және Луиза» (*Thelma & Louise*) (Кэлли Хоури) – адам өлтірген екі әйел туралы оқиға. Заң жазасынан қашуды ойлаған әйелдер Мексикаға қашып бара жатып, Үлкен Каньон аңғарында ұсталады. Түрмеге түскеннен өлгеніміз жақсы деп өмірмен қош айтысады. Осы екі кейіпкерге зер салсаңыз, екеуінің екі басқа адам екенін көресіз, алайда екеуінің драмалық қажеттілігі біреу – аман-есен Мексикаға жету. Бір-біріне ұқсамайтын жандар өзара барымен – өмірімен де, өлімімен де бөліседі. Жол-жөнекей сапар барысында біз оларды жақын танып-біліп, ұнатып, оқиғаның басқаша өрбігенін қалаймыз.

Хенри Джеймстің мәлімдемесі бойынша кейіпкер элементтері инцидент барысын анықтайды; кейіпкердің сол инцидентке сай әрекеті оның бейнесін ашады. «Тельма және Луиза» фильмінде ол I актінің басында-ақ орын алады. Тельма (Джина Дэвис) және Луиза (Сьюзан Сарандон) демалыс күні тауға шығады. Барда олар Харлан есімді жігітпен танысады, ал ол Тельманы ұнатып қалады. Жігіт қызды мас қылып, көлік тұрағында зорламақшы болады. Іс насырға шабады. Сол екі арада Луиза келіп қалып, Тельманың тапаншасын Харланға кезейді. Жігіт ерегісіп сөз қайтарғанда Луиза өзін-өзі ұстай алмай, шүріппені басып қалып, жігіт өледі. Бұл – фильмнің I сюжет бұрылысы, басты инциденті. Ендігі «негізгі» оқиға – олардың Мексикаға қашу әрекеті.

Осыған дейін айтылғандай, I сюжет бұрылысы – сценарийдің басталуы оқиғаны II актіге бұрып жібереді. Оқиғаның соңына дейін Тельма мен Луиза қашып жүреді. Басқа фильм кейіпкерлері сияқты, олар да жел айдаған қаңбақтай зымырап, тағдырдың басқа салғанына еріксіз көнеді, шарасыздық алдында амалсыз

тосылады; өздерінің шынымен кім екенін ұғып, сайып келгенде, өмірі мен әрекеті үшін жауапты екендерін түсінеді. «*Тельма және Луиза*» – жол үстіндегі оқиға туралы фильм, дегенмен бұл сапар – адам ақылының кемелденуінің, өзін-өзі танып-білудің сапары. Ол әрекеттің түп қазығы саналатын инциденттен басталады.

Мұнда инцидентті кейіпкер анықтайды, яғни Луиза Харланды өлтіріп, үрей мен сенімсіздіктен қорқып қашқан сәті. Фильмнің ең маңызды тұсы – Луизаның шүріппені басуы; ал оны бұған мәжбүрлеген не деп сұрар едім. Өйткені бұл инцидент кейіпкердің образын ашып көрсетеді. Луизаның жас кезінде басынан өткен бір инцидент қысқаша айтылып өтеді: Тексаста зорлық көргені, жәбірлеушілердің үстінен арызданғанымен, одан еш нәтиже шықпай, кегі қайтпай, әділетке қолы жетпегені айтылады. Оны зорлықтың құрбаны деудің орнына, керісінше, пәлекор деп жала жабады. Сол кезде ол өзіне бұдан былай Тексасқа аяқ баспасын деп уәде береді. Соңында бұл шешім түбіне жетеді.

Джозеф Кэмпбелл («Мифтің құдіреті» – *The Power of Myth*) мифтік ұғымда кез келген бастаманың алғашқы бөлігі ескінің өліп, жаңаның пайда болуы тиіс деп пайымдайды. «Кейіпкер сыртқы кеңістікке емес, керісінше, барлық тіршіліктің бастауы саналатын ішкі кеңістікке, бүкіл тіршілік иесіне тән санаға – Көк Тәңірге қарай ұмтылады. Образдар сыртқы көрініс қана, ал олардың бейнесі ішінде», – дейді ол.

Меніңше, I актінде шүріппені басып, Харланды өлтірген – қазіргі Луиза емес, кезінде Тексастың әділетсіз шырмауына түсіп, құқығы тапталған қаршадай қыз Луиза. Оның сол кезде көрген зәбірі ұмытылмай, арада көп уақыт өтсе де, сана-сының түкпірінде маза бермей, сыртқа шығатын уақытын күтіп жатты.

Сценаристер кейіпкер бейнесін әртүрлі жолмен жасайды. Бірде мен Уолдо Солттан кейіпкер образын қалай жасайтынын сұрадым. «Ең бірінші, – деді ол, – қарапайым ғана драмалық қажеттілікті тудырамын, содан кейін оны барлық адамға түсінікті болатындай алуан түске бояймын». Уолдо үшін кейіпкердің мәні зор болатын. Ол көрнекті сценарист, ірі суреткер.

Кейіпкер жасаудың ең жақсы жолы қандай? Сіз кейіпкеріңіз бен оның драмалық қажеттілігін, сюжет арасын қалай байланыстырасыз? Кейіпкеріңіз көлікпен немесе автобуспен жүре ме, велосипедке мініп, метроға отыра ма, үйі мен пәтерінде қандай суреттер немесе картиналар ілулі тұрады? Осыларды қалай анықтайсыз?

Кейіпкер – сценарийдің ең маңызды іргетасы, темірқазығы. Сценарийдің жүрегі, жаны мен жүйке жүйесі. Жазуды бастамас бұрын кейіпкеріңізді анықтап, зерттеп алыңыз.

Сценарийде оқиға қалай болса да, мейлі ол рет-ретімен немесе ретсіз өрбісін, бәрібір алға қарай дами береді. Ол «Титаник» (*Titanic*) немесе «Уақыт» (*The Hours*), «Сақиналар әміршісі» мен «Ағылшын пациент» (*The English Patient*) (Энтони Мингелла), «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) яки «Есінде болсын» (*Memento*) (Кристофер Нолан) сияқты фильмдер болса да маңызды емес. Сіз сюжет желісінің даму барысында кейіпкеріңіздің әрекеті мен драмалық таңдауына назар аудара отырып, сюжетіңізді өрбіте бересіз.

Сонымен, кейіпкер дегеніміз не? Әрекет дегеніміз – кейіпкер; ал адам – сөзімен емес, әрекетімен адам. Кино дегеніміз – кейіпкер мінезі. Себебі біз оқиғаны

суреттер арқылы баяндаймыз: сюжет желісі арқылы кейіпкердің бетпе-бет келген инциденттер мен оқиғаларға қалай қарсы тұрғанын және жеңгенін (немесе жеңілгенін) көрсетуіміз керек. Кейіпкеріңіздің ойы, сезімі мен эмоциясы күшті, әмбебап болғанын қаласаңыз, ол сценарийде белсенді қозғаушы күш бола ала ма, яғни қандай да бір жағдай тудыра ала ма, әлде бір оқиғаға тап бола ма, міне, соны анықтап алуыңыз керек.

Бас кейіпкеріңіз кім? Оқиға кім туралы? Егер сіздің оқиғаңыз асыл тастарды ұрлауға шыққан үшеу туралы болып, бас кейіпкер солардың бірі болса ше? Осы жағын анықтап алғаныңыз абзал. *«Сақиналар әміршісі»* фильміндегі бас кейіпкердің кім екенін білесіз бе? Фродо, Сэм, Гэндальф (Ян Маккеллен) әлде Арагорн (Вигго Мортенсен) ба? Әлде барлығы ма? Бас кейіпкердің кім екеніне сенімді болмасаңыз, оқиға кім туралы екенін анықтаңыз? *«Сақиналар әміршісінде»* Арагорнды бас кейіпкер деп сеніммен айта аласыз, өйткені Бауырластықты басқаратын, шешім қабылдайтын, патша болған да сол. Алайда оқиғаның сақинаны Дум тауына апару туралы екенін ескерсек бәрі өзгеріп кетеді. Онда оқиғаның мән-жайы, бас кейіпкері Фродо екені де түсінікті болады. Кейде бір емес бірнеше кейіпкер болуы мүмкін, алайда бір ғана кейіпкердің болуы жағдайды біршама айқын етеді.

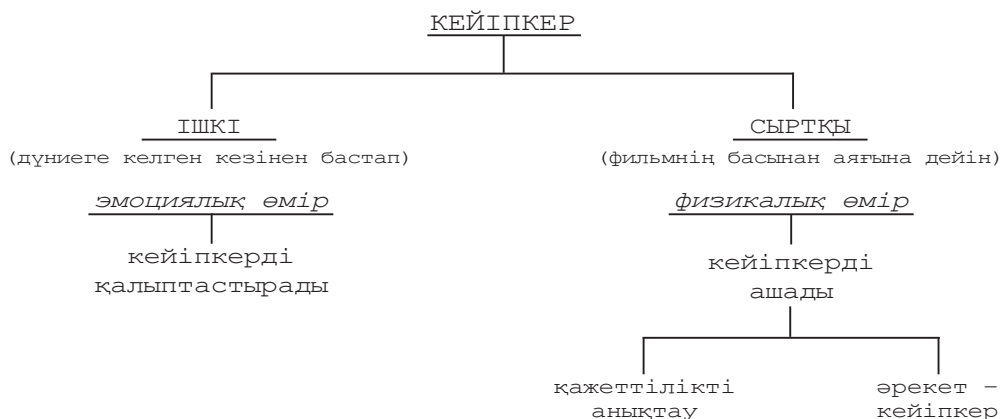
Сюжет бас кейіпкерді басқа кейіпкерлерден ажыратады. *«Шоушенктен қашу»* фильмінде бас кейіпкер кім? Морган Фримен сомдаған Ред фильмнің басым бөлігінде көрсетіледі, ол – Энди Дюфрейн (Тим Роббинс) туралы әңгімелейтін кейіпкер. Негізі, фильм Энди туралы. Алайда ол, фильмде Редке қарағанда сирек көрінсе де, бас кейіпкер, себебі оқиға Энди туралы. Ал *«Буч Кэссиди және Сандэнс Кид»* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) фильмінде ше? Буч (Пол Ньюман) – бас кейіпкер. Шешім қабылдайтын сол. Сюжетте Буч орындаған тамаша бір кадр бар: ол Сандэнске (Роберт Редфорд) ақылға қонбайтын жоспарларының бірін ұсынады, ал Сандэнс оған бір қарап, жауап берместен бұрылып кете береді. Сонда Буч өзіне-өзі іштей: «Жұрт көрмегенді мен көре білемін», – дейді. Онысы рас. Осы сценарий бойынша Буч Кэссиди – әрекет ететін, жоспар жасайтын бас кейіпкер. Буч бастайды, Сандэнс соңынан ереді. Бучтің арманы – Оңтүстік Америкаға кету; олар ұзақ уақыт қашып, тығылып жүре алмайтындарын біледі, сондықтан оларға жазадан, өлімнен құтылу үшін қашу керек. Ол Сандэнс пен Этта Плэйсті өзімен бірге қашуға көндіреді. Сандэнс – бас кейіпкер емес, шешуші кейіпкер. Бас кейіпкерді айқындап алғаннан кейін, сіз нақты әрі сан қырлы бейнедегі кейіпкер портретін жасай аласыз.

Кейіпкерлердің бейнесін жасаудың бірнеше жолы бар, бірақ ең жақсысын таңдауыңыз керек. Төменде сипатталған әдіс кейіпкерлер бейнесін таңдауға мүмкіндік береді.

Бірінші, бас кейіпкерді анықтап алыңыз. Оқиға кім туралы? Оның өмірінің құрамдас бөліктерін екі санатқа бөліңіз: ішкі және сыртқы. Кейіпкердің ішкі өмірі дүниеге келген кезінен бастап, оқиға басталғанға дейін орын алады. Бұл – кейіпкерді қалыптастыратын процесс. Сыртқы өмірі фильм басталған сәттен бастап оқиға аяқталғанға дейін жүреді. Кейіпкерді ашатын нәрсе – процесс.

Фильм – визуал орта. Сіз кейіпкер шиеленісін бейнелейтін шешім тауып алыңыз. Бұл шешімсіз оқиғаны аша алмайсыз. Сондықтан кейіпкеріңіз жайлы ой, түсінік пен идеяңыз көп болса да, оны қағазға түсіру мен визуал ойлау арасында үлкен айырмашылық барын білгеніңіз маңызды.

Диаграммада ол былай көрінеді:



Кейіпкердің өмірбаяны – кейіпкердің ішкі өмірін, дүниеге келген кезінен бастап қалыптасқан эмоциялық күшін ашатын жаттығу. Кейіпкер ер адам ба, әлде әйел адам ба? Егер ер адам болса, оқиғаның басында ол неше жаста болды? Қай қалада немесе қай елде тұрады? Қай жерде дүниеге келді? Отбасындағы жалғыз бала ма, әлде аға-інілері мен әпке-қарындастары бар ма? Балалық шағы қандай болды? Бақытты ма? Бақытсыз ба? Физикалық немесе медициналық жағынан қандай да бір қиыншылық болды ма? Ата-анасымен қарым-қатынасы қандай? Балалық шағында зәбір көрді ме? Тентек болды ма? Көпшіл, ашық, экстраверт немесе интроверт болды ма?

Кейіпкерді туған кезінен бастап құрсаңыз, бейнесі қалыптаса бастайды. Алғашқы он жыл өмірін тізіп, мектепке дейінгі, оқып жүрген кезіндегі достарымен, отбасымен және мұғалімдермен қарым-қатынасын көрсетіңіз. Кейіпкеріңіз толық емес отбасында тәрбиеленді ме? Шешесінің тәрбиесінде болды ма, әлде әкесінің бе? Тәтесінің әлде ағайынының қолында өсті ме? Тату тұрды ма? Кейіпкеріңіздің баспанасы болды ма, әлде көшеде күнелтіп, әбден ысылған ба? Ата-анасы қандай жұмыс істеді?

Кейіпкеріңіздің он-жиырма жас аралығындағы өмірін қарастырайық. Бұл оның мектепте орта және жоғарғы сыныпта оқып жүрген кездері. Өсе келе оған не ықпал етті? Достары ма? Неге қызығушы еді? Оқуға, жеңіл атлетикаға, қоғамдық ойға немесе саясатқа қызықты ма? Пікіргалас клубы сияқты сыныптан немесе мектептен тыс іс-шараларға қатысты ма? Жыныстық тәжірибесі қандай болды? Құрдастарымен қандай қарым-қатынаста болды? Орта мектепте оқып жүріп жұмыс істеді ме? Бауырларымен қандай қарым-қатынаста болды? Қызғаншақ,

ерегісе кететін мінезі болды ма? Басқаша айтқанда, кейіпкеріңіздің өсіп-жетілген кезі туралы көп мәлімет білуіңіз керек. Кейіпкеріңізге эмоциялық әсер еткен ауыр оқиға болды ма? Жоғарғы сыныптағы тәжірибесі қандай болды? Достары көп болды ма, әлде аз ба? Өзін бөтен сезінді ме? «Ақымақ қыздар» (*Mean Girls*) (Тина Фэй) фильмін мысалға алайық. Фильм оқиғасы басынан аяғына дейін келбеті көріксіз адамның сезіміне құрылған.

Пол Томас Андерсонның «Магнолия» (*Magnolia*) фильмі татулық пен кешірім тақырыбына арналған, онда ата-ананың ықпалы балаларын қалай қалыптастыратыны әңгіме болады (Ибсеннің «Елес» – *Ghosts* атты танымал пьесасында әкенің күнәсі ұлына берілетіні айтылады). «Магнолия» фильмінде Эрл (Джейсон Робардс) өлер шағында бұрын жасаған күнәсіне өкініп, тәубеге келуге тырысады. Кезінде ол он төрт жасар Фрэнкті (Том Круз) өлім аузында жатқан анасымен бірге жалғыз тастап кеткен. Бұл оқиға Фрэнктің өміріне қатты әсер еткені сонша – ол секс «қарама-қарсы жынысты жою» үшін пайдалануға болатын қару деп еркектерді сендіруге тырысады. Фрэнк өлім аузында жатқан Эрлге іштегі бар ашу-ызасын айтып тастайды.

Енді колледжде оқып жүрген кезіне тоқталайық. Кейіпкеріңіз колледжде оқыды ма немесе колледжде оқысам деген ойы болды ма? Ол қандай оқу орнында оқыды? Қандай мамандық бойынша білім алды? Кейіпкеріңіз саяси белсенді ме? Ол клубтың немесе студенттік ұйымның мүшесі ме? Колледжде оқып жүрген кезінде кіммен ерекше қарым-қатынас жасады? Ол жалғасын тапты ма? Олар қанша уақыт бірге жүрді? Олар үйленді ме? Оқиғаның басында кейіпкеріңіздің отбасы болды ма немесе ол жесір, жалғызбасты, ажырасқан ба? Егер отбасы болса, кіммен және қанша уақыт тұрды?

Оқиға басталғанша кейіпкеріңіздің өмірін қадағалап тізе беріңіз. Оның мансабын, қарым-қатынасын, арманын, үміті мен ұмтылысын анықтаңыз. Негізінде, түс пен қиял арпалысып, кейіпкердің өмірінде конфликт тудырады. Анықтай беріңіз, байқампаз болыңыз; достарыңызды, отбасыңызды, таныстарыңызды бақылаңыз. Кейде сәл өзгеше бақылау арқылы да ақпарат алуға болады.

Есіңізде болсын, сіз кейіпкер емессіз. Бірдей ситуация болмайды. Кейіпкеріңіз туралы түсінік қалыптастыру үшін жазайын деген оқиғаңыздың уақыт ауқымын өзгертуіңіз мүмкін. Сіздің бойыңызда кейіпкеріңізбен ұқсастық болғанымен өзіңізді үлгі ретінде қолданудан түк шықпайды. Кейіпкердің өмірбаянын жазу – өзіңе сұрақ қою әрі оның жауабын күте білу. Ескерте кетейін, креативті сұрақтарды тұжырымдау үшін сөзді «неге» деп емес, «не» деп бастағаныңыз абзал. Егер сұрағыңызды «неге» деп бастайтын болсаңыз, оған әртүрлі жауап аласыз, әрі ол жауаптардың бәрі дұрыс болып шығады. Сондықтан «не» деген сөзді пайдаланып, кез келген сұрақты тұжырымдауға тырысыңыз. Ол неге бұлай жасады деп емес, менің кейіпкерімді осылай әрекет етуге не итермеледі деп сұрақ қойыңыз. Бұл эпизодтың мақсаты қандай? Мұндай сұрақ қою үшін біраз уақыт қажет, ал оның жауабы сіз қалағандай тез берілмейді, бірақ сабырлы болыңыз: ол сіз ойлағаннан да маңызды. Міне, сондықтан да мен кейіпкердің өмірбаянын жазуды креативті зерттеу деп атаймын. Сұрағыңызды қоясыз да, жауабын ала бересіз. Кейіпкеріңіз оқиға барысында белгілі бір кейіпте әрекет етіп, өзгеріп, эмоциялық әрекеттер

кезеңінен өтіп дамуы үшін оның ішкі эмоциялық өмірін берік іргетасқа орналас-тырасыз. Оқиғаның соңында кейіпкерлеріңіз алғашқыдай болмайды: олардың ой-пікірі мен сезімі оқиғаның эмоциялық өрбуі барысында өзгеріп кетуі мүмкін.

Кейіпкеріңіздің ішкі аспектісін құрғаннан кейін, оқиғаның сыртқы бөлігіне көше беруіңізге болады.

Кейіпкер өмірінің сыртқы аспектісі сценарийдің нақты уақыт ішінде, яғни оқиға басталып аяқталғанға дейін болады. Кейіпкерлер өміріндегі қарым-қатынасты зерттеу маңызды. Мәселен, кейіпкерлер мен сюжет арасындағы байланысты орнату үшін жанама сюжет желілерінің, қосымша әрекеттер мен кез келген параллель монтаждың әлеуеті зор.

Сюжет барысында кейіпкеріңізді шынайы және сан қырлы етіп қалай жасайсыз? *Fade-in* бастап *fade-out*-қа дейін? (Кейіпкер алғаш кездескеннен, соңғы нүктені қойғанға дейін).

Мұны жасаудың ең жақсы жолы – кейіпкерлердің өмірін үш негізгі компонентке бөлу: кәсіптік өмірі, жеке өмірі және салт өмірі. Кейіпкерлер өмірі сюжет барысында драмаланады.

Кәсіптік өмірі (мансап): кейіпкеріңіздің қаражатты қалай табатынын білуіңіз қажет. Жоғарыда айтып кеткенімдей, кейіпкерді сіз білмесеңіз, кім біледі? Ол қайда жұмыс істейді? Банктің вице-президенті ме? Құрылысшы ма? Мүмкін, дәрігер шығар? Әлде дыбыс операторы ма? Ғалым, профессор ма? Осы жағы анық болған сайын кейіпкеріңіз соғұрлым шынайы шығады. Өз өміріне риза ма, жоқ па? Өмірінің басқаша болғанын, әлде өзінің басқа адам болғанын қалай ма? Микеланджело Антонионидің «Репортер» (*Reporter*) фильмінде Дэвид Локк (Джек Николсон) өліп қалған адамды көріп, сол адамның атын иемденіп алады. Кейде біз басқаның қолындағы дүниеге қызығамыз.

Кейіпкеріңіздің жұмысын, күнделікті араласатын адамдарын, бастығын, көмекшілерін, хатшысын, сатушыларын, корпорация басшыларын т.б. зерттеңіз. Әріптестерімен қандай қарым-қатынаста екенін анықтаңыз. Қарым-қатынасы жақсы, жаман, сенімді, тату немесе дұрдараз болып, араларында дау-жанжал болды ма? Ол жағдай неге қатысты болды? Қызметтегі қызғаныш пен ашу-ыза ма, әлде басқа жағдай себеп пе? Кейіпкеріңіз оны қалай жеңеді? Дәлелін айтып, талқыға сала ма? Үндемей көне бере ме? Біреуден өш алмақ боп, кек сақтай ма?

Кейіпкеріңіз кеңседе жұмыс істесе, нақты қандай қызмет атқарады? Оның қолдаушысы кім? Онымен тату ма? Бір-біріне сене ме? Жұмыстан тыс уақытта да араласып тұра ма? Бастығымен арақатынасы қалай? Аралары жақсы ма, әлде тек жұмысқа байланысты сөйлесе ме? Мәселен, кеңсенің бірігуі немесе сатылуы, болмаса еңбекақының азайып, жұмыстан шығып қалуы секілді реніш бар ма?

Бір-екі бетті кейіпкеріңіздің кәсіптік өміріне арнаңыз. Сынайды деп қорықпай, ойыңызды ашық жаза беріңіз. Бас кейіпкеріңіздің кәсіптік өмірін, адамдармен қарым-қатынасын сипаттап зерттей алсаңыз, жеке тұлғасы мен жеке көзқарасын қалыптастыра аласыз. Бұл – сіздің кейіпкеріңіздің өмірі туралы ойды қалыптастырудың, дамытудың әрі жетілдірудің бастауы.

Жеке өмірі: бас кейіпкеріңіздің отбасы бар ма, болмаса жесір, жалғызбасты, ажырасқан ба? Оқиғаның басында кейіпкеріңіз басқа адаммен қарым-қатынаста болды ма? Болса, кіммен және қанша уақыт бірге тұрды? Кейіпкеріңіз отбасылы болса, әйелі немесе күйеуі кім? Олар мектепте оқып жүріп танысты ма, әлде кейін жолықты ма, болмаса біреулер таныстырды ма? Оқиға басталған кезде кейіпкеріңіздің қарым-қатынасы жасаған адамы сол топтан ба еді, әлде, керісінше, басқа топ өкілі ме еді? Білімі мен кәсіби деңгейі жағынан ол адамнан жоғары ма әлде төмен бе? Балалық шақта кімге ғашық болды? Колледждегі ғашығы кім? Отбасын құрғанына қанша уақыт болды? Қандай отбасы? Міне, некеде ұзақ уақыт болудың мәнісі қайда жатыр. Егер олар күні кеше ғана некелескен болса, олардың қарым-қатынасы үйленгендеріне бірталай уақыт болған адамдардікінен әлдеқайда өзгеше болады. Қайда барса да бірге жүріп, бәрін бірге істей ме? Әлде бір-біріне көңіл бөлуді қалыпты нәрсе деп қарай ма? Достары көп пе, аз ба, олар қоғамдық іс-шараларға қатыса ма? Некесі сенімді ме, әлде кейіпкеріңіздің көңілі бұзылып жүр ме, мүмкін, олар бір-бірінен суынып кеткен шығар?

Кейіпкеріңіздің жеке өміріндегі қарым-қатынасын суреттеп анықтаудың жолы күрделі болған сайын пайдалы болады. Конфликт туралы есіңізде ме? Ол бір нәрсені қаласа, жұбайының қалауы басқа болуы мүмкін. Бала туу немесе тұмау секілді маңызды мәселеге қоса, бірі спортқа қызықса, екіншісі театрды ұнататыны сияқты қарапайым мәселелер де болуы мүмкін. Неке туралы ойыңызды қағазға түсіре беріңіз. Мұны жеке сценарийіңізге қатысты, яғни әрекеттің бір бөлігі ретінде артқы (*background*) немесе алдыңғы (*foreground*) план ретінде қолдануыңызға болады.

Мен ұнататын кинематографиялық «неке» «Азамат Кейнде» (*Citizen Kane*) көрініс тапқан. Кейннің алғашқы әйелімен үйлену тойы мен бал айынан басталатын секанс тамаша берілген. Келесі кадрда біз олардың таңғы ас үстінде сырласып, әңгімелескенін көреміз. *Жылдам панорама* (камера бір кадрдан екіншісіне тез ауысып отырады): енді біз олардың таңғы ас үстінде басқа киім киіп, газет оқып, әңгімелесіп отырғанын көреміз. Тағы да жылдам панорама: олар үлкенірек үстел басында қызу әңгімелесіп отыр. Кенет әйелінің күйеуіне газеттен бас алмайсың деп айғайлап жатқанын көреміз. *Жылдам панорама*. Екеуі үстел басында үн-түнсіз газет оқып отыр. Күйеуі бұрынғы бәсекелес газеті *Inquirer*-ден, ал әйелі *Post* газетінен көз алмайды. Әйелі бір нәрсе туралы сұрап еді, ол мұрын астынан мінгірлеп жауап берді. *Жылдам панорама*: олар ұзын үстел басында тып-тыныш отыр. Осы маңызды уақыт шамамен бір минутқа созылады. Бұл секанстан біз олардың қарым-қатынасы туралы мағлұмат аламыз. Мұның бәрі көрініспен емес, сөз арқылы қысқа кадрлармен беріледі. Есіңізге тағы да сала кетейін, сценарий дегеніміз – суреттер арқылы баяндалған оқиға.

Егер кейіпкеріңіз жалғызбасты болса, онда оның өмірі қалай өтіп жатыр? Әркіммен бе әлде бір адаммен ғана сөйлесіп жүр ме? Оқиғаның басында жалғыздікті болса, соңғы рет қашан жыныстық қатынаста болды? Махаббаты шынайы ма, әлде уақытша әуре ме? Нені ұнатып, нені ұнатпайды? Оқиғаның

басында кейіпкеріңіз біреумен кездесіп жүрген болса, қанша уақыт кездесіп жүрді? Араларында қандай да бір ұрыс-керіс болды ма? Оның себебі не, неге келіспей қалды? Екеуін байланыстыратын ортақ не бар? Араздасуына бұрынғы жақсы көрген жігіті немесе қызы себеп болды ма? Оны қалай шешті? Басқа да себептерге байланысты ұрыс-керіс болды ма? Қарым-қатынаста ол қандай да бір міндеттеме алуға дайын ба?

Әйел ажырасқан ба? Ажырасқан болса, қанша уақыт некеде тұрды? Күйеуі кім еді? Ажырасуына не себеп болды? Балалары бар ма? Бар болса, балаларымен қаншалықты жиі кездесіп тұрады? Олар ата-анасының ажырасуына немесе басқа біреумен көңіл жарастырғанына қалай қарайды?

Кейіпкеріңіздің қарым-қатынасының осы аспектілерін зерттеп жазыңыз. Кейіпкерімнің орнында болып, бір жағдайға тап болсам не істер едім деген сұрақты өзіңізге қойыңыз. Алайда бұл сіздің кейіпкер екеніңізді білдірмейді. Әлбетте, кейіпкермен ортақ ұқсастығыңыз болуы мүмкін, дегенмен екеуіңіз екі бөлек адамсыздар.

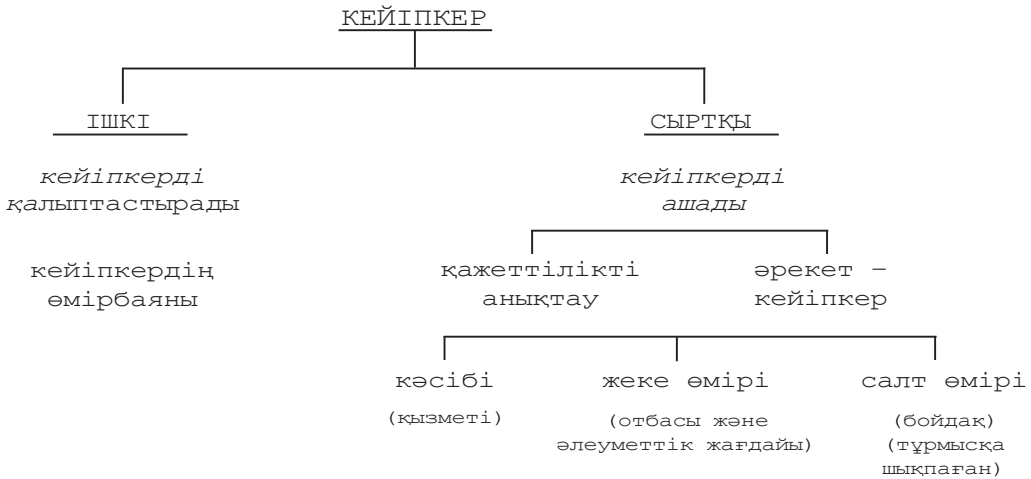
Кейіпкеріңіздің жеке қарым-қатынасы туралы бір-екі бет жазыңыз. Ой-пікір, сезіміңізді еш бүкпей, қағазға еркін түсіріңіз. Оны сізден басқа ешкім көрмейді.

Салт өмірі: кейіпкеріңіз жалғыз қалғанда немен айналысады? Теледидарды жиі көре ме? Триатлоннан жарысқа дайындала ма? Спортпен шұғылданып, аптасына үш рет спорт залына баратын шығар? Баяу жүгіру, йога немесе спиннингпен (велотренажер) айналыса ма? Аптасына бір рет креативті жазу сабағына баратын шығар? Үй жануарлары бар ма? Қандай? Қандай хоббиі бар? Ол марка жинай ма, гүл-бақша өсіруге әуес пе немесе аспаздық курстарына бара ма? Салт өмір аспектісі кейіпкеріңіздің өзіне ғана қатысты мәселелерді қамтиды.

Кейіпкердің кәсібі, жеке өмірі туралы жазбаның пайдасын сценарий жазу кезінде оқиғаның әрі қарай қалай өрбитінін, не болатынын білмеген кезде, кейіпкер өмірінен қажетіңізді алып, сценарийді жалғастырғанда көресіз.

Аристотельдің «Поэтика» (*Poetic*) трактатында былай делінген: «Өмір әрекеттен тұрады, ал оның мақсаты сол әрекеттің сапасы емес, әрекет ету тәсілінде». Бұл кейіпкердің белсенді болып, бір іспен айналысуын, жетістікке жетіп қоймай, небір жағдайдың болуына себепкер болуын білдіреді. Кейде бас кейіпкердің ситуацияны сезініп, әрекет жасауына тура келеді, бірақ оны үнемі өзіне тән нәрселерге ғана қатыстырып отыра алмайсыз. Егер оған жол берсеңіз, оқиғаңыз қызықсыз болып, кейіпкеріңіз көзден ғайып болады. Кейіпкер дегеніміз – әрекет. Фильм – визуал орта, ал жазушының міндеті – кейіпкерді кинематографиялық түрде бейнелейтін көріністі, суретті таңдау. Сіз тар әрі қапырық мейманханадағы немесе теңіз жағасындағы, айлы түн астындағы көріністі құрасыз. Алғашқысы визуал жабық, кейінгісі визуал ашық әрі серпінді. Ол сіздің оқиғаңыз, сіздің таңдауыңыз.

Кейіпкердің концептісін диаграмма түрінде қарастырсақ, ол былай болар еді:



ӘРЕКЕТ ДЕГЕНІМІЗ – КЕЙІПКЕР

Кино дегеніміз – кейіпкер мінезі. Кейіпкерді белгілі бір жағдайда өзін қалай ұстап, қалай әрекет ететініне қарап танымыз. Суреттер мен бейнелер кейіпкердің түрлі аспектілерін ашады. Мінез арқылы адамның табиғаты, кім екені, наным-сенімі мен құндылығы анықталса, образ арқылы өмір сүру салты, мінген көлігі, үйіне ілген картиналары, нені қалап, нені қаламайтыны, ішетін асы мен басқа да жеке басының ерекшеліктері сипатталады. Кейіпкердің қандай екені оның әрекеті мен реакциясы және креативті таңдаулары арқылы көрінеді. Ал кейіпкер сипатын, керісінше, талғамынан, дүниеге көзқарасынан, киген киімі мен көлігінен танымыз.

Кейіпкердің өмірбаянын жазып алған соң, оны кәсіптік, жеке және салт өмір аспектісі тұрғысынан кім екенін ашып көрсетесіз.

Кейіпкердің өмірбаяны қаншалықты қуатты және әсерлі болуы мүмкін? Бұл – бас кейіпкер мен конфликт себептерін ашатын керемет құрал. Кейіпкердің өмірбаянын сценарийде тиімді пайдалануға болады. Кейде кейіпкеріңіздің өмірбаяны туралы жазып отырып, көңілге қонымды оқиғаларды қағаз бетіне түсіріп тастағаныңызды байқайсыз. Осы жағдайды сценарийіңізге қоссаңыз болады. «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) сценарийінің алғашқы беттерінде кейіпкерлер анықталады; баяндаушы сол отбасының тарихын көркем баяндап береді. «Тененбаум отбасы отыз бесінші жылдың қысында Арчер авеньюден үй сатып алады... Үш балалы болған кезде екеуі ажырасып кетеді...». Отбасындағы осы жағдай баяндалған кезде балалардың өсіп-жетіліп қалғанын көреміз. Отбасындағы сәтсіздіктер мен кешірімі фильмнің өне бойына бағыт беріп отырады.

«Кейіпкер деген кім, инцидент емес пе? Инцидент деген не, кейіпкерді ашу емес пе?» – дейді Хенри Джеймс.

«Тарпаң» (*Seabiscuit*) фильмінде бас кейіпкер төртеу: Том Смит (Крис Купер), Чарльз Ховард (Джефф Бриджес), Ред Поллард (Тоби Магуайр) және бәйге аты Тарпаң. Олардың әрқайсысының басында көңілсіз жағдайлар бар. Том Смит бостандығынан айырылған, Чарльз Ховард ұлынан, Ред Поллард Алапат тоқырау кезінде біреудің қолында болып, ата-анасынан көз жазып қалса, Тарпаңды алты

айлық құлын кезінде әлжуаз деп біреуге беріп жіберген. Фильмде төрт кейіпкердің өмір жолы, осы жолда олардың айналадағы жұртқа қаншалықты қажет екенін сезінуі суреттеледі. 1930 жылдары Америкадағы Алапат тоқырау кезінде осы үш кейіпкер мен жылқы жануары бүкіл елге шабыт беріп, аз да болса көңілі көтеріліп, қуануына себепкер болды.

Кейіпкердің өмірбаянын жазудың маңызы неде? «Тарпаң» фильміне зер салыңыз: баяндаушы Тарпаңның тазақанды *Man o' War* атты айғырдан тараған *Hard Tack*-тың құлыны екенін айтады, бірақ құлынның адам тамсанатындай ерекшелігі болмайды... Оны алты айлық құлын кезінде атақты атбегі Санни Фитцсиммонске беріп жібереді... Фитцсиммонс шабан жануардың қиырлығын түзеп, жынын қағып алатынына сенімді болады... Аттың түзелмейтінін түсінгеннен кейін... оны басқа жануарларға қарап бой түзесін деген ниетпен «бөйге» аттардың үйіріне қосып, «додаға» салады. Нағыз додаға түскен жануар атбегінің үйреткенінің бәрін істейді... Бірақ жеңіліп қалады... Құнан (3 жас) кезінде оны аптасына екі рет өтетін арзан бөйгеге қосып шаршататын. Көп ұзамай ол туралы «арғы тегі *Hard Tack*-ке тартқан, мінезі тарпаң, қиыр» деген пікір қалыптасады. Оны ең арзан бағаға – небәрі екі мың долларға сатып жібереді... Осылай болуы заңды да... Бөйгенің алдын бермейтіндер, әрине, көп. Кілең сәйгүлік, дүлдүл, жоны құндыз терісіндей жып-жылтыр, жалы жібектей төгілген тұлпарлар. Бәрі сөзбен айтып жеткізбестей мінсіз...

Тарпаңның дүлдүлдердің соңында қалатынына ешкім күмәнданбаған... Алайда...

Том Смит, Чарльз Ховард, Ред Поллард үшеуіне Тарпаң ат қосылып, ажырамастай топ болып, бүкіл Американың мақтанышы мен қуанышына айналған сәт осы еді. «Білесіз бе? – дейді фильмнің соңында Ред Поллард кадрдың ар жағынан. – Жұрт осы атты тауып алып, бағын ашқан біз деп ойлайды... бірақ әсте олай емес... Керісінше, бізді ұшпаққа шығарған – осы ат. Бәрімізді... Сайып келгенде, бәріміздің бір-бірімізге еңбегіміз сіңді».

Сценарий жазуға бел бусаңыз, кім туралы жазатыныңызды шешіп алғаныңыз жөн. Жаттығамын десеңіз, кейіпкер таңдап, оған арнап өмірбаян құраңыз. Ойыңыз бен идеяңызды еркін баяндаңыз. Грамматика мен пунктуацияға алаңдамаңыз. Шақтап жазыңыз. Дүниеге келген кезінен бастап жазсаңыз да, кейіпкердің өмірін бір тәртіппен, рет-ретімен тізіп сипаттаудың қажеті бола қоймас. Орайы келсе тастап кетіңіз; креативті санаңызға ерік беріп, соңынан ілесіп отырыңыз. Оның өмірін әр он жылға бөліп, он жастағы, жиырма жастағы, отыз жастағы деп жалғастыра беріңіз. Осылайша бес-жеті бет... қаласаңыз әрі қарай жалғастырыңыз. Өз басым кейіпкердің өмірбаянын жиырма беттен асыра жазамын. Оның әке-шешесі, өз жұрты мен нағашы ата-әжесі, бұрынғы өмірі... оны мейлінше терең түсіну үшін жұлдызнамасына да үңілемін.

Өмірбаянын аяқтағаннан кейін, кейіпкердің кәсіптік, жеке және салт өміріне мән беріңіз. Сценарий барысында орнаған қарым-қатынасқа да назар аударғаныңыз жөн.

КЕЙІПКЕРІҢІЗДІ АНЫҚТАП АЛЫҢЫЗ.

Кейіпкер қалыптастыру

Эймос Чарльз Данди – жасы қырыққа таяған, ұзын бойлы, кең иықты, арықша келген адам. Мінезі қыңыр, табанды, ашушаң. Дүниені еш бүкпесіз, еш боямасыз қабылдап, ләззатына тоймайтын нағыз реалист. Суретші ме, бәлкім, шайқас мүсіншісі болар; кім білсін, әйтеуір, төрінен көрі жақын екені айдан анық, оны өзі де біледі. Жеңе ме, жеңіле ме, не тең түсе ме – ол жағы тек Эймос Чарльз Дандиге ғана аян. Ол оның шама-шарқына байланысты. Данди – жауынгер. Бұйрық бергенді жақсы көреді, ал өзіне біреу бұйрық берсе оны көтере алмайды... Ақылды адам осынша аңғал болар ма... осы уақытқа шейін жеңіліп көрмеген... дүниені топан су басып, ақырзаман болса да, артына бұрылып еш өкінбес еді...

«Майор Данди».
Сэм Пекинпа, Оскар Сол

Алғаш рет сценарий жаза бастағанда Сэм Пекинпамен аралас-құралас болған едім. Сол кезде ол «Жабайы бандыны» (*The Wild Bunch*) жазып жүрді. Оның ағасының қызы Денин Пекинпамен бірге Беркли университетінде оқып жүрген кезімде, Жан Ренуардың «Карола» (*Carola*) пьесасының әлемдік тұсаукесерінде бірге жұмыс істедік. Ол Лос-Анджелеске актерлік мансап қуып келіп, жағажайда Сэммен бірге қалады.

Қолыма қалам алып сценарий жаза бастағанда осы өнерге, кәсіпке қатыстының бәрін бойыма сіңіріп, зердеме тоқи бердім. Менің бақытыма дәл сол жазда вестерн кино стилі мен әсерін түбегейлі өзгертіп жіберген адамның қасында болу бұйырған еді. Сол кезең және Пекинпамен арамыздағы қарым-қатынас туралы «Киноға саяхат» (*Going to the Movies*) кітабымда жаздым.

Сэм – ғажап адам. Визуал ойлау жағынан өте дарынды, көңілі түссе әңгімесі көл, түспесе ішімдікпен шөлін қандыратын. Біреу ту сыртынан пышақ ұрса, айтқан сөзінде тұрмаса өз жанын өзі жегідей жейтін.

Сэмнің фильмдерінің көбінде кейіпкерлері күн сайын өзгеріп, заман иірімінің қақ ортасында жүріп, жан-тәнімен беріліп, қажет болса жанын киноға дайын

болады. Таңдау сізде: «Түстен кейінгі атыс» (*Ride the High Country*) (Н.Б. Стоун), «Майор Данди» (*Major Dundee*) (Оскар Сол), «Жабайы банды» (Уэйлон Грин), «Кэйбле Хог туралы баллада» (*The Ballad of Cable Hogue*) (Джон Кроуфорд және Эдмунд Пенни), «Сабан ит» (*Straw Dogs*) (Дэвид Зеллаг Гудмен), «Қашу» (*The Getaway*) (Уолтер Хилл), «Кіші Боннер» (*Junior Bonner*) (Джеб Роузбрук), «Пэт Гэрретт және Билли Кид» (*Pat Garrett and Billy the Kid*) (Руди Вурлицер) және басқалар.

Онымен алғаш кездескенде мас болып жасаған қылықтарын, түсіру тобының қиындықтарын, студиялар мен продюсерлердің жанжалын, ісінің мінсіз болуын қалайтын «перфекционист» екенін естіп, алдағы күннен не күтерімді білмей дал болдым. Алайда мен оның қатал әрі әділ, түсінігі мол және өте сезімтал адам екенін түсіндім. Әңгіме барысында ол «жынды суды» ауызға алмайтынын, тек күніне екі саптыаяқ сыра ішетінін айтты; төрт жыл бұрынғы «Майор Данди» фильмінен кейін ештеңе түсірмегенін де білдім.

Оскар Солмен бірігіп жазған «Майор Данди» фильмі оған ауыр сын болды. Студия келісімшарттан бас тартып, фильмді тартып алады. Келісімшартқа «соңғы нұсқасы» еңсе де, оны кесіп тастап, құлпаршасын шығарады. Митч Миллердің «Хор» тобының орындауындағы титр музыкасы да қисынсыз. Өзінің айтуынша, фильм Сэмнің «бағын ашпады, керісінше, сағын сындырды». Тіпті «Дандиді» түсіріп жатқан кездің өзінде де Сэм «қиын» адам, яғни Холиудтағы кәсіби жаргон тілімен айтсақ, «іске алғысыз адам» деген қаңқу сөз тарады. Дениннің айтуына қарағанда, Чарлтон Хестон жалақысынан бас тартқан, ал Пекинпа өз атын титрден алып тастауды талап еткен. Студия талапты орындамаған. Сөйтіп, ол кіріспе секансын алғашқы нұсқасы бойынша қайта түсіргісі келеді. Студия тағы да жолына бөгет болады. Сөйтіп, оны өз фильмінен шығарып жібереді. Осы оқиғадан кейін ол жұмыссыз қалады. Кейін продюсер Фил Фельдман оған «Жабайы бандыны» қайта жазып, режиссерлік жұмысты жалғастыруына мүмкіндік береді.

Менің оған сценарий жазу туралы қойғым келетін сұрақтарым көп болатын: кейіпкерлерін қалай қалыптастырды, қалай сомдады; тақырып пен оқиғаны қалай тапты; конфликтіні қиялдан тудырды ма, әлде өмірден алды ма? Осындай сұрақтардың легі көптеп туындай беретін, бірақ әдеп сақтап, реті келгенде ғана сұрап жүрдім. Сэм аңқылдақ әрі сезімтал адам еді, біздің әңгімеміздің өзінен рақаттанатын сияқты көрінетін.

Ол әрқашан дәуірдің өзгешелігін танытатын, әрі кейіпкерге ықпал ететін тамаша визуал метафораларды ойлап табатын. Бұл – Пекинпаның заманауи вестернге әкелген жаңалықтарының бірі. Ол бізге жалғыздық пен шарасыздық тақырыбын ашатын кейіпкердің қырын, сипатын көрсетіп, содан кейін бұл элементтерді визуал әрекетке айналдырды. «Түстен кейінгі атыс» фильмі карнавал қызған шақта салт атты Джоэл Маккридің қалаға кіріп келе жатқан сәтінен басталады. Кенет көше бұрышынан Т модельді көне «форд» көлігі шығып, ұзын пальто киген, көзінде қара көзілдірігі бар жүргізуші Маккриге жолдан кет деп ызалана дабыл қағады. Іле-шала кадрда түйе пайда болады, оның соңынан жылқы қалмай келеді, құйрық тістесіп қатарласа шапқан қос жануардың ішінен мәреге түйе бірінші жетеді.

«*Жабайы бандының*» кіріспе секансында Уильям Холден егде әйелді сүйемелдеп, жолды кесіп өтуге көмектеседі. Іле-шала бандылармен бірге банкті тонайды, сол сәтте көшеде «Оңтүстік Тексас салауатты өмір салты қоғамының» шеруі өтіп жатады.

Сэмнің «*Жабайы банды*» сценарийін жазудан қолы босаған кештің бірінде сыра ішіп, батып бара жатқан күнді тамашалап отырып, мен одан оқиғаны қалай құрылымдайтынын сұрадым. Ол сәл үнсіздіктен кейін: «Мен оқиғаның ең татымды жерін дәл ортасына «іліп» қоямын, – деді. – Кез келген әрекетті нақты бір оқиғаға дейін, шамамен сюжеттің ортасына жеткіземін. Қалғанының бәрі сол оқиғаның нәтижесі ретінде әрі қарай өрби береді». «*Жабайы банды*» фильмінде дәл сондай сәтті – олардың пойызды у-шусыз тонап кеткен жерін бейнелейді. Бұл – тамаша секанс. Оқиға желісі мен кейіпкерлер қалыптасқан соң, істің ауаны пойызды тонауға бағытталып, фильм осы ретпен жалғаса береді.

Біраз әңгімелескеннен кейін ол бөлмеден шығып кетіп, бірнеше минуттан кейін қайта кірді. Қолында «*Майор Дандидің*» сценарийі. «Мынаны қараңыз», – деді ол.

Оқиға Азамат соғысынан кейін іле-шала болады. Данди (Чарлтон Хестон) апач бандысының ізіне түсіп, қиян-кескі ұрыс кезінде тұтқынға түскен балаларды құтқарудың амалын іздестірген сәттен басталады. Бұл істі тындырып, мақсатқа жету үшін басқаларға артылатын жүктің ауырлығы Дандиді алаңдатпайды. Оқиға желісіне кейіпкерді итермелеп отыратын – Дандидің мықты рухы. Бұл – оның драмалық қажеттілігі, мақсаты, миссиясы, сюжет желісінің қозғаушы күші.

Мен «*Майор Дандиді*» қайта-қайта, керекті жерін түртіп отырып, емтиханға дайындалғандай зерделеп оқыдым. Бұл керемет білім болды. Сонда барып Пекинпаның сюжет желісін қалай құрылымдап, кіріспе секансындағы оқиғаны қалай жасайтынын, кейіпкерлерді визуал түрде қалай қалыптастыратынын және сюжетте апачтардың торуылын оқиғаның дәл ортасында көрсету үшін сценарийді осылай құратынын түсіне бастадым.

Дэвид Уолпер үшін деректі фильмдер түсіріп жатқан кезде оқырман мен көрерменнің назарын бірден өзіне аударатын ең маңызды нәрсе кіріспе көрінісі мен секансы екенін ұқтым. «*Майор Данди*» Азамат соғысы аяқталуға сәл қалғанда батыс шекарадағы оңаша ранчода Хэллоуин кеші болып жатқан сәттен басталады: адамдар билеп, көңіл көтеріп жүр, сыртта арнайы киім киген балалар зыр жүгіріп ойнап жүр. Сэм кадрды үнділер мен ковбой ойнаған балалардың үнділерше боялған беттерінен бірден соғысқа қамданған батыл апач адамның боялған бетіне түсіреді. Музыка ойнап, үлкендер би билеп, балалар асыр салып, біресе күліп, біресе жылап, біресе үрейден қорыққандай у-шу болып жатқан кезде апачтар шабуыл жасап, ер балалар мен жылқылардан басқаның бәрін қырып салады.

Мұны фильмнің тамаша басталуы және «нағыз Пекинпаның қолтаңбасы» дер едім. Хэллоуин киіміндегі балалардың бейнесі мен адамдарды қырып-жойып жатқан, беттері боялған апачтар арасындағы қарама-қайшылық өте қорқынышты. Мен Пекинпаның Майор Дандиді қалай таныстыратынына да тәнті болдым. Оның сахналық ремаркада Дандиді қалай суреттейтінін де білгеніміз жөн: «Мінезі қыңыр, табанды, ашушаң... Суретші ме, бәлкім, шайқас мүсіншісі болар, әйтеуір,

төрінен көрі жақын екені айдан анық, оны өзі де біледі... Бұйрық бергенде алдына жан салмайды, ал біреу бұйрық берсе оны көтере алмайды. Ақылды адам осынша аңғал болар ма... осы уақытқа шейін бір жеңіліп көрмеген, дүниені топан су басып, ақыр заман болса да... артына бұрылып еш өкінбес еді...»

Мен кейіпкерді тура сондай етіп жазғым келді. Сценарийлерімде кейіпкерлерді әбден төселіп, толық қалыптасқан, сан қырлы жағдайдағы, шынайы кейіптегі тұлғалар етіп көрсеткім келді. Сөйтіп, мені мына сұрақтар мазалай бастады: қағаз бетінде аралас-құралас, құрама формада жатқан тұлғаны ет пен сүйектен жаралған, сізбен сөйлесіп, өзін ерекшелей алатын жанға айналдыру туралы идеяға қалай қарайсыз? Сіз оларға қалай жан бітіресіз? Кейіпкерді қалай қалыптастырасыз?

Осы сұрақты қою арқылы оның түпкілікті жауабы жоқ екенін түсіндім. Себебі кейіпкерді қалыптастырудың өзі – креативті процестің қыр-сыры мен құпиясының бір бөлігі. Бұл – тұрақты, ұдайы, үздіксіз жүре беретін тәжірибе. Шын мәнінде, кейіпкерге қатысты мәселені шешу үшін кейіпкерге терең үңіліп, өмірінің тұғыры мен тіреуішін жасап, содан кейін олардың кім екенін көрсететін элементтерді күшейтіп, кеңейтіп қоса бересіз.

Мен өзіме осылай сұрақ қоюдан жалықпадым: кейіпкердің жақсы шығуы неге байланысты? Кейіпкер деген кім? Осы сұраққа жауап табу үшін бізді қандай қасиеттер біріктіретінін анықтау керек.

Сіз бұл туралы ойлаған кезде сіз бен біздің арамызда еш айырмашылық жоқ екенін, біздің шынымен бірдей екенімізді, бізге ортақ бір нәрсенің бар екенін іштей ұғасыз. Біз сол қажеттілікті, сол ниетті, сол қорқыныш пен сенімсіздікті бөлісеміз; бізді сүйсе екен дейміз, адамдардың өзіміздей болғанын, біз сияқты табысты, бақытты және салауатты болғанын қалаймыз.

Осылардың бәрін ескере отырып, «*Майор Дандиді*» қайта оқығанда кейіпкерлерді, олардың жеке қажеттіліктері мен тілегін талдай бастадым.

«Жақсы кейіпкерді» қалыптастыру үшін маңызды төрт қасиеттің қажет екенін түсіндім: (1) кейіпкердің күшті әрі айқын драмалық қажеттілігі; (2) жеке көзқарасы; (3) ұстанымы және (4) кейбір өзгерістер мен трансформациядан өтуі.

Осы төрт элемент, төрт қасиет арқылы тамаша кейіпкер жасалады. Осыны сценарийдің бастамасы ретінде пайдаланса, бас кейіпкердің мықты драмалық қажеттілігі қалыптасады. Драмалық қажеттілік бас кейіпкердің сценарий барысында ие болғысы, қол жеткізгісі, алғысы келетін дүниелері арқылы анықталады. Драмалық қажеттілік деп сюжет желісінде кейіпкерге қозғау салып отыратын оқиғаны атаймыз. Ол – сюжет желісінің баяндалу барысындағы мақсаты, миссиясы мен мотивациясы.

Көбіне драмалық қажеттілікті бір-екі сөйлеммен беруге болады. Оны қарапайым түрде, қаласаңыз, бір жол диалог арқылы немесе мүлдем көрсетпесеңіз де болады. Алайда сценарий жазушы ретінде кейіпкердің драмалық қажеттілігін білуіңіз қажет.

«Тельма және Луизада» (*Thelma & Louise*) драмалық қажеттілік – Мексикаға аман-есен жету. «Суық тау» (*Cold Mountain*) фильмінде Инманның драмалық қажеттілігі үйіне оралу болса, Аданікі – аман қалып, жағдайға бейімделу. Жоғарыда

айтқанымыздай, «Сақиналар әміршісінде» (*Lord of the Rings*) – сақинаны пайда болған Дум тауына апарып, көзін құрту.

«Аполлон 13» (*Apollo 13*) (кіші Уильям Бройлес және Эл Райнерт) фильмінің драмалық қажеттілігі – астронавтарды аман-есен жерге жеткізу. Алайда басында бәрі басқаша болды. Оқиғаның басында «Аполлон 13-тің» драмалық қажеттілігі, яғни астронавтардың миссиясы Ай бетінде жүру, серуендеу болатын, бірақ оттегі баллоны жарылған кезде бәрі өзгеріп сала берді. Сөйтіп, драмалық қажеттілік Айға қону емес, аман-есен жерге оралуы болды.

Драмалық қажеттіліктің оқиға барысында өзгеріп кететін сәттері болады. Егер кейіпкердің драмалық қажеттілігі өзгеру керек болса, онда ол I сюжет бұрылысы кезінде, яғни оқиғаның басында жүруі шарт. «Тельма және Луизада» I сюжет бұрылысы кезінде Луизаның Харланды өлтіруі оқиғаның басқа бағытқа бұрылып кетуіне себеп болады. Олардың драмалық қажеттілігі – қашу. «Қасқырмен би билеген» (*Dances With Wolves*) (Майкл Блейк) фильміндегі Джон Данбардың (Кевин Костнер) драмалық қажеттілігі – Азамат соғысы төндірген қауіптен қашып, шекараның ең алыс жеріне жету. Данбар Форт Седжвикке, яғни мақсатына енді жеткен кезде (I сюжет бұрылысы) оның драмалық қажеттілігі өзгереді – енді ол сол жерге бейімделіп, сиу тайпасымен қарым-қатынас жасауды үйренуі керек болады.

Бас кейіпкеріңіздің драмалық қажеттілігі не? Оны бірнеше сөзбен анықтап, тұжырымдап бере аласыз ба? Кейіпкердің драмалық қажеттілігі не екенін сіз білме-сеңіз, кім біледі? Қаласаңыз, сценарийдегі басқа кейіпкерлердің драмалық қажеттілігін құрып көріңіз. Драмалық қажеттілік сюжет желісі бойы кейіпкерді әрекет жасауға қозғап отырады.

Екіншіден, кейіпкер жақсы шығу үшін оның жеке көзқарасы болуы шарт. Көзқарас адамның әлемді қалай қабылдап, қалай қарастыратыны арқылы анықталады. Әр адамның жеке көзқарасы бар. Көзқарас – сенім жүйесі. Біз неге сенсек, соны ақиқат деп санаймыз. Ежелгі «Йога Васиштха» деп аталатын санскрит жазбаларында былай делінген: «Әлемді қалай қабылдасаңыз, әлем – сондай». Мұның мағынасы: біздің санамыздағының бәрі – ойымыз, сезіміміз, эмоциямыз бен естеліктеріміз күнделікті тіршілігімізден, яғни сырттай көрініп тұрады. Әлемді қалай қабылдайтынымыз санамызға байланысты, сана күнделікті тіршілігімізді анықтайды. Бір ғұлама былай деген екен: «Жеп отырған наныңның наубайшысы – өзің».

Әлемді, дүниені қандай реңде, қандай бояуда көрсек, көзқарасымыз да сондай түсте болады. Бұрын-соңды «Өмір әділетсіз», «Әлін білмеген әлек», «Өмірдің тосын сыйы көп», «Ауру қалса да, әдет қалмайды», «Өмірдің мүмкіндіктері шексіз», «Өз тағдырың өз қолыңда» немесе «Өзің би, өзің қожа» дегенді естіп пе едіңіз? Мұның бәрі – адамның көзқарасы. Біздің әрқайсымыздың өмірлік тәжірибеміз бен өзімізге тән жеке дара және бірегей көзқарасымыз бар. Айта кету керек, көзқарас жеке тәжірибе арқылы пайда болады.

Егер кейіпкер бала-шағасы бар адам болса, онда оның «ата-аналық» көзқарасы болады. Ал студент болса әлемді студенттің көзқарасымен қабылдайды. Үй шаруасындағы әйелдің өзіндік көзқарасы бар. Сонымен қатар қылмыскер, лақес, полиция, дәрігер, адвокат, бай мен кедейдің де жеке және өзіндік көзқарасы бар.

Кейіпкеріңіздің көзқарасы қандай екенін білесіз бе?

Кейіпкеріңіз қоршаған ортаның қорғаушысы ма? Гуманист пе? Нәсілшіл ме? Бәлкім, ол тағдырдың басқа салғанына, пешенесіне жазғанына көнетін немесе жұлдызнамаға сенетін жан шығар? Кейіпкеріңіз бақсы, балгер немесе дуаға сенетін, келешекті болжайтын көріпкел, болмаса о дүниемен тілдесетін адам ба? «Матрица» (*The Matrix*) фильміндегі Нео сияқты кейіпкеріңіз қолымызды байлап, мүмкіндігімізді шектеп отырған қиындықтарды өз басымызға өзіміз тілеп алдық деп санайтын болар? Ол дәрігерлерге, заңгерлерге, *The Wall Street Journal*, *The New York Times* газеттері мен *Time*, *People*, *Newsweek* журналдарына және кешкі жаңалықтарға сене ме?

Көзқарас – жеке және тәуелсіз сенім жүйесі. Егер «мен Құдайға сенемін» десем, бұл – көзқарас. «Құдайға сенбеймін» десеңіз, бұл да көзқарас. «Құдай бар ма, жоқ па, ол жағын білмеймін» десеңіз, бұл да көзқарасқа жатады. Барлық үш тұжырым да жеке кейіпкер тарапынан дұрыс. Мұнда дұрыс немесе бұрыс, жақсы мен жаман яки айыптайтын, ақтайтын, баға беретін пікір жоқ. Дүниетаным ешқашан дұрыс немесе бұрыс болмайды; ол бір шоқ раушан гүлі сияқты өзгеше және ерекше. Екі бірдей жапырақтың, екі бірдей гүлдің болмайтыны сияқты, бірдей екі адам да болмайды.

Жергілікті америкалықтар Жерді тірі жан (тіршілік иесі) деп санайды. Сондықтан осы ғаламшардағы тіршілік иесінің барлығы – адам, өсіп тұрған ағаш, тау-тас, жүгірген жануар, сылдырап аққан бұлақ, гүл Жер-ананың бір бөлігі. Бүкіл өмір қасиетті. Бұл – көзқарас.

Кейіпкеріңіздің көзқарасы бойынша дельфиндер мен киттерді жаппай қыру моральдық жағынан дұрыс болмас, себебі олар жер бетіндегі ең ақылды тіршілік иесіне жатады, бәлкім, олар адамнан да ақылды шығар. Ол «Киттер мен дельфиндерді құтқарыңыздар» деген жазуы бар киім киіп, шеруге қатысып, осы көзқарасты қолдайтын шығар.

Сондықтан оның көзқарасын қолдайтын және драмалайтын жолдарды табыңыз. Кейіпкердің көзқарасын білу – конфликт тудырудың ең жақсы тәсілі. Егер кейіпкеріңіз сәттілікке сенетін адам болса, онда ол лотереяны ұтып алуға мүмкіндік бар деп есептейді. Ал, керісінше, оны «далбаса» деп санайтын адам болса, онда ол қалтасынан көк тиын да шығармайды.

«Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) фильміндегі қысқаша бір көріністен Энди мен Редтің көзқарастары сәйкеспейтінін көреміз. Жиырма жылға жуық Шоушенк түрмесінде отырып, әр нәрсеге шүбәмен қарайтын Ред үшін үміт деген ұғым – төрт әріптен тұратын қарапайым ғана сөз. Түрме жүйесі оның еңсесін езіп жібергені соншалық – ол Эндиге былай дейді: «Үміт деген өте қауіпті нәрсе. Ол адамды есінен адастырады. Үмітке мұнда орын жоқ. Одан да оған көнгенің жақсы». Ал оны «үміт – жақсы нәрсе» деген түсінікке жетелеген – Редтің эмоциялық ойы. Фильм Редтің мерзімінен бұрын шартты босату ережесін бұзып, Мексикаға Эндимен кездесуге автобуспен бара жатқан үмітке толы сәтімен аяқталады: «Бұйырса, шекарадан өтемін. Досымды көріп, қолын қысып амандасамын. Тынық мұхиты тура менің арманымдағыдай көкпеңбек шығар деп үміттенем... Лайым солай болғай».

Эндидің көзқарасы басқаша: «Бұл әлемде қара тастай қатып қалған дүние жоқ. Бойымызда кішкентай ғана жарық сәуле бар, оны ешкім де тұншықтыра алмайды. Ол – үміт». Эндидің түрмеде жүнжіп кетпей, бір апта жалғыз, «қапас» қамалда отыруға төтеп беруіне сеп болған Моцарт операсындағы арияны тыңдауы еді.

Үшінші, «жақсы кейіпкер» дегеніміз – оның ұстанымы. Ұстаным – адамның әрекет ету тәсілі немесе ішкі қағидасы. Ол – адамның жеке пікірін бейнелейтін әрекеті мен сезімдерінің көрінісі. Көзқарастан бөлек, адамның ұстанымы деп біз оның парасатты шешімін айтамыз. Сондықтан да оны дұрыс немесе бұрыс, жақсы немесе жаман, оң не теріс, мықты яки осал, үстем не тәуелді, либерал немесе консерватив, оптимист немесе пессимист деп ажыратып айтқанымыз дұрыс болар, бәлкім. Көзқарасы «түзу» адамның болатыны тәрізді, «қисық көзқарасты пенде» де болады. Саяси пікір білдірудің өзі де ұстаным. Мәселен, Ирактағы соғыс туралы қаншама пікір айтылып жатыр. Осы сияқты мысалдар жетіп артылады. Дүкенге бірдеңе сатып алуға кіргенде сатушымен тілге келіп қалып, оның сізге өктем сөйлеп, балағаттаған кездері болған шығар. Бұл да ұстаным. Бұрын заманауи мейрамханаға «сай» келмейтін киім киіп барған кездеріңіз болып па еді? Бұл – біреудің өзінікі дұрыс, ал сіздің қателесіп тұрғаныңызға сенімді болған кездегі пайымының түрі; пайым, ой-пікір, бағалау – мұның бәрі ұстанымнан келіп туады. Бұл – адамның парасатты шешімі. Кейіпкеріңіздің ұстанымын анықтап алсаңыз, оған адам ретінде біреуге көмектесіп, адамгершілік қасиетін көрсетуіне мүмкіндік бере аласыз. Оған өмірі мен қызметі ұнай ма, әлде ұнамай ма? Біз түрлі ұстанымдағы адамдарды кездестіреміз: біреуі «дүние адамға қарыздар» дейді, енді бірі «қырсығы тиді» деп басқаны кінәлап жатады.

«Мысық пен ит туралы шындық» (*The Truth About Cats and Dogs*) (Одри Уэллс) – кейіпкерлердің ұстанымына негізделген керемет романтикалық комедия. Эбби (Джанин Гарофало) – жеке ұстанымы бар әйел; ол ер адамның бәрі әйелдің дене бітімі сымбатты, келбеті сұлу болғанын қалайды деп ойлайды. Фильмнің басынан аяғына дейін ол осы ойдың жетегінде жүреді. Ал Нора (Ума Турман) болса өзінің онша келбетті болмауын табиғи қисынды деп түсінеді. «Шикіл сары» болсам да, жүрегім алтын» дейді ол. Алайда Эбби мен Нора өздерінің шынайы келбеті тек өздеріне-өздері таңып қойған ұстаным екенін түсініп, фильмде шынайы болмысын қабылдауы қажет.

Кейде көзқарасты ұстанымнан ажырату қиын. Менің студенттерімнің көбі осы екі қасиетті ажыратып көрсетуге тырысады, ал, шын мәнінде, оның еш маңызы жоқ. Неге десеңіз, кейіпкердің негізін жасау уысына толтыра сазбалшық алып, оны төрт бөлікке бөлумен бірдей. Бөлшек және бүтін, солай емес пе? Біреуінің көзқарас, екіншісінің ұстаным екенін кім ажыратар дейсің, бәрібір емес пе? Олардың еш айырмашылығы жоқ; бөлшек пен бүтін бір нәрсе ғой. Сондықтан кейіпкердің нақты бір сипатын оның дүниетанымы ма, әлде көзқарасы ма деп ажырата алмай жатсаңыз, қам жеменіз. Оны ақылға салып, ойша ажыратыңыз.

Енді кейіпкерді кейіпкер ететін төртінші элементке келер болсақ, ол – трансформация, яғни өзгеріс. Оқиға желісінде кейіпкеріңіз өзгерді ме? Өзгерген болса, несі өзгерді? Анықтап айтып, тұжырымдап бере аласыз ба? Басынан аяғына дейін

кейіпкеріңіздің эмоциясын бақылай аласыз ба? «*Мысық пен ит туралы шындық*» фильмінде екі кейіпкердің орны ауысып, олар туралы жаңа түсінік қалыптасады. Эбби ол жігіттің өзін бар болмыс-бітімімен сүйетінін түсінеді. Кейіпкер сипаты өзгереді.

«*Шоушенктен қашу*» фильмінде Энди он тоғыз жыл бойы түрмеде отырып, әйелі мен оның көңілдесін кім өлтіргенін анықтайды. Түрме бастығы істі қайта қараудан бас тартып, Томми атты куәгер өлім құшады. Сонда ғана Энди түрме бастығының өзін оңай босатпайтынын түсінеді. Энди әйелі мен оның көңілдесін өлтірмесе де, өзін кінәлі санап, түрмеге түседі. Ред Эндиге: «Тапаншаның шүріп-песін басқаның үшін емес, әйеліңнің бабын таппай, «нашар» күйеу болғаның үшін кінәлі болдың», – дейді. Қамаудағы «мерзімін» өтегеннен кейін, ол еркіндікке шығатын сәттің жеткенін түсінеді. Ол кінәсін өтеді. Кейін біз оның жылдар бойы қашуға дайындалғанын білеміз.

Қажеті болмаса, сценарий барысында кейіпкерді өзгеріске түсірудің керегі жоқ. Алайда қазіргі таңда мәдениетімізге сай трансформация мен өзгеріс біздің адамгершілігіміздің маңызды аспектісі саналады. Біз бәріміз «Бұдан артық ештеңе болмас» (*As Good as It Gets*) (Марк Эндрюс пен Джеймс Брукс) фильміндегі Мелвинге (Джек Николсон) ұқсайтын сияқтымыз. Мелвин тұлға ретінде мінезі қиын әрі кінәмшіл болғанымен, фильмнің соңына қарай оның «Сен менің жанымда болсаң, мен жақсы адам болуға тырысамын» деген сөзінен кейін кейіпкердің драмалық қажеттілігі ашылады. Біздің қалауымыз да осы болатын. Өзгеріс пен трансформация – тұрақты түрде болып тұратын өмір заңы; егер кейіпкердің қандай да бір эмоциялық өзгеріске түсуіне қозғау салсаңыз, онда өзгеріс арқылы кейіпкердің мінез-құлқы, жүріс-тұрысы қалыптасып, басқа бір қырынан танылады. Егер кейіпкерді қалай өзгертуді білмесеңіз, онда оның эмоциялық арқауын ойластырып, бір-екі беттік эссе жазғаныңыз жөн.

Сценарий жазуда бас кейіпкердің белсенді болуын естен шығармаңыз, яғни кейіпкер бір нәрсенің болғанын күтіп отырғаннан гөрі сол нәрсеге себепкер болғаны дұрыс. Әрине, кейіпкердің туындаған инцидентке қатысты оқтын-оқтын әрекет етіп отырғаны жақсы, алайда ол қайталана берсе, сылбыр, енжар кейіпкер ретінде сценарий бетінен жоғалып кетуі мүмкін. Сонда жанама кейіпкерлер бас кейіпкерден де тартымды, шынайы әрі көрнекі көрінеді. Фильм – мінез; әрекет – кейіпкер, ал кейіпкер – әрекет; тұлға сөзімен емес, әрекетімен танылады.

Осыған мысал етіп, «*Тельма және Луиза*» фильмін алуға болады. Онда екі әйелдің кім екені көрсетіледі. Луиза күйеуге шықпаған, даяшы болып жұмыс істейді; жігіті Джимми – музыкант, жол бойы кездесетін дәмханаларда гастрольдік сапармен жүріп, үш аптада бір рет телефон соғуға жарамаған. Луиза оның осы ісіне ренжіп, «ол келгенде үйде отырмаспын» деп шешеді. Ол Джиммиге ескертпестен, тауда тұратын құрбысына тартып отырады. Жігіт келгенде, қыз үйде болмайды. «Үйде болмағанның қалай болатынын ол да білсін», – дейді Луиза. Бұл – оқиғаның басталуына дейін болған жағдай.

Тельма, керісінше, «есерсоқ» әйел. Ас бөлмесі ыбырсып жатыр. «Таңғы асқа» тоңазытқышта тұрған кәмпиттен бір тістеп, кейін жеу үшін қайта салып қояды.

Оның ісіне және ас бөлмесіне қарап, кейіпкердің бейнесін көреміз. Кім екенін әрекетінен танймыз. Күйеуі Дэрил (Кристофер Макдональд) – менмен, өзімшіл адам. Орта мектепте «сотқар» атанған Дэрилдің өмірінің ең жақсы жылдарының бәрі артта қалған. Күйеуінің алдында еш қадірі жоқ Тельма демалыс күндері құрбысымен қыдыру үшін талай рет өтірік айтады. Сондай кездердің өзінде де, қысқатолқынды пешке күйеуі жұмыстан келген соң жейтін бірдеңе салып кетеді. «Өз обалың өзіңе дегендей», араларыңның осындай күйге түскеніне өзің кінәлісің», – дейді Луиза. Бұл – өмір. Тельманың өзіне-өзі таңдап алған өмірі.

I актіде олардың қарым-қатынасы қалыптасады. Сценарийдің алғашқы он бетінен, «Күміс оқ» барының автотұрағына көлікпен кірген сәтіне дейін, олардың ер адаммен қарым-қатынасы қандай екенін білеміз. Харланның Тельманы зорламақ болған жеріне қарай, яғни I актінің соңында олар кейіпкер ретінде қалыптасады. Луиза шүріппені басып қалып, Харланды өлтірген жерден бастап олардың өмірі күрт өзгереді. Бұл – I сюжет бұрылысы. Осы инцидент екі әйелді қашқынға айналдырып, өздерін өзгертіп, бейнесін анықтап береді.

Харланды өлтірген сәт – олардың бейнесін анықтайтын инцидент. Ал Мексикаға қашуы өздерін түсінуіне, тануына себеп болды. Бірақ бәрібір соңында өлім құшты. Кейіпкерлердің тағдыры әрекетімен анықталады, ал әрекеті арқылы шынайы болмысы ашылады. «Олар өмірін түбегейлі өзгертіп, өмірді тәрк етті», – дейді сценарист Кэлли Хоури. Шегінер жол жоқ. «Сүтке аузы күйген айранды да үрлеп ішеді».

Кейіпкердің мәні әрекетте жатыр. Ол істеген ісімен танылады. Бірде менің танысым жұмысқа тұрар алдында әңгімелесу сынағынан өту үшін Нью-Йоркке ұшатын болды. Барсам ба, бармасам ба деп екі ойлы болып жүрді. Ол өзі армандағандай беделді, әрі жалақысы жоғары жұмыс еді, алайда Нью-Йоркке көшуге ниеті бар-жоғына өзі де сенімсіз болды. Осы мәселе бір апта бойы мазасын алып, ақырында, баруға бел буады. Киім-кешегін жинап, әуежайға қарай тартады. Көлігін тұраққа қойып, кілтін от алып тұрған көліктің ішіне «байқамай» қалдырып кетеді. Бұл жағдай – кейіпкерді ашатын әрекетке тамаша мысал; осы бір ғана әрекет оның сол кезге дейін Нью-Йоркке барғысы келмегенін анықтады.

Осы сияқты эпизодтар кейіпкер туралы көп нәрсені бейнелеп береді.

Кейіпкер кездесуге кешігіп бара ма, ерте бара ма, әлде дәл уақытында бара ма? «Энни Холл» (*Annie Hall*) фильміндегі Вуди Алленнің полиция қызметкерінің көзінше жүргізуші куәлігін жыртып тастайтын эпизоды сияқты, әкімшілікке қарсы әрекет ете ала ма? Кейіпкердің әрбір әрекеті, диалогтағы әр сөзі, мінез-құлқының ерекшелігі оны басқа қырынан танытады.

Хенри Джеймс теориясының бірі жарық теориясы деп аталады. Мәселен, кейіпкер шеңбердің қақ ортасында, ал онымен қоян-қолтық жұмыс істейтін басқа кейіпкерлер оны қоршап тұр делік. «Бас кейіпкер басқалармен қарым-қатынасқа түскен сайын, олар бас кейіпкер бейнесінің түрлі аспектісіне жарық түсіріп, аша береді», – дейді Джеймс. Басқаша айтсақ, оның теориясы қараңғы бөлмеге кіріп, бөлменің әр бұрышында тұрған жарықты қосқанмен бірдей, яғни мұндағы әр шам бөлменің әртүрлі бөлігіне жарық түсіреді. Тура сол сияқты, басқа адамдар

бас кейіпкер туралы не айтса, сол арқылы оның түрлі аспектісіне жарық түседі. «Аударманың қиындықтары» (*Lost in Translation*) фильміндегі Боб Харристин (Билл Мюррей) киноактер екенін біз мынадан ұғамыз: ол барда жалғыз отырады, жанына екі жігіт келіп, оның фильмдерін жақсы көретінін айтып: «Трюктерді өзіңіз жасайсыз ба?» – деп сұрайды. Сол бір көріністен оның экшн фильмдер жүлдызы екенін, мансабының құлдырап бара жатқанын түсінеміз.

Сценарий жазуда бір нәрсе іске аспай жатса, оның орнына басқа нәрсенің жолы болып кетеді. Бірде студенттеріміздің бірі соңы «қайғылы» аяқталатын драма жазды. Кенет үшінші актінің басында кейіпкерлер «күлкілі» әрекеттер жасай бастайды. Әңгіменің ауаны әзіл-оспаққа ауып, сценарийдің шешімі қалжыңға айналып, жеңіл дүниенің шеті шығады. Жазған сайын қаламынан әзіл-қалжың судай төгіліп, өзін тоқтата алмайды. Сөйтіп, оның көңіл күйі түсіп, «салы суға кетеді».

Менің алдыма келгенде, бар шынын айтып, не істерін білмеді. Мен оған: «Отыр да жаз, сөздерің мен диалогтардың қалай шықса, солай жаза бер. Күлкілі болып шықты ма? Солай-ақ болсын. Жаза бер. Тек үшінші актіні аяқта. Не шығатынын сосын көресің», – дедім. Сценарийдің бастан-аяқ күлкілі болғаны ешкімге ұнамасы анық, онда оны суырмаға салып, үшінші актіні әу баста қалағандай етіп аяқтау керек.

Ол тап солай жасап еді, іске аса кетті. Сөйтіп, ол үшінші актінің комедияға толы нұсқасын тастап, өзі қалағандай жазып шықты. Оған сол әзілді жазып, бір нәрседен арылу қажет болды. Бұйрық солай. Бұл – сценарийді аяқтаудан қашудың бір жолы. «Ғажап алаң» (*Field of Dreams*) фильмінің (басқа да көптеген фильмдердің) режиссер-сценарисі Фил Олден Робинсон да өз басында дәл осындай жағдай болғанын айтқан еді. Сондықтан сценарийге кереғар болса да, ойындағының бәрін жазып тастаудың өте маңызды екенін түсіндім.

Көп жағдайда сценаристер жобаны аяқтауға тақап қалғанда оны соза тұруға тырысады. Аяқтаған соң не істемексіз? Бұрындары кітап оқыған кезде ол аяқталмаса екен деп тілеуші ме едіңіз? Соңғы бірнеше тарауларды немесе беттерді оқуды кейінге қалдырып, оның қызығына ұзағынан батсам деуші ме едіңіз? Бәріміз осылай жасайтынбыз. Мұны табиғи құбылыс деп мойындаңыз да, ол жағына алаңдамаңыз.

Сіз де осындай жағдайға тап болсаңыз, өз ырқыңызға көніп, жаза беріңіз. Не боларын соңынан көресіз. Сценарий жазу – нағыз хикая, қалай шығатынын алдын ала біліп, болжай алмайсыз.

Жазу барысында кейіпкерлермен қарым-қатынас орнатып, олардың сізге айтары мен сіздің оларға не дейтініңіздің бәрін алпыс бетке жуық қағазға түсіру қажет. Олардың бәрімен қатынас орнатып болған соң еркіне жіберіңіз. Не істеймін десе де өз еркі білсін. Сценарийді «қағазға түсіруде» қабілетіңізге қарай әрекетке таңдау жасап, бағыт беріңіз.

Кейіпкер алғашқы беттен бастап тілдеседі деп күтпеңіз. Олай болмайды. Тіпті креативті зерттеу жүргізіп, кейіпкерді жақсылап танып алған күннің өзінде де, олармен байланыс орнатып, араласқан кезде біршама кедергілерді бастан кешесіз.

Диалог, шын мәнінде, кейіпкердің қызметі. Кейіпкерді жақсы танып-біліп алған болсаңыз, оқиғаның барысы өз қарқынымен жеңіл жүре береді. Көбісі диалогқа қатысты қатты алаңдайды: өйткені диалогтары тым оғаш, лепірме сөзге құрылып, кейіпкерлер бір-біріне ұқсас бір нәрсені түсіндіріп сөйлей береді. Диалог – жазу машақаты көп үйрену процесі. Жазған сайын, ұштала түсесің. Диалогтың екі негізгі мақсаты бар: оқиғаны әрі қарай өрбіту, бас кейіпкер туралы мағлұмат беру. Егер диалог осы айтылған екі мақсаттың бірде-бірін орындамаса, онда оны алып тастаңыз. Алғашқы алпыс беті оғаш шыққан диалогқа толы болса, оқасы жоқ. Оған алаңдамаңыз, себебі келесі алпыс беті жұп-жұмыр әрі тиянақты болып шығады деп сеніңіз, өйткені жазған сайын қаламыңыз ұштала береді. Содан кейін сценарийдің бірінші бөлігіне қайта оралып, диалогты қалпына келтіруге болады.

Жұмысыңыз, зерттеулеріңіз, дайындығыңыз бен оған жұмсаған уақытыңыздың түпкі нәтижесі, өмірдегі нақты адамдар секілді, шындыққа жанасатын болып шығады.

Міне, айтпағымыз осы.

Сюжет және кейіпкер

«Сүріндім деп өмірден баз кешудің жөні жоқ».

«Тарпаң» фильмі.
Гэри Росс

«Шервуд Оукс» эксперименталды колледжінде сабақ беріп жүрген кездегі ең сүйікті жаттығуларымның бірі «кейіпкер жасау» болатын. Осы жаттығуды орындауға студенттердің барлығы жұмыла кірісетін. Пайда болған кейіпкерден оқиғаның идеясы туындайтын. Олар айтқан идея мен ұсыныстардан бірте-бірте кейіпкердің тұлғасы қалыптасып, оқиға барысы құрыла бастайды. Әдетте оған екі сағаттай уақыт кетіп, соңында саликалы кейіпкер қалыптасып, кейде тіпті фильмге идея болатындай әжептәуір дүние шығып жататын.

Уақытты тамаша өткізетінбіз. Шығармашылық тәжірибеде симметриялы ретсіздіктің басын теңестіре алатын процесс басталатын. Кейіпкер жасау дегеніміз – процесс. Оның қиындығын бастан кешпей, бейнетін көрмей тұрып, соқырдың көрген күні сияқты, әр нәрсеге сүрініп, неге олар өз орнында жатпайды деп ренжисің.

Сценарий жазудың тек екі тәсілі бар. Біріншісі – идея табу, екіншісі – сол идеяға сай кейіпкер жасау. Мәселен, Хьюстондағы NASA орталығынан үш адамның ай тасын ұрлап жатқаны сияқты идеяны алып, сол идеяға кейіпкерді әкеліп «саласыз». Мысалы, «Тарпаң» (*Seabiscuit*) фильміндегі Санта Анита фермасында кедей жігітке атқа мінуге, «Рокки» (*Rocky*) фильміндегі боксёрға ауыр салмақтағы әлем чемпионымен күресуге мүмкіндіктің тууы, «Шыжыған тал түс» (*Dog Day Afternoon*) фильмінде көңілдес жігітінің жынысын ауыстыру үшін банкті тонауы, «Соңғы самурайдағы» (*The Last Samurai*) Азамат соғысының жалдамалы сарбазының дұшпан қолына түсіп, олардың өмір сүру салтының әсерінен түбегейлі өзгеруі және «Жанкешті» (*The Run*) фильмінде қайықпен рекорд жасау. Бұл сценарийлерде идеяға сәйкес кейіпкер жасалады.

Сценарий жазудың екінші тәсілі – кейіпкер қалыптастыру, яғни кейіпкерге қажеттілік пен әрекет тудыру арқылы сол кейіпкерден сюжет құрылады. Бұған «Уақыт» (*The Hours*) фильміндегі өмір тауқыметінен көңіліне шығармашылық

алданыш іздеген Вирджиния Вулфты мысалға келтіруге болады. «Алиса енді бұл жерде тұрмайды» (*Alice Doesn't Live Here Anymore*) фильміндегі Алиса да сондай. Роман Поланскидің Холокост тұтқынынан аман қалу идеясының негізінде «Пианист» (*The Pianist*) фильмі туған. Полански Холокосттан аман қалған адамның естелігін тауып алып, Рон Харвуд екеуі соған ұқсатып сценарий жазып шығады. Тап өз өмірінде болған оқиғаға қатты ұқсас. Джейн Фон да Вьетнам соғысы ардагерінің еліне оралуы туралы идеясын әріптестеріне айтып бергеннен кейін «Үйге оралу» (*Coming Home*) фильмі дүниеге келеді. София Коппола жалғыздық туралы сценарий жазғысы келді, сөйтіп, ол соған сәйкес ситуация жасап, кейін кейіпкерлері дамып, «Аударманың қиындықтары» (*Lost in Translation*) фильмі пайда болады. Кейіпкерді жасасаңыз, сюжет те шығады.

Кейіпкерді қалай жасаймыз? Бәрін басынан бастаймыз. Студенттерге бірнеше сұрақ қоямын. Берген жауаптарынан кейіпкер тұлғасын сомдаймыз. Сол кейіпкерден оқиға пайда болады.

Арагідік жолымыз болып, бұдан әжептәуір кейіпкер қалыптасып, фильмнің драмалық түпкі ойы қылаң бере бастайды. Ал кейде бұл ісімізден түк те шықпайтын. Уақыттың шектеулігі мен топтың жағдайын ескере келе айтсақ, жұмысымыз нашар шықпайтын.

Төменде топпен бірігіп жазған сценарийдің редакцияланған және қысқартылып жақсы шыққан нұсқасы берілген. Мен қойған сұрақтардың дені жалпыдан жекеге, контекстен контентке өтеді. Оқып отырып, біздің жауабымыздың орнына өз жауабыңызды қойып, сюжет жасауыңызға болады.

Мен топқа:

– Ал енді кейіпкер жасайық, – деймін. – Мен сұрақ қоямын, сіздер жауап бересіздер.

Олар келісіп, бір күліп алады.

– Жақсы, – деймін мен, – неден бастаймыз?

– Бостон, – дейді арт жақтан бір жігіт.

– Бостон?

– Иә, – дейді ол. – Жігіт Бостоннан болсын!

– Жоқ, – дейді әйелдер жағы. – Бостоннан келген қыз туралы болсын!

– Жарайды, – деп мен келісе кетемін. – Басқаларың келісесіңдер ме? Олар келіседі.

– Келісеміз. Тақырыбымыз Бостоннан келген қыз туралы. Бұл біздің сценарийдің бастамасы.

– Ол неше жаста? – деп сұраймын.

– Жиырма төртте.

Бірнешеуі келіседі.

– Жоқ, – деймін мен. – Жиырмадан асқан немесе отызға таяған.

– Неліктен? – деп сұрайды кейбірі.

– Себебі сценарийді басқа біреу үшін жазасыз ғой, – деймін мен. – Мысалы, «табыс әкелетін» киножұлдыз делік.

Сөйтіп, бірден Джулия Робертс, Кэмерон Диаз, Шарлиз Терон, Николь Кидман, Холли Берри, Рене Зеллвегер деп тізбектей жөнелемін. Әрі қарай кеттік.

– Оның аты кім? – деп сұраймын.

Басыма Сара деген есім сап ете қалады да, сонымен келісе кетеміз.

– Сараның фамилиясы кім?

Сара Таунсенд деп шешемін. Солай болсын.

Сценарийіміздің бастамасы жасы жиырмадан асқан немесе отызға таяған бостондық Сара Таунсенд болсын. Ол біздің тақырыбымыз. Кейін контекст жасаймыз.

Енді жеке басының оқиғасын құрайық. Оңай болу үшін топ ұсынған бірнеше жауаптың тек біреуін таңдап аламын. Келіспесеңіз айтыңыз. Сұрағыңызды қойып, кейіпкеріңіз бен сюжетіңізді құрыңыз.

– Оның әке-шешесі кім? – деп сұраймын. – Әкесі кім?

Дәрігер болсын деп шешеміз.

– Ал анасы ше?

– Дәрігердің әйелі.

– Әкесінің аты кім?

– Лайонел Таунсенд.

– Әлеуметтік жағдайы қандай?

Бірнеше нұсқасын ортаға салып, соңында мынадай қорытындыға келеміз: Лайонел Таунсенд – Бостонның бетке ұстар жоғары тап өкілі. Ауқатты, консервативтік көзқарастағы адам. Бостон университетінің медицина факультетін бітіріп, кейін Вашингтон университетінде интернатурадан өту үшін Сент-Луис қаласына барған.

– Сараның анасы дәрігердің әйелі болғанға дейін кім еді?

– Мұғалім. Оның аты Элизабет болсын, – дейді біреу.

– Жақсы. Элизабет Сент-Луиста Лайонелді кездестірген кезде мұғалім болған делік, ал Лайонел медициналық білімін аяқтаған кезде де әйелі бастауыш мектепте сабақ беріп жүреді. Бостонда медицина саласында қызмет істей бастағанда әйелі жүкті болып, мектептегі жұмысынан шығып кетеді.

– Сараның ата-анасы қашан үйленді? – деп сұраймын.

– Егер Сараның жасы жиырмадан асқан, отызға жақындаған болса, онда әке-шешесі шамамен 70-жылдары, яғни Вьетнам соғысы кезінде, яки содан кейін үйленген деп болжам жасаймыз. Отбасын құрғандарына отыз жылдан астам уақыт болған.

– Оны қалай тауып қойдыңыз? – дейді бір студент.

– Есептедім, – деп жауап беремін.

– Әке-шешесінің қарым-қатынасы қандай?

– Тұрақты, үйреншікті, тыныш өмірге қалыптасып қалған десе де болады. Қалай болғанда да, Сараның шешесі жұлдызнама бойынша тауешкі, ал әкесі – таразы.

– Сара қай жылы туған?

– 70-жылдардың басында немесе ортасында. Сәуір айында туса, тоқты болады.

– Бауырлары бар ма?

– Жоқ, ол – отбасындағы жалғыз бала.

Бұл процесс екенін естен шығармаңыз. Қойылған сұраққа жауап көп. Егер сұрақтардың жауабымен келіспесеңіз, кейіпкеріңізді жасау барысында өзгертіп жіберіңіз.

– Оның балалық шағы қалай өтті?

– Өзін жалғыз сезінді. Бауырлары болғанын қалады. Уақытының көбін оңаша өткізді. Бәлкім, жасөспірім жасқа жеткенше анасымен жақсы қарым-қатынаста болған шығар. Содан кейін ата-ана мен бала арасында болып тұратын жағдай сияқты, бәрі де керісінше болып кетті.

– Сара мен әкесінің арасы қандай еді?

– Жақсы, дегенмен дұрдараз болатын. Әкесі баласының ұл болғанын қалаған шығар, сондықтан қызы әкесінің көңілін табу үшін шолжаң болып өседі. Мүмкін, Сара әкесінің сүйіспеншілігі мен махаббатына бөлену үшін үнемі көңілінен шығудың жолын іздеген шығар. Шолжаң болып өсуі әкесімен арадағы мәселені шешкенімен, шешесімен арадағы қатынасты ушықтырып жібереді. Бұл жағы кейін еректермен қарым-қатынасында анықталады.

Сараның отбасындағы жағдай басқа отбасындағы секілді, бірақ драмалау үшін шиеленісті егжей-тегжейлі бейнелейміз.

Осылайша Таунсенд отбасының динамикасын түсіне бастаймыз. Әлі күнге дейін онша көп келіспеушілік болған жоқ, сондықтан біз Сара Таунсендтің контекстін зерттеуді жалғастырамыз.

Осы тұста айта кететін бір жайт: әйелдердің көбі әкесіне ұқсайтын адамды қаласа, ер адамдар да кездесіп жүрген қызының бойынан шешесіне ұқсайтын қылық іздейді. Осы уәжді кейіпкерге негіз етіп қолданған қызық. Әрине, мұның үнемі осылай болғаны дұрыс емес, алайда оның орын алуы қажет. Сондықтан мұны мүддемізге сай пайдалану орынды деп түсінейік.

Бұл туралы көп талқыладық. Кейіпкерді қалыптап бастағанда қолданатын немесе қолдануға болмайтын мәліметті жинақтауыңыз қажет. Мен мұның қателесіп барып жетуге болатын жаттығу екенін түсіндіремін: кәдеге жарайтынын алып, жарамсызын тастаймыз.

Анасы Сараға әдепті болуды үйретер, ер адамдардан сақ болуды ескертер. Анасы қызына «еркектерге ешқашан сенбе, оларға тек сенің тәнің керек» немесе «оларға тым ақылды әйел ұнамайды» деп айтар. «Сараның анасымен біреуің келіссең, екіншің келіспейсің» деймін топқа; кейіпкер жасауда әркім өз тәжірибесіне сүйенген жөн.

Мүмкін, кішкентай кезінде Сара әкесі сияқты дәрігер болуды армандаған шығар, бірақ анасы ол жұмыстың «ауыр әрі қиын» екенін ескерткен болар. Бәлкім, оның анасы «Қарапайым жандар» (*Ordinary People*) (Элвин Сарджент) фильміндегі Мэри Тайлер Мур сомдаған кейіпкер сияқты, адамның әрқашан ниеті түзу, келбетті, көрікті болуы өте маңызды деп санайтын шығар. Әрі қарай кеттік.

– Сара орта мектепте қандай оқушы болды?

– Белсенді, көпшіл, батыл әрі шөлкес мінезді. Сабакқа бар ынтасын салып оқы-маса да, бағалары жақсы. Достары көп, өзі – мектептегі қатаң тәртіп саясатына

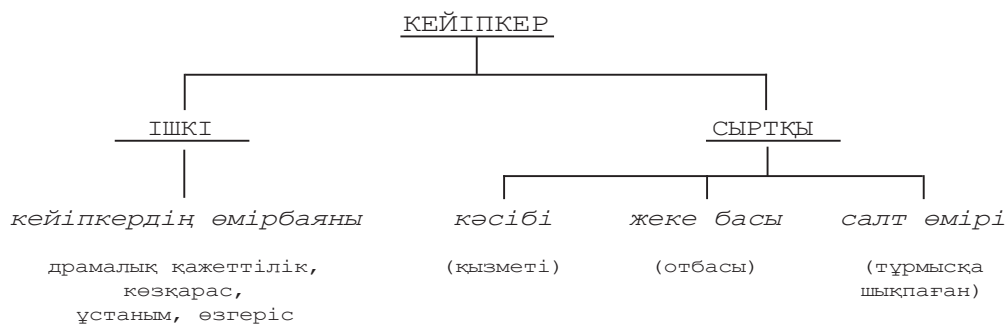
қарсы шаралардың көшбасшысы. Музыкалық талғамы әртүрлі, ата-анасы оған шыдаммен қараса да түсінбеді.

Жастардың көбі бүлікшіл келеді, ол Сараға да қатысты. Мектепті бітірген соң Вассар колледжіне оқуға түсіп, анасын бір қуантады. Бірақ «жүйені» өзгертікісі келіп, саясаттану мамандығына оқимын деп шешеді. Бұл, әрине, анасын қатты қынжылтады. Сара белсенді, оның саясаттанудың соңғы курсына оқитын жігіті бар. Табиғатынан қайсар қыздың әрекеті мінезінің ажырамас бөлігіне айналады. Ерекше дүниетанымы мен батыл көзқарасы болады. «Саясаттану» мамандығы бойынша колледжді де бітіреді.

Сөйтіп, жұмысқа орналасу үшін Нью-Йоркке кетеді. Әкесі оның бұл жоспарын қолдайды. Шешесі қолдамайды, керісінше, көңілі қалады. Анасының пікірінше, Сара «не істеу керегін» білмейді. Ақылды жас қызға лайық жұмыс тауып, тұрмыс құрып, бір жерге тұрақтаса дейді.

Барлық оқиға конфликтіден тұратынын тағы қайталап айтамын. Осы сценарийде біз шиеленіс тудырудың жолын іздестіреміз. Анасы мен қызының қарым-қатынасының сценарий үшін қажеттісі мен қажетсізін қатар түсіндіреміз. Одан шығар пайда бар ма, жоқ па? Оны шешім қабылдас бұрын анықтап алған жөн деп кеңес беремін. Сценарист әрқашан таңдаумен және жауапкершілікпен әрекет етеді. Сараның Нью-Йоркке көшуі – кейіпкерді қалыптастырудағы басты жол-айырық. Бұған дейін назарымызды Сара Таунсенд образының контекстіне аудардық. Енді контент жасаумен айналысамыз.

Сараға ықпал ететін сыртқы күшті анықтайық. Диаграммаға зер саламыз:



Сараға ықпал ететін сыртқы күштерді зерттеп көрейік.

Осы тұста студенттердің бірі оқиғаның негізі немесе оқиғаның контексті ретінде соғысты пайдаланып көрсек деп ұсыныс білдіреді. Сол жөнінде аз-маз айтып кетейік.

– Қандай соғыс? – деп сұраймын мен. Вьетнамдағы, Парсы шығанағындағы немесе Ирактағы соғыс (тіпті Корей соғысы немесе Екінші дүниежүзілік соғыс) – осының барлығы тарихымыздың қай кезеңінде орын алса да, оқиға астарын біршама тереңдететіні рас. Осыны талқылайық.

Бұл – жақсы идея. Вьетнам соғысын оқиғаның астары ретінде пайдалануға болады деп ұсындым. Енді Сараға қатысты жоғарыда айтып кеткен оқиғалар мен уақытты өзгертуге тура келеді. Бұдан не шығар екен, көрейік. Осыған дейін құрылған оқиғаның дені әлі де өзекті, сондықтан оны түбегейлі өзгертудің қажеті жоқ. Тек қажеттісін ғана өзгертеміз, яғни уақытты өз орнына қоямыз да, Сараны колледжді тастап, 70-жылдардың басында Нью-Йоркке көшіп кететіндей етеміз. Уақытты осылай шешіп аламыз.

Бір-бірте оқиға өрби бастайды. Сара 70-жылдардың басында, көктемде Нью-Йоркке келеді. Немен айналысады? Пәтер алады. Әкесі әйеліне айтпай, қызына ай сайын ақша салып тұрады, өйткені Сара солай болғанын қалайды. Сонан соң не болады?

– Ол жұмысқа орналасады. Қандай жұмысқа орналасады?

– Осыны талқылайық. Сараның кім екені белгілі: жоғары орта тап өкілі, тәуелсіз, еркіндікті сүйетін, қайсар мінезді қыз бірінші рет өзімен-өзі өмір сүре бастайды. Бұл өмірі оған ұнайды. Өзіне-өзі, өміріне сенімді. Нақтырақ қарастырып көрейік.

Нью-Йорк, 1972. Сараға қандай сыртқы күштер әсер етеді? Осы тұста кейбір зерттеулер пайдаға асады.

Никсонның президент болған кезі. Вьетнам соғысы әлі де өршіп тұр, халықтың жүйкесі тозуға сәл-ақ қалған. Никсон Қытайға барады. Макговерннің президент сайлауына қатысып, «жеңіп шығуым мүмкін» деген үміті бар. Джордж Уоллеске сауда орталығында қастандық жасалып, оққа ұшады. «Өкіл әке» (*The Godfather*) фильмі экранға шықты. «Қытай ауданы» (*Chinatown*) фильмі түсіріліп жатыр.

– Драмалық жағынан Сараға қандай жұмыс лайық?

– Саяси науқанға қатысты жұмыс.

Студенттердің бірі Сара Нью-Йорктегі Макговерн штаб-пәтерінде жұмыс істесе деген ойын айтты. Бұл – талқыға салатын мәселе. (Егер Ирактағы соғысты оқиға астарына ықпал ететін күш ретінде пайдаланып, оқиғаны қазіргі заманға сай етіп жасайтын болсақ, онда Сараны Джон Керридің компаниясына оп-оңай жұмыс істетіп қояр едік. Онда контекст сол қалпында қалады да, контент өзгереді). Менің ойымша, осы қызмет оның қайсар мінезді табиғатына жақын, әрі бірінші рет өз бетінше өмір сүре бастаған қадамын аша түседі. Бұл оның белсенді саяси ұстанымына лайық және колледждегі саяси ғылымдар саласындағы тәжірибесіне де сай келеді, әрі әке-шешесінің сол істі қостамайтыны тағы бар. Енді конфликт тудыруымыз керек, солай емес пе?

Біз талай сынақтан өтіп, қателесіп барып, тақырыпты немесе драмалық түпкі ойды, яғни Сараны драмалық әрекет жасау үшін белгілі бір бағытқа бұрып жіберетін түрткі іздейміз: есіңізде болсын, сценарий сюжеті – әрекет пен кейіпкер. Кейіпкеріміз бар, енді әрекетті ойластыруымыз керек.

Келсін-келмесін, әрекет ете берсе, әйтеуір біреуі нәтиже берер деген амал бұл. Әр нәрсені ұсынамыз, өзгертеміз, қайта құрамыз, қателесеміз де. Бір нәрсе айтсам, артынша онымен келіспей жатамын. Бұған қам жеменіз. Бізге нақты нәтиже, оқиға тауып алу қажет.

Нью-Йорк, 1972 жыл. Сайлау жылы. Никсон мен Макговерн. Сара Таунсенд Макговерн кампаниясында жұмыс істейді. Ата-анасы кімге дауыс береді?

Сара науқанға қатысу арқылы нені анықтайды?

Саясаттың лас екеніне көзі жетеді. Мүмкін, ол заңсыз әрекеттің куәсі болған шығар, оған қатысты не істер екен?

Саяси проблема тудыратындай оқиға болар деген де ұсыныс айтамын. Бәлкім, оның жақсы араласатын досы әскерден қашып, Канадаға кетіп қалар. Ал Сара әскерден қашқандарды елге қайтару үшін құрылған қозғалысқа қатысар.

Біз кейіпкерді қалыптап, контекст пен контент жасап, кейін ол оқиғаға айналатындай жоспар құрып жатқанымызды естен шығармағаныңыз жөн. Кейіпкер жасасаңыз, бұдан оқиға бастау алады.

Студенттердің тағы бірі Сараның әкесі басқа көзқарасты ұстанады дейді: әскерден қашқан адам – сатқын, оларды атып тастау керек. Ал Сара, керісінше, соғысты адамгершілікке жатпайтын заңсыз, теріс әрекет деп санайды және соғыстың болуына қатысты адамдарды, яғни саясаткерлерді атып тастау керек дейді.

Кенеттен бөлмеде таңғажайып сәт орын алады. Сыныпта отырған елуге жуық адам өздері өмірге келмей тұрып орын алған оқиғаға қатысты ойы мен көзқарастарын сан-саққа жүгіртіп, оқиға барған сайын шиеленісіп, қыза түседі.

Содан кейін бірі: «Уотергейт!» – деп дауыстап жібереді. Әрине! 1972 жылдың маусым айы. Сараға әсер еткен драмалық оқиға осы ма?

Иә. Сара қатты наразы болар еді; бұл – Сараның бойында драмалық реакция тудыратын оқиға, яғни әлі де қалыптаса қоймаған, пісіп-жетілмеген, көмескі оқиғамызға жан бітіретіндей әлеуетті түрткі. Бұл шығармашылық процесс екенін естен шығармаңыз, сондықтан шатасу мен қарама-қайшылық та болып тұрады.

– Екі жарым жылдан кейін Никсон орнынан кетеді. Соғыс аяқталуға жақын, бірінші кезекте рақымшылық мәселесі. Сара саяси іске араласып, оның қақ ортасында жүргеннен кейін көзімен көріп, болмысымен сезінді. Кейін осы жағдай сюжетіміздің беймәлім драмалық шешіміне алып барады. Біздің түсінгеніміздей, Сара – саяси көзқарасы бар тұлға. Онысы іске аса ма? – деп сұраймын мен.

– Иә.

– Сара заңгер оқуына түсіп, адвокат болатынына сенімді ме? – деймін.

Ешкім үнсіз қалмады, бәрі өз ойын айтып, қызу талқыладық. Топтағы студенттердің кейбірі оқудың еш қатысы жоқ деп келіспеді. Жөн сөз. Өйткені бұл сценарий ғой. Бізге кейіпкерді сомдайтын мықты актриса керек. Бас рөлге Рене Зеллвегер, Скарлетт Йоханссон, Шарлиз Терон сияқты бірнешеуі лайық. Не де болса да, бұл – «коммерциялық пайда әкеледі» деген дүние.

70-жылдары *Cinemobile* компаниясында жұмыс істеп жүргенімде басшым Фуад Саид ең алдымен «Фильм не туралы?» деп сұрайтын. Екінші қоятын сұрағы: «Рөлдерді кімдер сомдайды?» Сол кезде менің берер жауабым: Пол Ньюман, Стив Маккуин, Клинт Иствуд, Джек Николсон, Дасти Хоффман, Роберт Редфорд (бүгінгі күні олар Том Круз, Том Хэнкс, Киану Ривз, Мэтт Дэймон және т.б.). Сол жауапты қанағат тұтатын.

Сценарийді қабырғаға жапсыру үшін емес, сату үшін жазып жатқан боларсыз деп үміттенем! Сондықтан қазіргі заманғы нарықта атағы жер жарған жұлдыз керек.

Фильмдегі бас кейіпкердің бостондық заңгер әйел болғанын қалау-қаламау өз еркіңізде. Менің бір айтарым – егер осы жаттығуымызда ол заңгер болса, сценарийіміз сәтті шығады.

Меніңше, Сара саяси жүйенің өзгеруіне өз үлесін қосады, міне, сол себептен заңгер білімін алуы керек. Заңгер әйел – жақсы драмалық таңдау. Заңгер рөлі оған сай ма? Иә. Әліптің артын бағайық.

Егер Сара сол салада жұмыс істеп жүрген болса, оқиғаның қауызын ашып жіберетіндей бір инцидент немесе оқиға орын алуы керек. Студенттер жан-жақтан ұсыныстарын айтып жатыр. Бостондық бір студент қыз «Сара көлік мәселесіне қатысты іске араласар» деген ұсыныс айтты. Бұл – өте жақсы идея. Біз шығармашылық серпіліс тудыратын қозғаушы күшті, яғни түрткі болатындай драмалық түпкі ойды табуымыз қажет. Осыны естен шығармайық. Енді бірі «Сара әскери заңгер қызметінде жүрсе, әскерден қашып жүргендердің мүддесін қорғар еді» дейді. Келесі бір студент «Сара кедейлікті жою туралы заң саласында немесе бизнес, еңбек қатынастары яки теңіздегі құқық қорғау саласында жұмыс істесе» деген ой тастады. Жалпы, заңгер қызметі арқылы алуан түрлі драмалық мүмкіндіктерге қол жеткізуге болады.

Енді бірі жақында атом электр станциясы туралы жаңалық естігенін айтты. Дөп түсті. Біздің іздегеніміз де осы еді. Нысанаға дөп тигізді. Сара атом электр станциясындағы қауіпсіздік мәселелерімен айналысар еді. «Өте тамаша, өзекті мәселе болып шықты; сюжет желісін іліп әкетер түрткі десе болады. Мен Сараның заңгер болғанын қолдаймын».

Бәрі де келіседі. Енді Сараға ықпал ететін сыртқы күшті ашып көрсетіп, оқиғаны драмалық сюжет желісіне айналдыратын уақыт келді.

Айталық, Сара Таунсенд атом электр станциясындағы қауіпсіздік стандартын қайта қарау қозғалысына қатысады. Тексеру барысында ол нақты бір атом станциясының қауіпті екенін анықтайды. Саясаттың аты саясат, станцияның қауіпті екенін біле тұра, оны қолдап отырған, бәлкім, сол саясаткерлердің бірі шығар.

Бұл біздің оқиғамыздың ілмегіне немесе драмалық түпкі ойына айналады (бұған келіспесеңіз, лайық түрткіні өзіңіз табыңыз). Енді біз оның ерекше жақтарын, бөліктерін, контентін жасауымыз керек, осылайша сценарий тақырыбы, әрекет пен кейіпкер пайда болады.

Маңызды саяси мәселелердің бірі – атом электр станцияларының қауіпсіздігін сценарий тақырыбы етіп алу.

Ал оқиға туралы не айтасыз?

Жақында үкімет Плезантон қаласындағы (Калифорния штаты) атом электр станциясын жапты, себебі оның жер сілкінісі ошағынан екі жүз фут қашықтыққа жетер-жетпес жерде орналасқаны анықталды. Егер жер сілкінісі атом электр станциясының күл-талқанын шығарса не боларын көз алдыңызға елестете аласыз ба? Осыған зер салсаңыздар.

Енді бұған қарама-қарсы көзқарас қалыптастырайық. Оның әкесі атом электр станциялары туралы не айтар екен? «Атом энергиясын игілігімізге жаратуымыз керек, – дейді ол. – Қазіргі энергетикалық дағдарыс заманында ертеңгі күнімізді ойлауымыз қажет, болашақтың энергия көзін дамытуымыз керек; болашағымыз атом энергиясының еншісінде. Біз қатаң қауіпсіздік стандарттарын сақтап, Конгрестің және Атом энергиясы жөніндегі комиссияның анықтап берген ережелері мен нұсқаулықтарын жасауымыз керек».

Енді бұл нұсқаулықтар шындыққа емес, саяси қажеттілікке негізделетіндей болуы керек. Мәселен, Сара кездейсоқ әлденені анықтап қояды делік: атом электр станциясындағы қауіпсіздігі осал жағдайға тікелей байланысты саяси астары бар мәселе шығар. Бірақ оқиғаны қозғалысқа әкелетін қандай да бір инциденттің орын алуы қажет.

Әлдебіреу атом электр станциясында жұмыс істейтін қызметкердің радиация әсеріне шалдыққаны туралы ақпаратты Сараның заңгерлік қызмет көрсету кеңсесіне жеткізіп, Сара осы іспен айналысады.

Бұл – өте жақсы ұсыныс! Мұның біз іздестірген драмалық сюжет желісі екеніне келісеміз: қызметкер радиацияға ұшырайды, мәселе Сараның кеңсесіне жетіп, ол сол іспен айналысады. I актінің соңындағы сюжет бұрылысында Сара қызметкердің радиацияға ұшырап, айықпас дертке шалдығуы қауіпсіздік шарасының осалдығынан туындағанын анықтайды. Сара қауіп-қатер мен кедергілерге қарамастан, қолынан келгеннің бәрін жасауға тырысады.

I акт – оқиғаның бастауы: оны қызметкердің радиацияға ұшырауынан бастауға болады. Визуал динамикалы секанс: қызметкер жұмыс орнында талып құлайды, оны станциядан сыртқа алып шығады. Жедел жәрдем көлігі дабыл қағып, қала көшесімен жүріп өтеді. Наразы жұмысшылар ереуілге шығады. Кәсіподақ ұйымының шенеуніктері жиналыс өткізіп, атом станциясындағы қауіпті жағдайды айтып, сотқа талап-арыз береді.

Мән-жайға, ситуацияға қарай істі жүргізу Сараға тапсырылады. Алайда кәсіподақ ұйымының лауазымды тұлғаларына бұл ұнамайды, өйткені ол тәжірибесіз, оған қоса, әйел адам болғандықтан (70-жылдардың басы екенін ұмытпаңыз), қарсы жасалатын қысымға төтеп бере алмайды деп ойлайды. Сонда да Сара бұл істі мойнына алып, жұрттың өзі туралы қате пікірде екенін дәлелдемек болады. Билік оған станцияға кіруге тыйым салады, бірақ ол оны зерттеп-біліп, станциядағы жағдайдың қауіпті екеніне куә болады. Сараның терезесіне тас лақтырады. Қысым жасайды. Заңгерлік компанияның қолынан келер дәрмен жоқ. Сөйтіп, ол саяси өкілдерге барады. Олар радиацияға шалдыққан жұмысшыларды кінәлап, олардан теріс айналады.

Медиа да тіміскілей бастайды. Сара қауіпсіздік стандарттары мен станция басылымы арасында саяси байланыс бар екенін анықтайды.

– Бәлкім, біреулер плутонийдің жоғалғанын анықтар, – дейді осы тұста бір студент.

– Жақсы ұсыныс екен, бірақ басқа оқиға қажет, – деймін мен.

Сараның осы істегі саяси байланыстың бетін ашуы I актінің соңындағы сюжет бұрылысы болады.

II акт – қақтығыс. Қақтығыс – сюжет желісінде Сараның зерттеп, анықтау барысында көптеген кедергілерге тап болатын жері. Кедергілердің көп болғаны сонша – Сара бұл істі қалқалап тұрған саяси қорған барын сезіп, мұны ескермеу мүмкін емес деп шешеді. Енді бізге Сарамен тіл табысатын сенімді адам қажет; мүмкін, ол махаббат сезімін оятатын біреу болар. Әйелімен ажырасқанына көп бола қоймаған, балалары бар заңгермен кездестірдік делік. Олар бір-бірімен дүр-дараз боп, ол Сараны «есалаң», «нақұрыс», «есірік» деп ойлайды. Сараға жасалған қысымның салдарынан олар өздерін ұстай алмайтын жағдайға жетеді. Осы тұста Сараның ер адамдармен қарым-қатынасы туралы екі бет эссе жазып жіберсек болады (ол қанша рет ғашық болды, қандай адамдармен араласты т.с.с.).

Сара өзімен бірге жұмыс істейтін қызметкерлерден де қарсылық пен қысым көреді; егер тексеріп, қасарыса берсе, істен шеттетілетіні туралы да айтылар. Ата-анасы да Сараның ойымен келіспей, сөзге келіп қалар. Оған қолдау көрсетіп, қол ұшын беретін тек атом электр станциясының жұмысшылары болар; Сараның қауіпті еңбек жағдайларын әшкерелеп, сол істе жеңіп шығуын қалайтын тек солар шығар. Біз сценарийге медианы араластырсақ қайтеді? Мүмкін, Сараның осы істі тексеруді әрі қарай жалғастыруын жөн санайтын тілші-кейіпкерді де қосармыз. Тілші осы істен тосын хабар жасағысы келер. Олардың арасында романтикалық қатынас та болуы мүмкін.

II сюжет бұрылысына тоқталайық. Ол нақты бір әрекетті іліп алып, оны басқа бір бағытқа бұрып әкететін қандай да бір инцидент, көрініс немесе оқиға екені есіңізде ме? Осы жағдайға көп шенеуніктің қатысы бар деп нақты дәлелмен әлгі тілші Сараға жолығар. Сара қолда бар айғақпен не істегісі келеді?

III акт – шешім. Сара жұмысшылар мен медианың көмегімен атом энергиясының қауіпсіздігін қамтамасыз ету стандарттарын реттеуде саяси протекционизм әрекеттерін әшкере етеді.

Жаңа қауіпсіздік стандарттары заңдастырылғанша атом электр станциясы жабылады.

Сараны табандылығы, батылдығы мен қайсарлығы үшін құттықтап жатыр.

Сценарийдің соңын алуан түрлі етіп аяқтауға болады. Соңы «сәтті» аяқталатын сценарийдің айы оңынан туады. «Эрин Брокович» (*Erin Brockovich*) (Сюзанна Грант), «Сақиналар әміршісі: патшаның оралуы» (*The Return of the King*), «Китті бағындырған» (*Whale Rider*) (*Нукү Капо*), «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) фильмдерін еске түсіріңіз. Ал соңы көңілсіз немесе түсініксіз аяқталатын фильмдерде көрерменнің қандай күй кешетіні кейіпкерге байланысты. Оған «*Уақыт*» фильміндегі Кларисса (Мерил Стрип), «*Аударманың қиындықтары*» фильміндегі Боб және Шарлотт (Билл Мюррей мен Скарлетт Йоханссон), «Биллді өлтіру II» (*Kill Bill II*) фильмі мысал бола алады. Соңы «қайғылы, мұңды» аяқталатын фильмде де солай: «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*), «Жабайы банды» (*The Wild Bunch*), «Буч Кэссиди және Санденс Кид» (*Butch*

Cassidy and the Sundance Kid), «Бонни және Клайд» (*Bonnie and Clyde*), «Тельма және Луиза» (*Thelma & Louise*), «Суық тау» (*Cold Mountain*), «Миллион долларлық балақай» (*Million Dollar Baby*).

Оқиғаның соңын қалай аяқтауды білмей екіойлы болсаңыз, жағымды болатын жағына қараңыз. Әңгіме қазір Холиуд туралы болып отыр. Менің ойымша, өнер мен ойын-сауықтың мақсаты – адамның көңілін көтеру. Бұл көңіл көтергеннен бәрі бақытты болып кетеді деген сөз емес; адам кинотеатрдан жаны жадырап, көңілі көтеріліп шықса, рухани баю деген сол. «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) фильміндегі өмір естеліктерін тірнектеп жинаған Джейсон Борн сияқты, кинотеатрдың күміс экраны біздің ой-пікірімізді, үмітімізді, бағымыз бен сорымызды көрсететін айна іспеттес деп білемін.

Бірде Германияда елу сценарист үшін семинар өткіздім. Елу адамның қырық алтысы сценарийін өлім, өзіне-өзі қол жұмсау, жарымжан ету, қырып-жоюмен аяқтайды. Студенттерге кейіпкердің құрықталуы, оған біреудің оқ атуы, қамалуы, өлуі, өзіне-өзі қол жұмсауы, өлтіру сияқты қатыгездіктен басқа да сценарийді аяқтаудың тәуір жолдары бар деп түсіндірдім. «Тарнаң», «Магнолия» (*Magnolia*), «Энни Холл» (*Annie Hall*) фильмдеріндегі сияқты, сценарийдің соңы ақиқатқа жанасатындай нанымды және шынайы болуы қажет. Романтикалық жанрына қарамастан, «Титаник» (*Titanic*) фильмінің соңы өте шынайы, нанымды шыққан. Әлбетте фильмнің табысы онан түскен пайдамен өлшенбесе де, оны қаншама адам тамашалап, көңілін көтеріп, бір жасап қалады. Алайда Холиудты билеп-төстеп алған екі нәрсе бар: үрей мен ашкөздік. Бәрінің де «жеңімпаз» болғысы келеді. Сол себепті де киноиндустрияда сенбі, жексенбі күндері кассаға түсетін пайданың маңызы өте зор.

Фильмнің шешімін қалай шығару – әркімнің өз қалауы, бірақ оқиға мен кейіпкерге адал болған жөн, ыңғайы келсе фильм ниетінің оң, көңілге қонымды болғаны дұрыс. «Жол жиегінде» (*Sideways*) фильмі осыған дәлел. Бұл – тамаша фильм, жақсы түсірілген, актерлері де тәп-тәуір ойнайды, барлық аспектілері жағынан жақсы шыққан, әрі Майлз бен Майяның (Пол Джаматти және Вирджиния Мэдсен) қосылатынына сенген көрерменнің көңілінде сенім ұялап, үміт оты жанады. Өмірде осылай болуы мүмкін емес деп келіспессіз, дегенмен бұл менің жеке пікірім. Себебі әңгіме «өмір» туралы емес, кино мен көңіл көтеру туралы болып отыр.

Әңгімені Сара Таунсендпен сабақтап жіберейік. Оқиғаның кейіпкері мен әрекеті шикілеу болғанымен, сценарийді бастау үшін ақпарат жеткілікті.

Ол былай: 70-жылдары жас әйел-адвокат атом электр станциясындағы қауіпті еңбек жағдайын анықтайды. Саяси қысым көріп, өміріне қауіп төнсе де, сыбайлас жемқорлықты ашкерелейді. Жөндеу жұмыстары жүріп, жұмысшылар мен қоршаған ортаға қауіпсіз жағдай жасалғанша атом станциясы жабылады.

Оқиғаны ойластырып, кейіпкерді қалыптауға кеткен екі сағатты есептесек, аяқ алысымыз жаман емес. Оған тіпті жобалап атау да беріп қойдық: «Сақтық шаралары!» Бас кейіпкер Сара Таунсенд тартымды шықты; әрекет те ойдағыдай: атом электр станциясында болған жағдай арқылы саяси жанжалдың беті ашылды.

Сюжет желісін бекіту үшін бізге төрт сюжет бұрылысы қажет. Соңы: Сара саяси жемқорлықты әшкерелейді. Басы: атом электр станциясының қызметкері радиация әсеріне шалдығады. I сюжет бұрылысы олардың қауіпті жағдайды анықтаған кезімен сәйкес келеді және II актіде конфликт тудыратын жақсы себеп бар. II актінің соңындағы сюжет бұрылысында Сара атом станциясында туындаған қауіпті жағдайдың астарында саяси негіз жатқанын дәлелдейді.

Мұнымен келісу-келіспеу әркімнің өз ықтиярында, сондықтан ол жағы маңызды емес. Бұл жаттығудың мақсаты – сценарийдің қалай жазылатынын іс жүзінде көрсету, сонымен қатар кейіпкер жасау драмалық әрекетті қалай түрлендіріп, оқиғаның дамуына әсер ететінін көрсету. *«Эрин Брокович»* сияқты көптеген фильмдер осылай құрылған.

Осы тараудың басында айтылғандай, сценарий жазудың екі жолы бар: біріншісі – идея табу, сонан соң кейіпкер жасап, оны әрекеттің ағынына «тастау». Екіншісі – кейіпкер жасап, сол арқылы әрекет пен оқиға тудыру. Жоғарыда біз сценарийді осылай жасадық, яғни сценарий Бостоннан келген жас әйелден басталып, әрі қарай дамыды.

Пайдаланып көр. Не боларын соңынан көресіз.

Аяқталуы мен басталуы

«Джейк, ұмыт оны... Бұл – Қытай ауданы».

«Қытай ауданы».
Роберт Таун

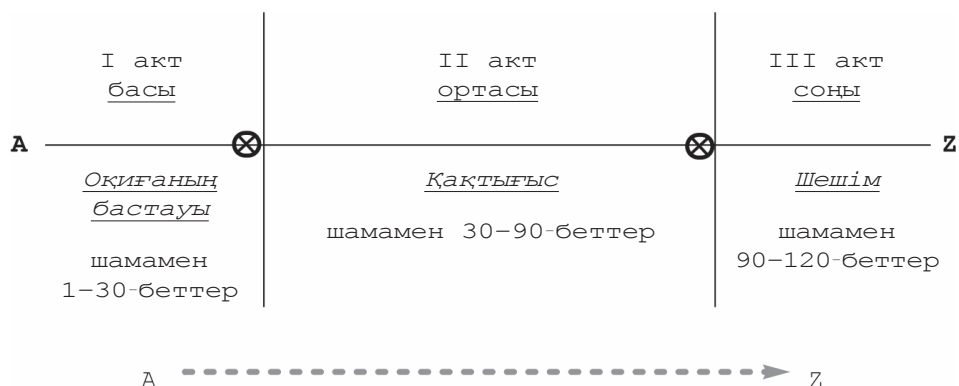
Сұрақ: Сценарийді бастаудың ең жақсы жолы қандай?

Қандай көрініс яки секанс оқырманның немесе аудиторияның назарын бірден өзіне аударады? Кейіпкердің жұмыс үстіндегі сәті ме? Күрделі яки шиеленіскен драмалық әрекет кезі ме? Пиццаны жеткізер жолда соңына түсетін көрініс пе? Арадағы қарым-қатынастың нағыз қызған шағы ма? Жұмысқа келген кезі ме? Сот болатын күнге дайындық сәті ме? Жүгіру-жаттығу сәті ме? Жалғыз жатқан немесе әлде біреумен төсек қатынасы кезіндегі көрініс пе? Таңертең айдалада тасжолмен жалғыз келе жатқан кез бе? Гольф ойнап жүрген кездегі көрініс пе? Әуежайға келген сәт пе?

Әрине, сценарийді бастаудың түрлі жолы бар. Бұған дейін сценарий жазудың абстрактілі принциптерін түрлі әрекет пен кейіпкер тұрғысынан талқыладық. Ал келесі кезеңде осы концептілердің бәрін артқа тастап, сценарийдің нақты және іргелі бөліктеріне немесе компоненттеріне көшеміз.

Сәл кері шегінейік. Барлық сценарийде тақырып болады. Тақырып әрекет (не болатыны) және кейіпкер (кімге қатысты болатыны) арқылы анықталады. Әрекеттің екі түрі бар: физикалық және эмоциялық әрекет – автокөлікті қуу және сүйісу. Біз кейіпкерді драмалық қажеттіліктерге байланысты қарастырып, кейіпкер концептісін екі құрамдас бөлікке бөлдік: ішкі және сыртқы, яғни кейіпкердің дүниеге келген күнінен бастап, фильм аяқталғанға дейінгі аралық. Кейіпкерді қалыптастыру және оның мінезін сипаттауды, сонымен қатар идеяны көрсететін контекст пен контент туралы да айтып өттік.

Келесі қадамымыз қандай? Әрі қарай не болады? Парадигмаға қарайық:



Не көріп тұрсыз?

Бұл – бағыт; иә, дәл өзі. Оқиға А нүктесінен Z нүктесіне дейін, яғни оқиғаның бастауы бөлімінен шешімге дейін ілгері қарай өрбиді. Мұнда оқиғаның қалай өрбитіні маңызды емес: мәселен, «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) фильмінде оқиға есте қалған үзік ойлар түрінде, «Суық тау» (*Cold Mountain*), «Энни Холл» (*Annie Hall*), «Ағылшын пациент» (*The English Patient*) фильмдерінде флэшбэк арқылы, «Пианист» (*The Pianist*), «Қытай ауданы» (*Chinatown*), «Өрмекші адам 2» (*Spider-Man 2*) (Элвин Сарджент) және «Матрица» (*The Matrix*) фильмдерінде оқиға рет-ретімен тікелей сюжет желісі арқылы баяндалады. Сценарийдің құрылымы дегеніміз – драмалық шешімге алып келетін оқиғаға байланысы бар инциденттердің, эпизодтар мен оқиғалардың рет-ретімен дамуы.

Бұл – оқиға басынан бастап, соңына дейін дамиды дегенді білдіреді. Оқырман немесе аудиторияға арнап үш нәрсе жасау үшін шамамен он бет (он минут) қажет. (1) Бас кейіпкер кім? (2) Драмалық түпкі ойы қандай, яғни оқиға не жайында? (3) Драмалық ситуацияның – оқиғаның жай-жапсары қандай?

Сонымен, сценарийді бастаудың ең тиімді жолы қайсы?

СЦЕНАРИЙДІҢ СОҢЫ ҚАЛАЙ АЯҚТАЛАТЫНЫН БІЛ!

Ең алдымен осыны анықтап алу керек. Оқиға қалай аяқталады? Сценарийді аяқтаудың нақты кадры, көрінісі немесе секансы жоқ, тек шешімі бар. Шешімі дегеніміз – оқиғаның тиянақты түрде шешілуі. Шешімі қандай? Кейіпкер тірі қала ма, әлде ажал құша ма? Үйлене ме, әлде ажыраса ма? Жарыста жеңе ме, әлде жеңіле ме? «Суық тауға» аман-есен жете ме? «Дум» тауына барып, сақинаны жоя ма, жоқ па? Ұрлаған затымен қашып құтыла ма, жоқ па? Үйіне орала ма? Қылмыскерлерді ұстап, жауапкершілікке тарта ма?

Сценарийдің шешімі қандай?

Адамдардың көбі сценарий жазуды бастамас бұрын оның соңы – соңғы түйіннің анық болу керегін түсінбейді. Мен дәлел үстіне дәлел, талқылаудан соң пікірталас, дебаттан кейін дебат тыңдаймын. Олар «Оқиғаның соңын кейіпкердің өзі

анықтайды», «Оқиғаның соңы оқиғаның өзінен өрбіп шығады», «Соңына жеткеннен кейін белгілі болады» деген секілді уәж айтады.

Бұл сценарийде дұрыс нәтиже бермейді. Мүмкін, романда немесе спектакльде осылай жасауға болатын шығар, алайда киносценарийде бұл тәсіл іске аспайды. Неге? Өйткені оқиғаны баяндап беруге небәрі 110 бет қана беріледі. Оқиғаны қалауыңызша баяндап беруге соншалықты көп бет емес.

Жазуды бастамас бұрын алдын ала біліп алатын нәрсе – соңы. Неге?

Зерделеп ойлансақ, оқиға әрдайым ілгері қарай – басынан аяғына дейін белгілі бір жолмен, бағытпен дами береді. Бағыт деп отырғанымыз – даму желісі, жолы.

Өмірдегі сияқты, сценарийде де солай – бәрі біріне-бірі байланысты. Сценарий жазуды бастағанда оның соңын нақты егжей-тегжейлі білу міндетті емес, бірақ не болатынын және кейіпкерлерге қалай әсер ететінін білу керек. Оны сипаттап беру үшін өз өмірімнен мысал келтірейін.

Өмірімде не істегім келетінін, кім болғым келетінін білмей дағдарып қалған сәттерім болды. Мектепті бітірген кезім. Әкемнің соңынан бірнеше жылдан соң анамның қайтыс болған кезі. Жұмысқа тұруға немесе колледжге түсуге еш құлқым болмады. Не істерімді білмедім. Ел ішін аралап, бір бағыт табармын деп шештім. Сол кезде үлкен ағам Сент-Луис медицина университетінің мектебінде оқып жүрді. Ағама яки Колорадо мен Нью-Йорктегі достарыма барармын деп ойладым. Сөйтіп, бір күні таңертең киім-кешегімді жинап, көлікке отырып, 66-тасжолмен шығысқа қарай жол тарттым.

Діттеген жеріме жеткенше қалай жүргенім есімде жоқ. Солай болғанын қаладым. Өмірдің ащысы да, тәттісі де болды, бәрібір өмірді сүйдім; еш мақсатсыз, еш міндетсіз жел айдаған қаңбақтай жүре бердім.

Екі жыл өмірім осылай өтті.

Бірде Аризона шөлі арқылы жол жүріп бара жатқанда бұрын да осы жолмен жүргенім есіме түсті. Бәрі бәз-баяғы қалпында болса да, бір өзгешелік бар еді. Сол бедеу шөл аймағы, дәл сол таулар. Бірақ арада екі жыл өткен екен. Шынына келсем, «адасқанның алды жөн, арты соқпақ» екенін түсіндім. Есімді жиып, өзіме-өзім келу үшін екі жыл кетті, бірақ сонда да алдыма қойған мақсат-міндетім, бағыт-бағдарым болмады. Кенет болашағымның бұлыңғыр екенін аңғардым.

Уақыттың жүйрік аттай зымырап бара жатқанын сонда ғана сезіп, бір нәрсе істеу керегін түсіндім. Ел кезіп, уақыт өткізгенше оқуыма оралайын деп шештім. Не болса да, кем дегенде, төрт жылдан кейін диплом алармын. Әрине бәрі ойымдағыдай болмады. Берклиде жүргенде өмірімді түбегейлі өзгертіп, кейін бірге жұмыс істеген адаммен таныстым. Ол – менің тәлімгерім Жан Ренуар. «Болашақ дегеніміз – кино», – деді ол маған.

Саяхатқа шыққанда адамның көздеген, діттеген жері болады. Сан-Францискоға барар болсам, ол менің межелі жерім болғаны. Ол жаққа қалай баратыным таңдауыма байланысты: ұшақпен, көлікпен, автобуспен не пойызбен барамын, мотоциклге немесе велосипедке мінермін, баяулатып, жаяулатып жетермін. Қалай жетсем де, таңдау өзімде. Ал өмір дегеніміз – таңдау, жеке таңдау, креативті таңдау және сол таңдау үшін жауапкершілікті мойныға алу.

Оқиға шешімінің негізгі динамикасын түсіну өте маңызды. Оқиғаның шешімі дегеніміз – «тиянақтау немесе түсіндіру». Бұл сценарий жазу процесінің басында басталады. Сюжет желісін құрып, әр көрініс, әр әрекет сайын оларды бір-бірімен байланыстырып, құрастырған кезде ең алдымен шешімін анықтап алу қажет. Сценарийдің шешімі қандай? Сценарийдің бастапқы концептісін жасарда идеяны драмалық сюжет желісіне айналдырып, креативті таңдау жасап, шешім қабылдап, сол шешімнің қандай болатынын анықтап алу керек.

Жақсы фильмнің шешімі алдын ала жасалады. Осыны естен шығармаңыз.

«Рашмор» (*Rushmore*) фильмінің соңы есіңізде ме? «Немоны іздеу» (*Finding Nemo*), «Өрмекші адам 2», «Мамрица», «Бонни және Клайд» (*Bonnie and Clyde*), «Қызыл өзен» (*Red River*), ал «Буч Кэссиди және Санденс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), «Сьерра-Мадре қазынасы» (*The Treasure of the Sierra Madre*), «Касабланка» (*Casablanca*), «Энни Холл», «Үйге оралу» (*Coming Home*), «Акуланың ажалды ауызы» (*The opening of Jaws*), «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*), «Жалғызбасты әйел» (*An Unmarried Woman*), «Іздеушілер» (*The Searchers*), «Терминатор 2: қиямет күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) фильмдері ше? Бұлар әлемге әйгілі фильмдер.

Оған тағы бір жақсы мысал – Роберт Таунның «Қытай ауданы». Классикалық фильмдердің бірі. Үздік жазылған, керемет актерлік шеберлікпен сомдалған, киноиндустрияның тамаша туындысы. «Қытай ауданын» отыз рет, тіпті одан да көп көрдім, ол әлі де маңызын жоғалтпаған. Бұл фильмді көрген сайын өзіме жаңа бір дүние ашамын. Оқиғаның сценарийі қызықты: алғашқы жазылған үш сценарийдің үш нұсқасы бар, үшеуі үш түрлі аяқталады.

Алғашқы нұсқасы басқалардан әлдеқайда өзгеше, романтикаға жақын. Бұл жобада Роберт Таун, Рэймонд Чандлердің көптеген фильмдеріндегідей, оқиғаның басы мен соңында Джейк Гиттесті кадр сыртынан сөйлетеді. Эвелин Малрэй Джейк Гиттестің өміріне еніп, Гиттес басқа таптың әйелінің өміріне араласып кетеді: бай, нәзік те әдемі әйелге ес-түссіз ғашық болады. Оқиғаның соңына таман Эвелин әкесі Ноах Кросстың (Джон Хьюстон) қызын/сіңлісін іздеп табу үшін Гиттесті жалдағанын біліп қояды. Әкесінің қызды таппай тынбайтынын білген Эвелин оны өлтіруді ойлайды. Бұдан басқа шешім жоқ екенін біледі. Ол Ноах Кроссқа қоңырау соғып, Сан-Педроға жақын маңдағы жағалаудың шөлейтті бөлігінде кездесуге келіседі. Кросс уәделі жерге келгенде, жаңбыр қатты жауып тұрады. Ол қызын іздеп келе жатқанда, Эвелин көліктің үдеткішін басып, қағып кетпекші болады. Кросс әрең қашып құтылып, жақын маңдағы батпақты жерге тығылады. Эвелин көліктен түсіп, тапаншасын алып, ізіне түседі. Мылтық атылады. Ол тұзаққа түскен жемтікті жарнамалайтын, ағаштан жасалған үлкен маңдайша белгінің артына жасырынады. Эвелин оны байқап қалып, маңдайшаға оқ жаудырады. Ноах Кросстың өлі денесі жерге сұлқ құлайды. Қан жауған жаңбырмен араласып ағып жатты.

Бірнеше минуттан кейін Гиттес пен лейтенант Эскобар оқиға орнына келеді, кадр бірден заманауи Лос-Анджелестің және Сан-Фернандо алқабына ауысады. Эвелин Малрэй әкесін өлтіргені үшін төрт жыл түрмеде отырғаны, оның

қызының/сіңлісінің аман-сау Мексикаға қайтқаны және Ноах Кросстың жер теліміне қатысты ойластырған жобасы 300 миллион доллар табыс әкелгені кадр сыртынан баяндалады. Бірінші жоба нұсқасының шешімінде әділдік пен тәртіп басым: Ноах Кросс жазасын алады, ал парақорлық пен су дауының айналасындағы сыбайлас жемқорлық бүгінгі күнгі Лос-Анджелесті қандай жағдайға жеткізгенін сипаттайды.

Бұл – жобаның бірінші нұсқасы.

Сол кезде продюсер Роберт Эванс («Өкіл әке» – *The Godfather* мен «Махаббат оқиғасы» – *Love Story* фильмдеріне жауапты) Роман Поланскиді («Пианист» фильмі) режиссер ретінде шақырады. Поланскидің «Қытай ауданына» қатысты өз ойы болады. Талқылап біраз өзгерістер енгізеді. Соның салдарынан, Полански мен Таунның арасындағы қарым-қатынас шиеленісіп кетеді. Олар көп нәрсеге келіспей қалды, әсіресе соңына байланысты дау-дамай туады. Екінші жобадан Полански Ноах Кросстың фильм соңында адам өлтіріп, жазадан құтылып кеткенін қалайды. Сондықтан екінші нұсқасы айтарлықтай өзгертіледі. Ол аса романтикалық емес, ондағы әрекет біраз қысқартылып ықшамдалған, ал шешімінің фокусы, яғни шешуші кезеңі, шарықтау сәті едәуір өзгерген. Екінші нұсқасы соңғысына өте жақын.

Екінші жобадан Ноах Кросс кісі өлтіреді, парақор болады, (инцест) қызын зорлайды. Ал Эвелин Малрэй әкесінің қылмысы үшін кінәсіз құрбанға айналады. Роберт Таун «Қытай ауданын» жазуды бастаған кезде адам өлтіру, тонау, зорлау немесе қасақана өртеу сияқты белгілі бір қылмыс түрлерін жасаған адамдар жазасын түрмеде өтейді, ал тұтас қоғамға қарсы қылмыс жасағандардың атына көше беріліп, қалалық әкімшілікте оларға арнап тақтайшалар ілінеді деген ойды айтқысы келді. Лос-Анджелесте «Оуэнс алқабының құруы» деген атпен белгілі суға байланысты дау-дамай фильмге арқау болған.

Екінші нұсқаның соңында Гиттес Қытай ауданында Эвелин Малрэймен кездесуді жоспарлайды; фильмнің кіріспесінде Кёрлиге Эвелинді Мексикаға жеткізіп салуды тапсырады, ал қызы/сіңлісі оны қайықта күтіп отырады. Гиттес суға қатысты дау-дамай мен кісі өлімінің артында Кросстың тұрғанын анықтап, оны айыптайды. Сол кезде Кросс оны тұтқынға түсіреді. Әйелдер Қытай ауданына жеткенде, Кросс Эвелинді ұстап алмақшы болады, бірақ Гиттестің қарсылығына егде адамның шамасы жетпейді. Эвелин көлігіне қарай қаша жөнелгенде, оған лейтенант Эскобар бөгет болады. Гиттес жалма-жан полицейді бас салады. Екеуі төбелесіп жатқанда, Эвелин қашып үлгереді. Артынша бірнеше рет оқ атылады. Біреуі басына тиіп, әйел өледі. Бұл соңғы нұсқаға ұқсас.

Соңғы көріністе Кросс Эвелиннің өлі денесінің жанында еңкілдеп жылап отырады, ал Гиттес Эскобарға осының бәріне Кросстың кінәлі екенін айтып жатады.

Үшінші және соңғы нұсқада Таунның көзқарасын көрсету үшін сценарийдің соңы сәл-пәл өзгертіледі, алайда шешімі екінші нұсқамен бірдей болып шығады. Гиттесті Қытай ауданына жеткізеді, ал лейтенант Эскобар ол жерге ерте барып алады. Айғақты жасырғаны үшін жеке детективті тұтқындап, қолына кісен салады. Эвелин қызымен/сіңлісімен бірге келгенде, Кросс жас қызға жақындайды. Эвелин әкесіне қыздан аулақ жүруін ескертеді. Әкесі қарсылық білдірген соң,

Эвелин тапаншамен қолын жаралап, көлігіне мініп қашады. Тағы да оқ атылады. Эвелиннің көзіне тиіп, қаза табады (қосымша мәлімет ретінде айта кетсек: Софоклдың трагедиясында Эдип анасымен инцест жасағанын түсініп, өз көзін өзі ағызып жібереді; әдейі болсын-болмасын, мен мұны батыл жасалған параллель қадам деп ойлаймын).

Эвелиннің өлімінен зәресі ұшқан Кросс қызын немесе немересін, қараңғы түнекке күштеп сүйрей жөнеледі.

«Джейк, ұмыт оны... Бұл – Қытай ауданы».

Ноah Кросс бәрінен құтылып кетеді – кісі өлтіруден де, суға қатысты дау-жанжалдан да, қыздан да. «Кімді өлтірсең де, жазадан құтылып кету үшін адам бай болуы керек», – дейді Гиттес Кёрлиге фильмнің кіріспесінде.

Сценарийдің бір сөзін қағазға түсірмес бұрын оның шешімі анық болуы қажет. Ол – контекст; сценарийдің соңын өз орнында ұстап тұрады. Билли Уайлдер бірде былай деді: «Егер сценарийдің соңына қатысты мәселе туындап жатса, оның жауабын әрқашан басынан іздеу керек. Басталуының күшті болғанын қаласаңыз, соңының қалай аяқталатынын білу қажет. Өмірде де солай. Егер сіз тамақ дайындағыңыз келсе, жай ғана асүйге барып, тоңазытқышта бар азық-түліктің бәрін қосып, не боларын сосын көрерміз демейсіз ғой. Оны асүйге кірмес бұрын алдын ала ойлап аласыз. Сонан соң тек асты пісіру ғана қалады».

Оқиға, шын мәнінде, саяхат, ал оның соңы діттеген жеріңіз сияқты. «Уақыт» (*The Hours*) немесе «Америкалық сұлулық» фильмінің басталу сәтіне тағы бір назар салыңыз. Басталу сәтіндегі қысқаша көріністен қала мен көшені көреміз, кадр сыртынан Лестер Бернэмнің: «Менің атым Лестер Бернэм. Жасым қырық екіде. Күнім санаулы, бір жылға жетер-жетпес өмірім қалды... Шынын айтсам, мен әлдеқашан өліп қалғанмын» деген дауысын естіміз. Сонан соң оқиғадан оның өмірге қайта оралғанын көреміз.

Сценаристер тап болатын басты қиындықтың бірі – соңына қатысты мәселе: сценарийдің сәтті шығуы үшін рахатқа бөленіп, ләззат алып, оқырман мен аудиторияға эмоциялық әсер етіп, жасанды, жалған көрінбей, шынайы, ақиқатқа сай нанымды болу үшін оны қалай аяқтау керек; оқиғаның маңызды, шешуші сәті – сюжеттің соңы; қысқаша айтқанда, барлығының шешімін жасайтын соңы.

Бір қызығы, көп жағдайда үлкен мәселе тудыратын сценарийдің соңы емес, керісінше, соңының тиімсіз аяқталуы. Кейде ол тым солғын немесе тым баяу, артық сөзі көп, түсініксіз; бірде аса қымбатқа түсіп жатса, бірде арзан болады; немесе тым қайғылы яки тым көңілді, жасанды, алдын ала не болатыны белгілі боп шындыққа жанаспай жатады. Кейде сюжет желісінің шешімін жасау үшін драмалық жағынан бір нәрсе жетіспей тұрады, кейде қалтарыстан күтпеген жағдай бола кетеді. Сценарий жазуды жаңадан бастап жүрген сценаристер оны аяқтаудың ең жақсы жолы – бас кейіпкердің өлімі немесе төтенше жағдай болып, барлығының өлуі деп санайды. Әрине, ол жинақы, тиянақты әрі оңай. Бірақ одан да жақсы етіп аяқтауға болады.

Бірде Жан Ренуар маған «заттар арасындағы байланысты көрсетіп берген адам – нағыз ұстаз» деп айтқан еді. Мен оны әрдайым сабақ бергенде, сценарий

жазғанда да қолдануға тырысамын. Физика саласында да бір құбылыстың басы мен аяғының бір-біріне байланысты болуы, яғни Ньютонның қозғалыс туралы үшінші заңы сияқты, себеп пен салдардың өзара байланысы – табиғи заңдылық. Әрекет етуші күшке тең қарсы әрекет етуші күш бар.

Бір нәрсенің аяқталуы әрдайым келесі бір нәрсенің басталуы болады. Үйлену тойы, жерлеу немесе ажырасу рәсімі болсын, мейлі біреу кәсібін ауыстырсын, біреумен ат құйрығын кесісіп, керісінше, табысып жатсын, жаңа елге көшіп, жаңа үйге қоныстансын, Лас-Вегасқа барып, өмір бойы жиған-тергенінің бәрінен айырылсын немесе дүниенің байлығына кенелсін – мұның бәрі де бір нәрсенің аяқталғаны, екінші бір нәрсенің бастамасы. Егер біреу қатерлі ісік немесе жүрек ұстамасы сияқты қауіпті медициналық дертті жеңіп, өлім аузынан қалса, оның әрбір демі – жаратқанның қасиетті сыйы, берген қуанышы мен алғыс-батасының жаңа бастамасы.

Cinemobile компаниясының сценарий бөлімінің басшысы болған кезде үстел үстінде әлі оқылмаған жетпіс сценарий жататын. Үйілген қағаздың саны азаймайтын. Кездейсоқ азая қалған сәттің өзінде де, қайдан алатыны белгісіз, әйтеуір, агенттер, продюсерлер, режиссерлер, актерлер мен студиялар әкеліп тастайды. Нашар жазылған, зеріктіріп жіберетін қыруар сценарий оқығаным сонша – алғашқы он бетті оқығаннан кейін оның болашағын болжайтын дәрежеге жеттім. Сценариске сюжетті ширатып жазу үшін отыз бет беретінмін. Егер сол бетке сыйғыза алмаса, оны ысырып тастап, басқа сценарийді оқуға кірісетінмін. Еш пайдасы жоқ материалдар тым көп болатын. Уақытымды босқа жібермес үшін күніне үшеуін оқитынмын. Сценариске үміт артып отыратын уақыт болмайтын: ол сюжетін не жазады, не жазбайды – екіншісі бірі. Егер жаза алмаса, онда «кері қайтарылатын файлдарға» арналған үлкен себетке тастай салатынмын.

Қорыта айтар болсам, мынадай сұрақ қойған орынды: сценарий қалай басталады? Сценарийдің кіріспе көрінісі мен секансы қандай? «Басталу көрінісі біткеннен» (*fade in*) кейін не жазу керек?

Оқырманның немесе аудиторияның назарын аудару үшін сценарийдің он беті жеткілікті; сол себепті де көптеген фильмдер, мысалы, «*Акуланың ажалды ауызы*» (Питер Бенчли, Карл Готтлиб), «*Шоушенктен қашу*» (*The Shawshank Redemption*), «*Уақыт*», «*Жоғалған кемені іздеушілер*» (*Raiders of the Lost Ark*) (Лоуренс Кэздан) фильмдерінің басы, «*Өрмекші адам 2*» фильміндегі пиццаны жеткізу сәтіндегі қарбалас, «*Рашмор*» фильміндегі баланың армандаған сәті көрермен назарын бірден баурап әкетеді. Әдетте түрткі инцидент деп аталатын осындай көріністі немесе секансты жасау қолыңыздан келсе, онда сюжеттің қалған бөлігін де жаза аласыз.

Титрді қайда қою керек деп алаңдаудың қажеті жоқ. Ол – сценарийге емес, кинематографиялық шешімге қатысты мәселе. Титрді орналастыру – фильмге қатысты жасалатын соңғы шешім, яғни редактор мен режиссердің шешімі. Мүмкін, ол динамикалы титр монтажі немесе қара фонға орнатылған қарапайым ақ түсті карталар болар, бірақ оны қай жерге қоюды сіз шешпейсіз. Қаласаңыз тек «титрдің басы» не «титрдің соңы» деп жазуыңызға болады. Тек сценарий жазыңыз, титрге алаң болмаңыз.

Холиудта сценарийді оқырманның (сценарийді оқитын адам) көмегінсіз ешкім сата алмайды. Бұл туралы айту мен үшін ауыр, әрине. Алайда Холиудта оны «ешкім қолына алмайды»; продюсер, режиссер, жұлдыздар да оқымайды. Оны оқитын тек оқырман. Бұл қалада сценарийді сүзгіден өткізетін күрделі жүйе қалыптасқан. Бәрі сценарийді демалыс күні оқимыз деп айтады, яғни олар сценарийді бірнеше аптаға басқа біреуге: оқырманға, хатшы қызға, әйеліне, көңілі жарасқан қызға, көмекшіге оқуға береді деген сөз. Егер оқырман оны ұнатып жатса, сценарийді шығармашылық жетекшіге береді, сөйтіп, ол оны оқу үшін демалыс күні үйіне алып кетеді.

Ал сценаристің жұмысы – оқырманына сценарийді оқыту. Оның алғашқы он беті – ең маңызды беттер. Алғашқы он беттен кейін-ақ сценарийдің болашағы оқырманға белгілі болады: іске аса ма, жоқ па, сюжет құрылды ма, жоқ па? Оқырманның назарын аударту үшін он бет қана мүмкіндігіңіз бар.

Қайтадан басына оралайық: сценарийдің басталу сәті қандай? Сіз үшін ең маңызды таңдау – оқырманның сценарийден бас алмай оқуы. Бірінші бетте, бірінші сөйлемде қандай көрініс немесе секанс жазылады? Сіз нені көрсетпексіз? Оқырман мен аудиторияның назарын аударатын визуал түрде қандай көрініс немесе әрекет жасайсыз? Бәлкім, ол «Жабайы банды» (*The Wild Bunch*), «Сақиналар әміршісі» (*Lord of the Rings*) фильміндегі керемет визуал экшн секансы немесе «Суық таудағы» шайқастың көрінісі сияқты болып шығар? Роберт Таунның «Сусабын» (*Shampoo*) фильміндегідей, кейіпкерді қызықты етіп таныстыру ойыңызда бар ма? Қараңғы жатын бөлме, төсек ләззатына батқан адамдардың тоянтаған дауыстары, шарықтаған көңіл күйді су сепкендей басатын телефонның ащы шырылы... Бұл Уоррен Битти мен Ли Грант сомдаған кейіпкерлердің төсектес болған сәті. Бұдан біз кейіпкер туралы мол деректің қажет екенін көреміз. «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) фильмінде Уэс Андерсон мен Оуэн Уилсон бас кейіпкердің төртеуінің қалай өсіп келе жатқанын, отбасы тұрмысын кадр сыртынан баяндау тәсілімен жеткізеді. Осы тәсіл арқылы жалпы фильмнің өзі, отбасы тақырыбы, сәтсіздіктері құрылады.

Шекспир – кіріспе жазудың шебері. «Хамлет» трагедиясындағы парапет бойымен жүретін елеспен, «Макбеттегі» болашақты болжайтын сәуегейлер секілді экшн секанспен немесе кейіпкерді сипаттайтын көрініспен ашады. Бүкір III Ричард «наразылығымыздың ызғары» деп қынжылса, Король Лир қыздарының материалдық игіліктер тұрғысынан оны қаншалықты жақсы көретінін білгісі келеді. «Ромео мен Джульетта» басталмас бұрын хормен өлең айтып, тыныштық орнау үшін дабыл қағып, «қосыла алмаған ғашықтар» оқиғасы қысқаша сипатталады».

Шекспир өз аудиториясын бірден таниды: емін-еркін ішімдік ішетін кедей-кепшік пен езілген таптың тоғышарлары сахнадағы ойын көңілінен шықпаса, ойыншыларға қарсы шу шығарып, наразылық білдіретін. Сондықтан олардың бар назарын әрекетке шоғырландыру керек.

Басталу кезеңі аудиторияны бірден өзіне баурап алатындай визуал белсенді әрі әсерлі болуы керек. Басталу кезеңінің тағы бір түрі – кейіпкер мен ситуацияны баяу қарқынмен қалыптастыратын түсіндірмелі тәсіл «Тельма және Луиза»

(*Thelma & Louise*), «Сенің анаң да» (*Y Tu Marna Tambiён*), «Америкалық сұлулық», «Жол жиегінде» (*Sideways*), «Ақымақ қыздар» (*Mean Girls*) фильмдерінде қолданылады.

Сюжет арқылы басталу түрі анықталады.

«Президент маңындағылар» (*All the President's Men*) (Уильям Голдман) фильміндегі «Уотергейт» дауы өте қызу әрі драмалық секанстан басталады. «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) фильмінде сақинаның тарихы мен жер кіндігіндегі ситуация сипатталады; «Өзге ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Glose Encounters of the Third Kind*) фильмі өте динамикалы және құпия секанстан басталады, сондықтан онда не болып жатқаны белгісіз. «Рашмор» – қиялшыл бала туралы оқиға, сондықтан фильм кейіпкердің қиялға жақын екенін бейнелейтін секанс арқылы, яғни оның арманның жетегінде жүрген тұсынан басталады. «Джулия» (*Julia*) (Элвин Сарджент) – естеліктің шырмауына түскен кейіпкер бейнесін қалыптастыратын, мұнды, терең ойлы фильм. «Жалғыз басты әйел» (Пол Мазурски) фильмі ерлі-зайыптылардың арасындағы егестен басталып, күйеуі бар әйелдің өмірі туралы баяндайды.

Сценарийдің басы оқиғаның не жайында екенін бейнелеп беретіндей жақсы ойластырылған және визуал әзірленген болуы шарт. Көптеген сценарийлерді оқып, сценаристердің кіріспені дұрыс ойластырмайтынына көзім жетті: онда сюжетке түк қатысы жоқ көріністер мен секанстар көп. Бұл сценарий жазушының диалог пен түсіндірме арқылы сюжет іздегеніндей болуы керек. Бір кадр мен диалогтың бір сөзін жазбас бұрын төрт нәрсені біліп ал: сюжеттің соңы, басы, I сюжет бұрылысы және II сюжет бұрылысы. Ол рет-ретімен орындалсын. Осы төрт элемент, төрт инцидент, эпизод немесе оқиға – сценарийдің негізі, темірқазығы.

Соңы мен басы мұз текшесі мен судың арасындағы байланыс сияқты өте тығыз болуы шарт: су белгілі бір молекулалық құрылымнан тұрса, мұз текшесінің белгілі бір кристалдық құрылымы бар. Алайда мұз текшесі суда еріп кетсе, мұз бен судың айырмашылығын ажырата алмаймыз. Олар бір нәрсенің бір бөлігі және бір бөлшегі; олар бүтін мен бөлшек арасында болатын өзара байланысқа ие. Сценарийдің басы арқылы оқырманның сценарийді оқитын-оқымайтыны анықталады. Сценарийдің алғашқы бірнеше беті арқылы үш нәрсе: кейіпкер – оқиға кім туралы, драмалық (немесе комедиялық) түпкі ойы – оқиға не туралы және ситуация – әрекеттің мән-жайы айқындалады. Осы алғашқы он бет арқылы оқырман материалдың өзіне ұнайтын-ұнамайтынын шешіп алады. Сенбесеңіз, бұған келесі барғанда көретін фильм арқылы көз жеткізуге болады. Оған алдымыздағы тарауда толық тоқталамыз.

60-жылдардың ұлы классиктерінің бірі Роберт Россеннің «Алаяқ» (*The Hustler*) фильмі миннесоталық байлармен (Джеки Глисон) бильярд ойнауға келген Эддиден (Пол Ньюман) басталып, бильярд әлемінен өз еркімен кететін көрініспен аяқталады. Фильм бильярд ойынынан басталып, бильярд ойынымен аяқталады.

Сидни Поллактың «Кондордың үш күні» (*Three Days of the Condor*) – 70-жылдардың жоспарланбаған керемет фильмдерінің бірі. Джозеф Тернер (Роберт

Редфордтың сомдауында) фильмнің драмалық түпкі ойын анықтайды: «Таңғы поштамен маған хат келді ме, доктор Лэпп?» Осы сұрақтың жауабы бірнеше адамның өлімімен аяқталады, ал Тернер өлім аузынан қалады. Тернер фильмнің соңында Орталық барлау агенттігі (CIA) ішінде тағы бір Орталық барлау агенттігі (CIA) жұмыс істейтінін анықтайды. Оның анықталуы – фильмнің шешімін жасайтын соңғы кілт.

«Кондор» (*Condor*) (кіші Лоренцо Семпл және Дэвид Рэйфил, Джеймс Грейдидің «Кондордың алты күні» – *Six Days of the Condor* атты романы бойынша) фильмінің соңы – оқиға шешімін сипаттайтын тамаша үлгі. Режиссер Сидни Поллактың шеберлігінің арқасында бұл триллерде оқиға өте жылдам дамиды: актерлер рөлін тамаша сомдаған, техникалық жағынан тамаша түсірген, соңы жұп-жұмыр, алып-қосары жоқ.

Фильмнің соңына қарай Тернер Орталық барлау агенттігінің жоғары лауазымды басшысы Лайонел Этвудтың ізіне түседі, алайда оның кім екені, кісі өлтірумен қандай байланысы барынан хабарсыз. Сюжеттің шешуші көрінісінде Тернер – кісі өлтіруге тапсырыс берген адам және әлемдік мұнай кен орындарына байланысты Орталық барлау агенттігі ішіндегі құпия Орталық барлау агенттігінің құрылуына себепкер Этвудтың бейнесі қалыптасады. Енді бәрі анықталады: қылмыс әлемінің жалдамалы кісі өлтірушісі Жубер (Макс фон Сюдов) пайда болып, Этвудты өлтіреді. Тернер қайтадан «компанияға», яғни Орталық барлау агенттігіне жұмыс істейді. Жубер айтқандай, Тернер «әзірше» тірі, сондықтан иығынан ауыр жүк түскендей бір сәт еркін тыныстап қалады.

Соңында да артық ештеңе жоқ. Әрекет пен кейіпкер тұрғысынан алғанда, барлығы драмалық шешімін тапқан: көтерілген түйткілді мәселелердің жауабы бар. Оқиға аяқталған.

Кинорежиссерлер фильмнің соңында «сұрақ белгісін» қойып кетеді. Джо Тернер және Хиггинс екеуі *New York Times* газеті ғимаратының алдында тұр. «Егер маған бірдеңе бола қалса, *Times* газеті бәрін жариялап жібереді», – дейді Тернер. «Жариялайтынына сенімдісің бе?» – деп сұрайды Хиггинс.

Өте орынды сұрақ.

Егер біз соңы мен басы, бөлшек пен бүтін арасындағы қарым-қатынасты анықтар болсақ, онда оқиғаның шешімін соңы және бөлшектерден тұратын бүтін деп қарастыруымызға болады. Шешім дегеніміз – фильм соңының кішкентай дәні, егер оны жақсылап егіп баптасақ, одан толық драмалық тәжірибе шығады. Біз соған ұмтыламыз. Сценарийдің соңы шешім арқылы жасалады, ал шешімді әу баста ойластырып қоямыз.

Сюжет тым қарапайым, тым қайғылы не өте бақытты шығып, соңын қалай аяқтайтыныңызды білмесеңіз, оның қалай аяқталғанын қалар едіңіз? Көрерменіңіз кім болса да, «олар қалай аяқталғанын қалайды» деген сұрақтың жетегінде кетудің қажеті жоқ. «Коммерциялық тұрғыдан пайда әкелсін-әкелмесін» – ол маңызды емес, өйткені оның сәтті-сәтсіз боларын ешкім дөп басып айта алмайды.

Бәлкім, сюжет желісі айқын болуы үшін III актіде оқиғаның қалай өрбитіні туралы әссе жазған дұрыс болар. Сюжетті бір қарап шығып, фильм осылай аяқталса

қалай болар еді деп, оның бірнеше нұсқасын көрсетіп, бір-екі бет эссе жазу керек. Ешбір кадрға, көрініске болмаса секансқа байланып қалмаңыз. Тек аяқтаудың әртүрлі жолын тізіп шығыңыз. Егер бұдан істің басы ашылмай, әлі де материалдың соңы белгісіз болса, қалауыңыз бойынша аяқтаңыз. Оған кететін қаржыға, шынайы бола ма, жоқ па деген күмәнға және басқа да кедергілерге қарамастан жаза беріңіз. Оны қалай жазу керегіне бас қатырмай, ойға келген идеяларды қағазға түсіре берген абзал. Бұл, шын мәнінде, аяқтау процесіне жасалатын алғашқы қадам. Сценарий әрекет пен кейіпкердің ажырамас бөлігі болып, шындыққа жанасатын тиянақты ой мен визуал тәжірибеге (адамның есінде қалатындай) айналу үшін аяқсыз қалған істің басын біріктіріп алған маңызды.

Сценарийді аяқтаудың басқа да жолдары бар. Кейде III акт бүтін бір секансқа, әрекеттің толық әрі тиянақты бірлігіне айналып жататын кезі болады. «Аполлон 13» (*Apollo 13*) фильмінің соңы соған дәлел. «Куәгер» (*Witness*) және «Қызыл толқынды дауыл» (*Crimson Tide*) фильмдері де солай аяқталады. Ал «Езбе өңгіме» (*Pulp Fiction*) фильмінің соңы басталуына ұқсас аяқталады: фильмнің соңында Асқабақ пен Бал Көжек (Тим Рот және Аманда Пламмер) мейрамхананы тонауға әрекеттенеді, басы да солай басталады. Соңы мен басы бір-бірімен тығыз байланысты, солай емес пе? Осы сценарийлердің әрқайсысының соңы III актінің әрекетін аяқтайды.

«Аполлон 13» фильмінің III актісі ғарышкерлердің жерге оралу сәтіне бағытталған. Экипаж экспедициялық-зерттеу модульдік аппаратын ғарыш кемесінен бөліп тастаған сәттен бастап, командалық орталық пен соның алдында көрсетілген кадр кезектесіп бірнеше рет көрсетіледі: ғарышкерлердің атмосфераға шығуына үш минут қалады. Үш минут үрейлі төрт минутқа созылып, кеменің қорғану қабаты зақымдалып, олардың аман қалу-қалмауы екіталай болады. Экипаждың бұлтты жарып өтіп, мұхит бетіне сәтті қонуы, аман-сау оралуы – сюжеттің шешімі; фильмнің соңында Джим Ловелл кадрдың арғы жағынан ғарыштағы сынақтан кейін үш ғарышкердің басынан өткен оқиғаны баяндайды. Ол көріністер ұшақ тасығыштың үстінен түсірілген.

«Куәгер» фильмінің II актісінің соңындағы сюжет бұрылысында Джон Бук (Харрисон Форд) пен Рэйчел айырылысар сәтте Джон алғаш келгенде бұзып алып, кейін жөнделген құс ұясының астында құшақтасып тұрады. III акт қырдың арғы бетінен үш жалған полицейдің көліктен түсіп, қолдарына қару алып, фермер үйіне қарай беттеп бара жатқан жерінен басталады. Олар үйге баса-көктеп кіріп, бірі Рэйчел мен шалды кепілдікке алып, екеуі Бук пен кішкентай Сэмюэльді өлтірмекші болады. III акт басынан аяғына дейін атысқа толы, атыс фильмнің соңына дейін ұласады; Джон Бук Рэйчелмен және кішкентай Сэмюэльмен қоштасады; соңғы титр жүріп жатқан кезде Бук көлігіне мініп, Филадельфияға баратын жолмен кетіп бара жатады, ал Рэйчелдің жігіті Дэниел (Александр Годунов) фермаға қарай беттейді. «Куәгер» фильмі – сәтті шыққан қысқа әрі тамаша фильм. Бір нәрсенің соңы – әрқашан басқа бір нәрсенің бастауы.

Ал «Қызыл толқынды дауыл» (Майкл Шиффер) фильмі сәл басқаша. II сюжет бұрылысында төтенше әрекеттер туралы хабарлама толық жетпей, үзіліп кеткен кезде, мәселе шешілгенше Дензел Вашингтон мен Джин Хэкман сомдаған

кейіпкерлер жанжалдасып қалады, өйткені ядролық зымыранның іске қосылуына санаулы уақыт қалған еді. III актінің барлығы секанстардан тұрады және олар ядролық зымыранды тоқтату туралы толық хабарлама алған кезде аяқталады. Бұл – фильмнің шешімі.

Соңы дегеніміз – басқа нәрсе. Әрекет аяқталғаннан кейін шағын цитата қосылады: әскери-теңіз тергеуі жүріп, екі кейіпкер де дұрыс әрекет еткен деп шешеді. Себебі әскери-теңіз ережелері сол кезге дейін белгісіз және түсініксіз болғаны анықталады. Джин Хэкманның кейіпкері қызметтен кетеді, ал Дензел Вашингтонның кейіпкері капитан шеніне көтеріліп, өз кемесіне басшы болады.

Екі түрлі көзқарас, батыл, әсерлі әрі тиянақты. Фильмнің соңы осындай болуы керек.

Соңының жақсы шығуы неге байланысты? Ең алдымен, фильмнің соңы сюжеттің мақсатына жұмыс істеуі қажет; фильмнің соңғы көрінісі солғын тартып, аяқталған кезде көрермен дәмді тағамның тәтті дәмі таңдайында қалғандай әсерде қалуы керек. Фильмнің соңы сәтті шығуы үшін тап осы сезім шынайы іске асуы қажет.

Сценарийдің қалауыңыз бойынша жазылуы – оның соңының сәтті болуының бірден-бір кепілі. Сюжет желісі таза болу үшін ешбір трюктерге, айла-тәсілдерге, ойдан шығарылған элементтерге жүгінбей алып шыққыңыз келеді. Кейде сценарийдің соңы осындай болады деген оймен оның құрылымы мен сюжет желісін құра бастайсыз. Жаза бастағанда сценарийдің соңына қатысты тамаша бір идея сап ете түседі. Идеямен келісу керек. Өзгертіп көріңіз. Екінші нұсқа ойыңдағы нұсқадан да керемет шығуы мүмкін. Міне, осындайда бойыңыздағы шығармашылық сенімге және түйсігіңізге қай жерде сенім арту кереті анықталады. Жазу барысында сценарийдің соңы өзгеріп кетуі мүмкін екенін мойындаған дұрыс, бұл қалай аяқталатынын анықтап алмай, сценарий жазуды бастай беру керек дегенді білдірмейді.

Егер мен сценарийдің соңы туралы концептіні қорытындылап, ең маңызды нәрсені ескерсем, сценарийдің соңы басынан келіп шығады деп айтар едім. Біреу немесе бір нәрсе әрекетті жасайды, ал сол әрекеттің қалай шешілетіні фильмнің сюжет желісіне айналады.

Қытайлықтар «ұзақ сапар алғашқы қадамнан басталады» дейді және көптеген философиялық жүйелерде «соңы мен басы» бір-бірімен байланысты делінген, яғни инь мен ян тұжырымдамасындағы екі шексіз шеңбердің мәңгі қарама-қарсылық пен мәңгі мызғымас бірлікті құрайтыны сияқты.

Осыны сценарийіңізде бейнелеудің жолын табу сізге байланысты.

Бұл – оқып-үйренуге болатын нәрсе. Қолдан келгенше сценарийді көп оқыңыз. Сценарийді жүктеп алуға болатын бірнеше веб-сайт бар. «Сценарийлер» деген сөзді жазып, сол сайтқа кіріп, іздеп көріңіз. Кинотеатрдан немесе DVD-ден аптасына, кем дегенде, екі фильм көріп, оны талдаңыз. Қазіргі таңда барлық фильмді көруге мүмкіндік бар. Фильмнің барлық түрін – жақсы фильмдер мен нашар фильмдерді, шетел фильмдерін, ескі фильмдер мен жаңа фильмдерді де көріңіз. Көрген әрбір фильміңіз оқу тәжірибесіне айналады; егер сіз оны талдасаңыз,

бұл процесс арқылы сценарий туралы түсінігіңіз кеңейеді. Фильмді күнделікті жұмыс ретінде қарастыру керек; оны достарыңызбен немесе жақындарыңызбен талқылап, құрылымын ажырата аласыз ба, парадигмаға сай келе ме, жоқ па, соны анықтаңыз.

Сонымен, сценарийді бастаудың ең жақсы жолы қандай?

СЦЕНАРИЙДІҢ СОҢЫ ҚАЛАЙ АЯҚТАЛАТЫНЫН БЛУ!

Кэт Стивенс өзінің *Sitting* деген өлеңінде былай деп қорытынды жасайды:

*Өмірде сан есік бар, сен білесің,
Оны өзіңе қарай тартып жүресің,
Тұтқаны ұста, бар күшіңді сал, мейлі.
Сол есікке сен бәрібір кіресің.*

Соңы мен басы – жармақтың екі жағы.

Сценарийдің соңын анықтап алып, кіріспесінің жобасын жасаңыз. Оның басты ережесі мынау – сценарийдің басы оқиғаны қозғалысқа әкеле ме? Ол бас кейіпкерді анықтап, драмалық түпкі ойды баяндап бере ме? Ситуацияның тууына септігі тие ме? Кейіпкер бетпе-бет келетін және еңсеруге тиіс мәселені жасай ма? Кейіпкердің қажеттілігін анықтап бере ме?

Сюжет құру

«Жазылмаған заң туралы білемісің сен, ақымақ. Кімді өлтірсең де, жазадан құтылып кету үшін бай болуың керек. Сен сонда өзіңді қалталымын деп ойлайсың ба, әлде жолым болғыш деп санайсың ба?»

*«Қытай ауданы» (фильмге кірмеген жолдар).
Роберт Таун*

Физикада Ньютонның қозғалыс туралы үшінші заңы бар: «әрекет етуші күшке тең қарсы әрекет етуші күш бар». Оның мәні дүниедегінің бәрі өзара бір-бірімен байланысты дегенді білдіреді. Біз бір-бірімізбен, жермен және барлық тіршілік иесімен, бар әлеммен тығыз қарым-қатынаста өмір сүреміз. «Торғайдың құлауында да заңдылық бар», – дейді Шекспир.

Сценарийде де сондай қағида бар: барлығы өзара байланысты. Егер біз құрылымның екінші анықтамасына оралсақ, онда «бөлшек пен бүтін арасындағы сеп-сеп-салдарлы байланыс бар екенін көреміз». Егер 10-беттегі көріністі немесе диалогты өзгертсеңіз, ол 80-беттегі көрініске немесе диалогқа әсер етеді. Соңындағы бірнеше элементті өзгертсеңіз, онда бас жағына бірнеше элемент қосуға немесе алып тастауға тура келеді. Сценарий бүтін, ол өз бөлшектерімен тығыз байланысты. Сондықтан сюжетті басынан бастап, яғни бірінші бетінен, бірінші сөзінен бастап көз алдыңызға елестетуіңіз қажет. Оқырманның назарын аудару үшін он беттік қана мүмкіндігіңіз бар деп басында айтып кеткеніміздей, оқиғаны бірден ширатып алғаныңыз жөн.

Оқып отырған адам бірінші беттен бастап бірден не болып жатқанын түсінуі керек. Сюжетті диалог арқылы түсіндіретін болсаңыз, ол әрекетті баяулатып, оқиғаның әрі қарай дамуына кедергі келтіреді. Сценарий – суреттер арқылы баяндалған сюжет, сондықтан сюжетті визуал түрде пысықтап алған маңызды екенін естен шығармаңыз. Оқырман бас кейіпкердің кім екенін, драмалық түпкі ойды, оқиға не туралы және драмалық ситуацияның, яғни әрекеттің жай-жапсары қандай екенін білуі тиіс.

«Жоғалған кемеңіз іздеушілер» (*Raiders of the Lost Ark*), «Матрица» (*The Matrix*), «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (*Lord of the Rings: The Fellowship of*

the Ring) фильмдеріндегідей, сценарийді экшн секанстан бастасаңыз да, болмаса «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*), «Пианист» (*The Pianist*) және «Сырлы өзен» (*Mystic River*) (Брайан Хелгеленд) фильмдеріндегідей драмалық секанстан бастасаңыз да, бұл элементтер алғашқы он бетте қамтылып, оқырман оқиғаның не туралы және кім жайында екенін білуі тиіс. Мен студенттерге сценарийдің алғашқы он бетін драмалық әрекет бірлігі немесе бөлігі ретінде қарастыру керек деп баса айтамын. Оның жобасын тиімді әрі драмалық тұрғыдан құнды етіп жасау қажет, себебі оқиғаның әрі қарай дамуы осыған байланысты.

Бұл туралы осы тарауды дайындап жатқан кезде ойландым. Алғаш рет «Киносценарийді» жазғанда кейіпкер мен ситуацияға қатысты сюжет құрып, сценарий жазудың ең жақсы тәсілі ретінде «Қытай ауданын» (*Chinatown*) пайдаландым. Әрине, басқа фильмдерді де қарастырдым, алайда «Қытай ауданына» орала бердім. Фильмнің алғашқы он беті – сюжет құрудың тамаша үлгісі.

«Қытай ауданы» – қазіргі таңда классикаға айналған америкалық киносценарийлердің бірі; фильмді түсіру туралы ой 1970 жылдары туындаған. Оның сценарийі америкалық киносценарийдің виртуал қайта өркендеуі кезінде жазылып, түсірілді. Ондағы сюжеттің басталуын «Өкіл әке» (*The Godfather*), «Ақырзаман» (*Apocalypse Now*), «Өзге ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Globe Encounters of the Third Kind*), «Президент маңындағылар» (*All the President's Men*), «Жеңіл бес пьеса» (*Five Easy Pieces*) (Кэрол Истмен, лақап аты Эдриен Джойс), «Энни Холл» (*Annie Hall*), «Джулия» (*Julia*), «Үйге оралу» (*Coming Home*) немесе кейінгі фильмдер – «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) (Пол Шредер мен Мардик Мартин), «Офицер мен джентльмен» (*An Officer and a Gentleman*) (Дуглас Дэй Стюарт), «Қасқырмен би билеген» (*In Dances With Wolves*), «Тельма және Луиза» (*Thelma & Louise*), «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*) (Эрик Рот), «Езбе әңгіме» (*Pulp Fiction*) (Квентин Тарантино), «Күдіктілер» (*The Usual Suspects*) (Кристофер Маккуорри) және т.б. көптеген фильмдердей тамаша деп айтуға болмайды. Бұл фильмдердің барлығы сценарийдің қалай құрылатынына көрнекті мысал болады. Басқа да фильмдерді қанша көрсем де, «Қытай ауданы» фильмін ең тиімді деп таптым.

Неге? Себебі оқиға, кейіпкерлер, тарихи перспектива мен визуал динамика және киносценарийдің кәсіп екенін бейнелейтін негізгі элемент ретінде қарастырғанда, барлық тұрғыдан «Қытай ауданы» өте тиімді шыққан. Фильм Раймонд Чандлердің стилі мен дәстүріндегі мистикалық триллерге жатады. Роберт Таун 1900 жылдардың басында Оуэнс алқабында болған дау-дамайды 1937 жылы Лос-Анджелесте болған оқиға етіп көрсетеді. Сөйтіп, италиялық пейзаж аясына бельгиялық жебеушілерінің портреттерін салып, өнер тарихының барысын түбегейлі өзгертіп жіберген XV–XVI ғасырдың атақты суретшілері сияқты, Роберт Таун да кинематографияда революциялық қадам жасады.

«Қытай ауданы» фильміне қатысты тәжірибем туралы көп жаздым. Оны *Paramount* компаниясының көрсетілім залында алғаш көргенім есімде. Ол кезде *Cinemobile*-де жұмыс істеп жүрдім. *Paramount* компаниясының тұрағына жеткенімде жаңбыр сіркіреп тұрған. Кешкісін жауған жуынның салқын сызы сезілсе де, ішке кіргім келмеді. Бұл өте қарбалас әрі ауыр күн болды. Әдеттегідей сценарий

қолжазбаларын оқып, жиналыстарға қатысып, сценариспен бірге кешкі асты тоя ішіп, шараптан да көп сіміріп қойып едім. Тамағым кеуіп, денем мұздап, салқын тигізіп алғанымды сездім. «Ыстық ваннаға түсіп, шай ішіп, көрпеге оранып жатқаннан артық ештеңе жоқ шығар» деп ойладым.

Фильм де басталды. Оқиға өріс алған сайын фильм туралы өзіммен-өзім пікір таластырып, шағым айта бастадым. Фильм қарабайыр, кейіпкерлері көңілсіз әрі біржақты деп ойладым. Осындай ой үстінде қалай ұйықтап кеткенімді сезбей қалдым. Фильмнің қанша бөлігін өткізіп алғаным есімде жоқ, бар білерім – сол күні көзім кинозалда, ойым басқа жақта болды.

Фильмнің соңында «Джейк, ұмыт оны... Бұл – Қытай ауданы» деген сөзді естуім мұң екен, мен де солай істегім келді. Үйге жеткен кезде фильм туралы ұмытып та кеттім.

«Қытай ауданымен» осылай таныстым.

Көп ұзамай мен Роберт Тауннан сұхбат алдым. Әңгіме барысында кейіпкерлерді қалай жасайтынын, әсіресе Джек Николсонның кейіпкері Джейк Гиттесті қалай ойластырғанын сұрадым. Ең алдымен, кейіпкерге қатысты «Ол кейіпкер неден қорқады» деген сұрақ қоятынын айтты. Басқаша айтсақ, «ол неден сескенеде?» «Жасырын тергеу» саласында жеке детектив болып жұмыс істейтін Гиттес белгілі бір беделге ие болу үшін әрқашан «көрікті көрініп», адамның ойында жағымды әсер қалдыру үшін қолынан келгеннің бәрін жасайды. Оның өз этика ережесі бар: киім киісі мінсіз, аяқкиімін күнде тазалайды. Жүрек түбінде жатқан қорқыныш сезімі болмаса, Гиттестің бұйығып үнсіз отырғанын көрмейсіз.

Роберт Таунның әңгімесіне, баяндау мәнеріне риза болдым. Мінезі ашық, парасатты, ойын анық әрі сауатты жеткізетін, адамды өзіне тарта білетін өте білімді жан екен. Адам бойындағы осы қасиетті мен қатты бағалаймын. Алған әсерім сондай – *«Қытай ауданын»* қайта көргім келді. Фильмді алғаш рет көргенде өткізіп алған жерлерінен Таун айтқан кейіпкерлер мен оқиғаның сол бір жылт еткен ерекшеліктерін көре алар ма екенмін деп ойладым.

Бір күні кешке жұмыстан кейін фильмді көруге қайта бардым. Фильм соңында Эвелин Малрэй Қытай ауданында жазықсыз құрбан болған кезде өзімді нағыз кино көргендей сездім. Өзіме таныс «Джейк, ұмыт оны... бұл – Қытай ауданы» деген соңғы сөзді естігенде көңілім елжіреп, шабыттандым. Фильм бірнеше күн бойы ойымнан кетпей, көз алдыма түрлі көріністер орала берді.

«Қытай ауданынан» алған тәжірибем үлкен жаңалық болды. Фильмге арқау болған су мәселесі мен бірнеше кісі өлімінен кейін Джейк Гиттестің жұмбақтың түйінін біртіндеп шеше бастағанын көреміз. Айналада не болып жатқанын Гиттеспен бірге бір мезетте біліп отырамыз. Көрермен мен кейіпкердің осы бір үлкен басқатырғыш қиындыларды құрастырып, бір-бірімен байланысы жоқ ақпараттарды біріктіруші ретінде тығыз байланыста екенін түсінеміз.

Экрандағы ең алғашқы көріністен – ер адам мен әйелдің саябақтағы жыныстық қатынасының фотосуреттерінен біз оның суреттер арқылы берілген оқиға екенін ұғамыз. Осы суреттер арқылы біз Берт Янг сомдаған әйелдің күйеуі Кёрлидің боздап жылағанын естиміз. Бұл нені көрсетеді? Фильмнің бас

кейіпкері Джейк Гиттестің ақша табу үшін қандай іске болса да дайын екенін көрсетеді. Кейіпкерлердің бірі айтқандай, ол – ажырасу, опасыз ерлі-зайыптылар мен «бөтен біреудің кір-қоңын ақтаратын» іске кәніккен жеке детектив. Бұл оның жұмысы.

Джейктің мінезі әрекетінен көрінеді. Таун сюжетті ең алғашқы көріністен-ақ құрып алады. Жалған Малрэй ханым (Дайан Лэдд) күйеуінің кіммен көңіл қосып жүргенін анықтау үшін Джейкті жалдайды, сөйтіп, ол Холлис Малрэйдің соңынан аңди бастайды. Осы «ісінің» арқасында Гиттес анықтаған нәрсеге көрерменнің де көзі жетеді.

Лос-Анджелес өзенінің құрғап қалған арнасына, содан кейін мұхитқа беттеген Малрэйдің соңынан ілескен Гиттес су арнасының мұхитқа қарай бұрылғанын көреді; көп уақыттан бергі шұғылданған ісі ақталып, табыспен аяқталады. Бірнеше сағаттан соң Гиттес көлігінің әйнегіне жабыстырып кеткен «Қаламыз шөлден өлгелі тұр! Қаламызды құтқар!» деп жазылған үндеу қағазын алып тастайды.

Су төңірегіндегі бұл тақырып оқиғаның өне бойына өрілген органикалық табиғи әрі сабақтас жіп секілді. Оқиға мен су арасындағы байланысты қадағалай бастағанда, Ноах Кросс (Джон Хьюстон) Гиттеске: «Сіз не болып жатқанын білемін деп ойлайтын шығарсыз, бірақ сіздің одан еш хабарыңыз жоқ», – деген кезде мен өзімді Гиттес сияқты сезініп кеттім.

Гиттес I актінің соңында «қызды» тауып, істі жапқан кезде газеттің бірінші бетінен өзі түсірген фотосуреттерді көреді (егер сол көріністің арғы жағына мұқият зер салсаңыз, қызып, суы қайнап жатқан көлікті көруге болады). Газеттің басты айдары «Жанжал» деп айқайлап тұр. Гиттес кеңсесіне келгенде, оны бір әйел күтіп отырады. Ол Фэй Данауэй еді. Ол өзінің Гиттеспен ешқашан кездеспегенін, күйеуінің кіммен кездесіп жүргенін анықтау үшін оны жалдамағанын айтады: «Менің атым Эвелин Малрэй»; Нағыз Малрэй ханымның өзі. Бұл – фильмнің негізгі инциденті. Оқиғаның «кілті». Егер Фэй Данауэй нағыз Малрэй ханымның өзі болып шықса, онда Малрэй ханымның атын жамылып, Гиттесті жалдаған Дайан Лэддтің кейіпкері кім? Бөтен әйелді Малрэй ханымның орнына жалдаған кім? Осы сұрақ Гиттесті әрекетке итермелейді. Оқиғаның басы да осы.

Бір-біріне қатысы жоқ ақпарат секілді көрінетін бұл көріністер арасындағы байланыс бүкіл сюжетті құрып отырады. Әрбір көрініс болмашы көрінсе де, ақпараттың әр бөлігі осы оқиға туралы құпияны ашып, нақты Эвелин Малрэй пайда болған сәтке дейін жеткізеді. Драмалық әрекеттің бірлігі үш нәрсені: бас кейіпкер кім, оқиға не туралы және драмалық ситуацияның не екенін, дәлірек айтсақ, «Лос-Анджелес қаласының су тапшылығын тарту» себебін анықтау үшін қызмет етеді.

Алғашқы он бет бүкіл сценарийді құрайды. «Қытай ауданының» алғашқы он бетінің сценарий бойынша қалай берілетініне зер салыңыз. Мұқият оқып шығыңыз. Таунның бас кейіпкерді қалай жасайтынына, драмалық түпкі ойды қалай енгізетініне және драмалық ситуацияны қалай ашатынына назар аударыңыз.

(ЕСКЕРТУ: сценарийдің формасы 10-тарауда қарастырылады).

(сценарийдің 1-беті)

ҚЫТАЙ АУДАНЫ

Роберт Таун

КӨРІНІС БІРТІНДЕП АШЫЛАДЫ

ФОТОСУРЕТ ТОЛЫҚ ЭКРАНҒА ШЫҒАДЫ

Бұлдыр көрініс, алайда аймаласып жатқандар ер адам мен әйел екені анық. Фотосурет дір-дір қағады. ЫЗАҒА БУЛЫҚҚАН ер адамның АШЫ ДАУЫСЫ шығады. Фотосуреттер жерге түсіп, шашылып жатыр. Бірінен бірі өткен, абырой төгетін суреттер. Біреуі түсті, тағы біреуі түсті. Тағы да сол ашы дауыс.

КЁРЛИДІҢ ДАУЫСЫ

(ыза кернеген ашы дауысы шығады)

О, жоқ.

ИНТ. (ИНТЕРЬЕР). ГИТТЕСТІҢ КЕҢСЕСІ

Кёрли фотосуреттерді Гиттестің үстеліне лақтырып жібереді. Гиттестің алдында түрегеп тұрған Кёрлидің үстіндегі жұмысшы киімі терге малынып, тынысы біртіндеп тарыла берді. Тер сырғып барып, Гиттестің жалтыраған үстеліне тамып кетті.

Гиттес мұны байқап қалады. Жоғарғы жақтан желдеткіштің шуылы естіледі. Гиттес оған көз тастайды. Күннің ыстығына қарамастан, зығыр матадан тігілген ақ костюм киген Гиттес өте сергек әрі көңілді көрінеді. Кёрлиден көзін алмай, темекісін үстелдің үстінде жатқан «шегесі» бар оттықпен тұтатады.

Кёрлиді қайтадан ашу-ыза кернейді. Бұрылып барып, қабырғаны жұдырығымен бір ұрып, қоқыс салатын шелекті теуіп жібереді де, ағыл-тегіл жылай бастайды. Әрі-бері жүреді. Қабырғаның жұдырық тиген жері опырылып, бірнеше киножұлдыздың қолы қойылған, ілулі тұрған фотосуреттер жерге шашылып кетеді.

Кёрли енді жалюзиді бас салады. Жүрелеп отыра кетеді. Одан бетер еңкілдеп, жаны жараланғаны сонша – жалюзиді жұлмалай жөнеледі.

Гиттес отырған орнынан қозғалмайды.

ГИТТЕС

Кёрли, болды, жетер енді. Венециялық жалюзиімді шайнап тастамашы өзі. Мен оны сәрсенбі күні ғана ілгенмін.

Кёрли оның сөзіне әрең құлақ асып, отырған жерінен еңіреген қалпы түрегеледі. Гиттес шкафына бұрылып, ондағы бес-алты қымбат вискидің ішінен арзан бурбон шөлмекті таңдап алады.

Гиттес стақанға толтырып ішімдік құяды. Оны үстел бетімен Кёрлиге қарай сырғытып жібереді.

(2)

ГИТТЕС

Тартып жібер.

Кёрли оған көз қиығын салып, ішімдікті қотара салады. Ол Гиттеске қарама-қарсы отырып, үнсіз жылай бастайды.

КЁРЛИ

(ішімдік ішіп, сәл басылады)

Салдақы.

ГИТТЕС

Не дейін енді, сабазым. Сенікі дұрыс. Дұрыс айтасың, бәріне келісем.

КЁРЛИ

Бұл туралы ойлаудың қажеті жоқ.

Гиттес шөлмегін Кёрлиге қалдырады.

ГИТТЕС

Айтқаның өте дұрыс, ол туралы ойлаудың қажеті жоқ.

КЁРЛИ

(өзіне ішімдік құйып жатып)

Білесіз бе, сіз жақсы адамсыз, Гиттес мырза. Бұл сіздің жұмысыңыз ғой, сонда да жақсы адамсыз.

ГИТТЕС

(орындығына шалқая түсіп, тынысы сәл жеңілдеп қалады)

Рақмет, Көрли. Мені Джейк деп ата.

КӨРЛИ

Рақмет. Білесің бе, Джейк?

ГИТТЕС

Нені, Көрли?

КӨРЛИ

Мен оны өлтіремін.

(3)

ИНТ. ДАФФИ ЖӘНЕ УОЛШТЫҢ КЕҢСЕСІ

Гиттестің кеңсесіндей салтанатты емес. Жақсы күтінген, қара-қоңыр шашты ӘЙЕЛ екі үстелдің арасындағы орындықта мазасызданып, басындағы таблетка пішіндес шляпасының шілтерлі маңдайшасын тұртпектеп әлек.

ӘЙЕЛ

Гиттес мырза бұл мәселені жеке қадағалайды деп үміттеніп едім.

УОЛШ

(күйінген жанды жұбатқан күй танытып)

Егер бізге алдын ала жауап алу рәсімін аяқтауға мүмкіндік берсеңіз, сол уақытқа қарай оның қолы босап қалады.

Гиттестің кеңсесінен әйнектен жасалған заттың быт-шыт болып сынған дыбысы естіледі. Әйел одан бетер күйгелектене түседі.

ИНТ. ГИТТЕСТІҢ КЕҢСЕСІ: ГИТТЕС ЖӘНЕ КӨРЛИ

Гиттес пен Көрли үстелдің екі жағында; Гиттес тынысы тарылып, демін әрең алып тұрған Көрлиден көз алмайды. Гиттес беторамалын алып, үстелге тамып кеткен терді сүртіп тастайды.

КӨРЛИ

(жыламсырап)

Олар осы үшін адам өлтірмейтін шығар?

ГИТТЕС

Неге өлтірмеске?

КЁРЛИ

Әйел үшін өлтірмейтін шығар. Бұл – жазылмаған заң.

Гиттес фотосуреттерді үстелге лақтырып жіберіп, айқай салады.

ГИТТЕС (әрі қарай)

Мен саған жазылмаған заңның қандай болатынын айтайын, ақымақ. Кімді өлтірсең де жазадан құтылып кету үшін адам бай болуы керек. Сен өзіңді қалталымын деп ойлайсың ба, әлде дөкеймін деп санайсың ба?

(4)

Көрли сәл-пәл шегіншектеп кетеді.

КЁРЛИ

...Жоқ...

ГИТТЕС

Сен соны істесең, мұрнымды кесіп берейін. Сен менің қызметімнің ақысын да төлеп бере алмассың.

Бұл Көрлиді одан сайын уайымға түсірді.

КЁРЛИ

Қалғанын келесі жолы төлеймін. Сан-Бенедикт ауданында біз тек алпыс тонна шұбар туна ұстадық. Қатты дауылға тап болдық. Бірақ шұбар туна кәдімгі туна мен альбакор сияқты қымбат емес қой.

Гиттес

(оны кеңсесінен итеріп шығарғандай болып)

Ол жағын ұмыт. Мен оны мәселенің басын ашып көрсетейін деген оймен айттым...

ИНТ. ҚАБЫЛДАУ БӨЛМЕСІ

Олар ойлы жүзін бірден бұрып алған СОФИДІҢ жанынан өтіп бара жатыр. Ол есікті ашады. Күңгірт әйнекті есіктің сыртында

былай деп жазылған: ДЖ.ДЖ.ГИТТЕС және серіктестер.
«Жасырын тергеу».

ГИТТЕС

Қалтаңдағы соңғы ақшанды қағып алайын деген ойым жоқ.

Ол Кёрлиге арқасынан қағып, жымып қарайды.

Гиттес

(әрі қарай)

Мені кім деп едің?

КЁРЛИ

Рақмет, Гиттес мырза.

ГИТТЕС

Мені Джейк деп ата. Көлікті абайлап жүргіз, Кёрли.

Ол есікті жаба салған кезде жүзінде жымыған күлкінің ізі де қалмады.

(5)

Ол басын шайқап, мұрын астынан миңгірлеп кейістік танытады.

СОФИ

Уолш мырза мен Даффи мырзаның қасында сізді Малрэй атты ханым күтіп отыр.

Гиттес басын изеп, ішке кіреді.

ИНТ. ДАФФИ ЖӘНЕ УОЛШТЫҢ КЕҢСЕСІ

Уолш Гиттес кірген кезде орнынан тұрады.

УОЛШ

Малрэй ханым, Гиттес мырзамен танысып қойыңыз.

Гиттес әйелге қарай жақындап барып, тағы да сол жылы әрі шырайлы қалыппен күлімсірейді.

ГИТТЕС

Сәлеметсіз бе, Малрэй ханым.

МАЛРЭЙ ХАНЫМ

Гиттес мырза...

ГИТТЕС

Иә, Малрэй ханым, қандай мәселемен келдіңіз?

Ол демін ішіне тартты. Ақтарыла сөйлеу оған оңай болмады.

МАЛРЭЙ ханым

Меніңше, күйеуімнің басқа әйелде көңілі бар.

Гиттес аздап сасқалақтап қалады. Рас па дегендей екі серіктесіне бұрылып қарайды.

ГИТТЕС

(байсалды кейіппен)

Шынымен бе?

МАЛРЭЙ ханым

Иә, солай.

ГИТТЕС

Кешіріңіз.

Гиттес орындықты өзіне қарай тақап, Даффи мен Уолштың ортасына, Малрэй ханымның қарсы алдына барып отырады. Даффидің аузында – сағыз, шайнаңдап отыр.

(6)

Гиттес оған тіксіне қарады. Даффи қоя қойды.

МАЛРЭЙ ханым

Біз бұл туралы жеке сөйлесе аламыз ба, Гиттес мырза?

ГИТТЕС

Жоқ, Малрэй ханым. Бұл адамдар менің жедел қызметкерлерім, кей кезде олардың маған көмегі қажет. Бәрін өзім істей алмаймын.

МАЛРЭЙ ханым

Әрине, жоқ.

ГИТТЕС

Неге сіз оның біреумен көңіл қосып жүргеніне сенімдісіз?

Малрэй ханым кібіртіктеп, сұраққа кәдімгідей күйгелекте-не жауап қайтарады.

МАЛРЭЙ ханым
Ондайды әйелдер бірден сезеді.

Гиттес күрсінеді.

ГИТТЕС
Малрэй ханым, сіз күйеуіңізді сүйесіз бе?

МАЛРЭЙ ханым
(сасқалақтап)
... Иә, әрине.

ГИТТЕС
(әдейілеп)
Онда үйіңізге қайтыңыз да, бұл туралы ұмытыңыз.

МАЛРЭЙ ханым
Бірақ...

ГИТТЕС
(оған көз алмай қарайды)
Мен де оның сізді сүйетініне кәміл сенемін.
«Тыныш жатқан жыланның құйрығын баспа» дегенді
білетін шығарсыз. Сондықтан бұл туралы білмей-ақ
қойғаныңыз жақсы.

(7)

МАЛРЭЙ ханым
(шынымен де мазасызданып)
Бірақ білуім керек!

Қобалжуында жасандылық жоқ. Гиттес екі серіктесіне қарайды.

ГИТТЕС
Жақсы. Күйеуіңіздің аты кім?

МАЛРЭЙ ханым
Холлис. Холлис Малрэй.

ГИТТЕС
(таңғалып)
Су және энергиямен қамсыздандыру департаментіндегі ме?

Малрэй ханым ұялған кейіппен басын изейді. Гиттес сөз

арасында Малрэй ханымның киіміне, сөмкесіне, аяқкиіміне анықтап қарайды.

МАЛРЭЙ ханым

Ол – бас инженер.

Даффи

(сәл шыдамсыздық танытып)

Бас инженер дейсіз бе?

Даффи Гиттестің көзінен оның сұрақ қойғысы келіп отырғанын бірден аңғарады. Малрэй ханым басын изейді.

ГИТТЕС

(құпия түрде)

Мұндай тексеру қалтаңызды қатты қағатынын білетін боларсыз, Малрэй ханым. Әрі бұл біраз уақытты қажет етеді.

МАЛРЭЙ ханым

Мен үшін ақша маңызды емес, Гиттес мырза.

Гиттес күрсінеді.

ГИТТЕС

Өте жақсы. Не істеуге болатынын көрейік.

ЭКСТ. (ЭКСТЕРЬЕР). ӘКІМШІЛІК. ТАҢЕРТЕҢ

Таң атпастан күн аптап ыстық.

(8)

Мас адам баспалдақтың төменгі жағындағы субұрқаққа сіңбіріп жатыр.

Шікірейіп киінген Гиттес мас адамның қасынан өтеді.

ИНТ. КЕҢЕС ОТЫРЫСЫНЫҢ ЗАЛЫ

Бұрынғы мэр Сэм Бэгби сөйлеп тұр. Оның артында қайырмалы үлкен карта ілулі тұр. Картаның жоғарғы жағында ірі қалың әріппен былай деп жазылған:

ҰСЫНАТЫН АЛЬТО-ВАЛЬЕХО БӨГЕТІ ЖӘНЕ СУ ҚОЙМАСЫ

Бэгби сөйлеп болғанша кейбір кеңес мүшелері газет оқып, юмор парақшалары мен қылмысты оқиғалар бағанын қарап отырды.

БЭГБИ

Мырзалар, осы есіктен шығып, оңға қарай бұрылып, көлікке отырсаңыз, жиырма бес минуттың ішінде Тынық мұхитқа жетіп барасыз. Мұхит суына шомылып, балық аулап, кемемен жүзесіздер, бірақ суын ішіп, көгал мен апельсин тоғайын суара алмайсыз. Ескерте кетейін, біз мұхитқа таяқ тастам жерде тұрсақта, қу медиенде қалғандаймыз. Лос-Анджелес – шөл далада орналасқан қала. Осы ғимараттың, әрбір көшенің асты құрғақ топырақ. Сусыз топырақтың шаңы көтеріліп, көміліп өлеміз.

(осыны түсінсін дегендей біраз кідіріс жасайды)

ІРІ ПЛАН – ГИТТЕС

Жұпыны, үсті-басы лас фермерлердің қасында зерігіп отыр. Есінейді. Ұсқынсыз бір фермердің түрінен жиіркенеді.

БЭГБИ (ИЫҚ КАДР)

(сөзін жалғастырып жатыр)

Бізді шөлден Альто-Вальехо құтқара алады. Сегіз жарым миллион доллар... бұл біздің көшеміздің үстіндегі емес, астындағы шөлді ұстап тұру үшін әділ баға деп санаймын.

(9)

АУДИТОРИЯ. КЕҢЕС ПАЛАТАСЫ

Фермерлер, бизнесмендер мен қала қызметкерлерінен құралған қауым қызығып тыңдады. Екі фермер қол шапалақтайды. Біреу оларға тынышталыңдар дегендей ысқырып жібереді.

КЕҢЕС КОМИТЕТІ

сыбырласып кеңеседі.

КЕҢЕС МҮШЕСІ

(Бэгбиге құрмет көрсетіп атын атайды)

Мэр Бэгби, ал енді департамент басшыларының пікірін тыңдайық. Алдымен Су және энергиямен қамсыздандыру департаментінен бастағанымыз жөн болар, Малрэй мырза.

(РЕАКЦИЯ – ГИТТЕС)

Ат жарысы туралы мақала оқып отырған ол таңырқай қарады.

МАЛРЭЙ

Қайырмалы үлкен карта ілулі тұрған жаққа қарай беттеді. Көзілдірік киген, жасы алпыстар шамасындағы арықша келген адам. Жүрісі бірқалыпты. Жастау келген, аласа бойлы адамға бұрылып, басын изейді. Ол ілулі тұрған картаның бетін артқа қайырды.

МАЛРЭЙ

Мырзалар, еске сала кетейін. Ван дер Лип бөгетін су бұзып, бес жүзден астам адам суға кетті. Топырақтан алынған сынама анықтағандай, біздің топырағымыз да Ван дер Лип бөгетінің астындағы топырақ сияқты су өткізгіш болып шықты. Ол қысымға төтеп бере алмайды.

(картаның келесі бетіндегі сызбаны нұсқайды)

Ал сіздердің еңістігі екі жарымнан бірге дейін, биіктігі 1 112 фут, 12 000 акр су бетін алып жатқан саз балшыққа тағы бір бөгет салмақ ойларыңыз бар. Ондай бөгет ұзақ шыдамайды. Мен ондай бөгетті салмаймын. Болды, бітті. Екінші рет қателік жасағым келмейді. Рақмет, мырзалар.

(10)

Малрэй орнына қарай беттеді. Кенет артқы жақтан айқай-шу естіледі де, беті күнге қақталған ФЕРМЕР маңырап-жамыраған көтерем қойларын ішке айдап кіреді. Айнала абыр-сабыр болып кетеді.

КЕҢЕС ТӨРАҒАСЫ

(фермерге айқайлайды)

Бұл жерге неге келдің? (қойлар маңырап, кеңесшілер жаққа қарай топырлап барады) Алып кет, құдай атқыр малдарыңды!

ФЕРМЕР

(бірден жауап қайырады)

Қайда апарам оларды, айтшы, қане! Бұл сұраққа бірден жауап бере алмайсың, солай емес пе?

Мылтық асынған сержанттар мен айдауылдар КЕҢЕСТІҢ бұйрығын орындамақшы болып, фермерлерді қойларымен қоса қуып,

Малрэйді таптап кететіндей алға ентелеп жатқан фермерді ұстап алмақшы.

ФЕРМЕР

(қарсыласа бас көтеріп, Малрэйге айқайлайды)
Сендер алқаптан су ұрлап, жайылым жерді бүлдіріп жатырсындар, малымыз болса аш. Осыны жасау үшін саған ақша төлеп жатқан кім, Малрэй мырза? Менің білгім келетіні осы!

СЕКІРІС

Көрініс аяқталады. Назарымыз бірден Лос-Анджелес өзенінің жағалауында Малрэйді дүрбімен бақылап тұрған Гиттеске түседі.

Сюжетті құратын алғашқы он бетті қарастырайық.

Бас кейіпкер Джейк Гиттеспен Кёрлидің әйелінің опасыздық жасаған фотосуреттерін көрсетіп тұрған сәтінде танысамыз.

Гиттестің қандай адам екенін біле бастаймыз. Мәселен, 1-беттен біз «аптап ыстыққа қарамастан, зығыр матадан тігілген ақ костюм киген Гиттес өте сергек әрі көңілді көрінетінін» білеміз. «Үстелге тамған терді беторамалымен сүрткенінен» үсті-басына кір жуытпайтын кірпияз адам деп таныдық. Сценарийдің бірнеше бетінен кейін, яғни әкімшілік ғимаратының сатысымен көтеріліп бара жатқандағы киім киісі «мінсіз». Бұл визуал сипаттама оның мінезін сипаттап береді. Гиттестің сырт келбеті мүлдем суреттелмейтінін ескеріңіз: бойшаң да, арық та, толық та, тапал да емес. Шамасы жаман жігіт емес сияқты. «Қалтаңдағы соңғы ақшаңды қағып алайын деген ойым жоқ, – дейді ол. – Мені кім деп едің?» Алайда Кёрлиге «бес-алты ең қымбат вискидің ішінен арзан тұратын бурбон шөлмекті таңдап алып» ұсынады. Ол қарапайым, бірақ бойынан тартымды, талғампаздық нышаны байқалады. Монограммасы бар жейде киіп, қалтасына жібек беторамал салып, аяқкиімін жылтырата тазалап, шашын аптасына, кем дегенде, бір рет қидыратын адам.

4-бетте Таун драмалық ситуацияны визуал түрде сахналық ремарка арқылы ашып көрсетеді: күңгірт әйнекті есіктің сыртында: Ж.Ж. ГИТТЕС және серіктестер. «Жасырын тергеу» деп жазылған. Полиция қызметкері Лоуч айтқандай, ол – ажырасу, опасыз ерлі-зайыптылар мен «бөтен біреудің кір-қоңын ақтаратын» іске машыққан жеке детектив. Кейінірек біз оның қызметтен кеткен бұрынғы полицей екенін білеміз, себебі Эскобар оған өзінің лейтенант болғанын айтқан кезде Гиттестің ішінде қызғаныш пайда болады.

5-бетте жалған Малрэй ханым Джейк Гиттеске «Күйеуімнің басқа әйелде көңілі бар деп ойлаймын» деп айтқан жерден бастап драмалық түпкі ой анықталады.

Бұл мәлімдемеден кейін бәрі де айқын болады: бұрынғы полиция қызметкері Гиттес Малрэй ханымның үстіндегі киіміне, сөмкесіне, аяқкиіміне зер сала қарайды. Бұл – оның жұмысы; ол жұмысын өте жақсы біледі.

Малрэй «сырттай жүріс жүреді-мыс» дегеннен соң, Гиттес оның соңына түсіп, суретке түсіргеннен кейін істі жауып тастайды. Келесі күні ол газеттің бірінші бетінен өзі түсірген суреттерді, «Су және энергиямен қамсыздандыру департаментінің бастығы «Махаббат күркесінде» көзге түсті» деген тақырыппен берілген мақаланы көріп қатты таң қалады. Ол фотосуреттерді газеттің қайдан алғанын білмейді. Негізгі инцидент пен I актінің соңындағы сюжет бұрылысында Гиттес кеңсесіне келгенде нағыз Малрэй ханымды көріп, одан бетер таңғалады.

«Сіз мені білесіз бе?» – деп сұрайды әйел.

«Жоқ, – деп жауап береді Гиттес. – Таныс болсақ есімде қалар едіңіз ғой».

«Біздің ешқашан кездеспегенімізге сенімді болсаңыз, күйеуімді аңду үшін сізді жалдамағаныма да сенімді шығарсыз», – дейді ол. Әйел шығып кеткен кезде, оның қорғаушысы аты мен беделіне нұқсан келтіргені үшін Гиттесті лицензиясынан айыру туралы шағымды қолына ұстатады.

Гиттес не болып жатқанын түсінбейді. Егер ол шынымен де Малрэй ханым болса, онда Джейк Гиттесті жалдаған әйел кім? Ең сорақысы, Гиттесті жалдау үшін ол әйелдің өзін кім жалдаған? Әлдебіреу оған ор қазу үшін барын салған екен. «Көне салар ақымақты тапқан екен!» – дейді ол. Бұл істің артында кім тұрғанын және неге бұлай істегенін анықтамақ. Бұл – Джейк Гиттестің драмалық қажеттілігі және жұмбақтың жібін тарқатып шешкенше оны сюжет бойы қамшылап отыратын да осы қажеттілік.

«Меніңше, күйеуімнің басқа әйелде көңілі бар» деген драмалық түпкі ой сценарийдің бағытын анықтайды. Ал бағыт дегеніміз – даму барысы. Мұны ұмытпағайсыздар.

Роберт Тауннан алған сұхбатта ол «*Қытай ауданы*» арқылы айтайын деген ойын былай жеткізген еді: «Жасаған қылмысы үшін адам жазаланады, себебі оларды заң арқылы жазалаймыз. Егер адам біреуді өлтіріп, тонап немесе зорласа, оны ұстап алып, түрмеге жабамыз. Бірақ тұтас қоғамға қарсы жасалған қылмысты дәлелдеу мүмкін емес; солай бола тұра, атақ пен даңққа бөленетін де солар. Есіңізде ме, көшеге олардың аты беріліп, қалалық әкімшілікте тақтайшалар ілінеді дегенім. Оқиға арқылы жеткізер ой осы болатын».

2-бетте «Білесің бе, Джейк, – дейді Кёрли Гиттеске. – Мен оны өлтіремін». Ол әйелін меңзейді.

Гиттес сценарийде көзқарасын бейнелейтін ақиқатты ашып айтып, көрегендікпен жауап береді. «Кімді өлтірсең де, жазадан құтылып кету үшін адам бай болуы керек. Сен сонда өзінді қалталымын деп ойлайсың ба, әлде жолым болғыш деп санайсың ба?»

Кёрлидің қолынан кісі өлтіру келе қоймас, бірақ Эвелин Малрэйдің әкесі Ноаһ Кросс пен Су және энергиямен қамсыздандыру департаментінің бұрынғы басшысы Холлис Малрэйдің қолынан келеді, әрі жазадан құтылып кете алады.

Фильмнің соңында Эвелин Малрэй қашып бара жатқан жерінде оққа ұшып, Ноаһ Кросстың қараңғы түнде қызын алып бара жатқанын көрсетеді. Таунның көзқарасы: «кімді өлтірсе де жазадан құтылып кету үшін адам бай болуы керек».

Бұл бізді судың төңірегінде болған дау-дамайға қатысты «Оуэнс алқабын қорлау» атты мақаладан таныс Қытай ауданының «қылмысына» жетелейді. Бұл – «Қытай ауданының» астары.

«Шөл далада орналасқан қала» деп бұрынғы мэр Бэгби айтқандай, 1900 жылы Лос-Анджелес қаласының динамикалы дамып, ұлғайғаны сонша – қала су тапшылығының зардабын тартады. Қиындықтан құтылу үшін басқа су көзін табу керек. Лос-Анджелес – Тынық мұхитқа жақын орналасқан қала. «Оның суына шомылып, балық аулап, кемемен жүзесіз, бірақ суын ішіп, көгалыңыз бен апельсин тоғайын суара алмайсыз», – дейді Бэгби.

Лос-Анджелеске жақын су көзі – Оуэнс алқабында орналасқан Оуэнс өзені. Ол Лос-Анджелестен солтүстік-шығысқа қарай шамамен 250 миль (400 км) қашықтықта орналасқан. Жасыл және құнарлы аймақ. Кейбіреулер «көреген адамдар» деп атайтын кәсіпкерлер, қоғам қайраткерлері мен саясаткерлер тобы су тапшылығын көріп, керемет жоспар ойластырады. Олар Оуэнс өзенін пайдалану құқығын сатып алады; керек болса, күш те қолданады, содан кейін Лос-Анджелестен шамамен 20 миль (32 км) қашық жатқан, түкке тұрмайтын Сан-Фернандо алқабындағы жерді де сатып алады. Оуэнс аңғарынан бастап 250 миль, (400 км) алқапты алып жатқан шөлді және кедір-бұдырлы жерлер арқылы өтетін Сан-Фернандо аңғарына дейін салынатын су құбыры құрылысын қаржыландыруға мүмкіндік беретін облигациялар шығарады. Кейін олар бұл ойынан айнып, Сан-Фернандо алқабының қазір «құнарлы» саналатын жерін Лос-Анджелес қаласына 300 миллион доллар көлеміндегі қомақты қаржыға сатып жібереді.

Жоспар осындай болатын. Үкімет те, медиа да, жергілікті саясаткерлер де бұдан хабардар болады. Уақыты келгенде, билік Лос-Анджелестің тұрғындарына ұсынылған облигацияларды шығаруға «ықпал жасайды».

1906 жылы Лос-Анджелесте құрғақшылық болды. Жағдай нашарлап, аяғы насырға шапты. Тұрғындарға көліктерін жууға, көгалдарын суаруға тыйым салынды; дәретханадағы суды да көп ағыза алмайтын халге жетті. Қала судың зардабын қатты тартты: гүлдер солып, көгал гүлзарлар қурап қалды, газет біткеннің бәрі «Қаламыз шөлден өлгелі түр! Қаламызды құтқар!» деп жар салды.

Құрғақшылық кезде су тапшылығы туралы баса айтып, азаматтардың облигацияларды шығаратынына көз жеткізу үшін Су және энергиямен қамсыздандыру департаменті мыңдаған галлон суды мұхитқа ағызып жіберді.

Дауыс беру уақыты келгенде облигациялар эмиссиясы қиындықсыз қабылданды. Оуэнс аңғарындағы су құбырының құрылысы бірнеше жылға созылды. Құрылыс аяқталған кезде сол кездегі Су және энергиямен қамсыздандыру департаментінің басшысы Уильям Малхолланд қалаға су жіберіп: «Міне, су. Пайдаланыңдар», – дейді.

Лос-Анджелес өсіп-өніп, тез арада гүлденіп шыға келді; ал Оуэнс алқабы құрғап, құрдымға кетті. Оның Оуэнс алқабын қорлау деп аталуы да тегін емес.

Роберт Таун бұл идеяны 1906 жылы болған жанжалдан алып, оны «*Қытай ауданына*» арқау етіп пайдаланды. Лос-Анджелес қаласының визуал элементтері Оңтүстік Калифорнияның классикалық және ерекше түріне енген кезде, Таун ғасырдың басында өткен оқиғаны 1937 жылға ауыстырды.

Суға қатысты Ноах Кросс (атына заты сай) ойлап тауып, іске асырған дау-жанжал, Холлис Малрэй, маскүнем Лерой, Ида Сешнс пен Эвелин Малрэйдің қаза болуына қатысты қылмыс, Джейк Гиттес әшкерә еткен дау-жанжал бүкіл сценарий бойына аса шеберлікпен, талғампаздықпен өрілген.

Ал Ноах Кросс кісі өлтіріп, жазадан құтылып кетеді.

Мұның бәрі 8-бетте, яғни Гиттес Кеңес палатасына келіп, Бэгбидің «сегіз жарым миллион доллар... бұл біздің көшелеріміздің үстіндегі емес, астындағы шөлді ұстап тұру үшін әділ баға деп санаймын» деген жерде құрылып ширатылады.

Уильям Малхолландтың өмірдегі прототипі Холлис Малрэй бұған дейін Ван дер Липте болған апатты еске салып: «... бөгет аумағы қауіпсіз емес. Мен оны салмаймын. Болды, бітті. Мен мұндай қателікті екінші рет жасағым келмейді», – дейді. Бөгет салудан бас тартқан Холлис Малрэйдің көзін жою керек болады.

10-бетте сценарийдің драмалық мәселесі көтеріледі: «Сендер алқаптан су ұрлап, жайылым жерді бүлдіріп жатырсыңдар, малымыз болса аш, – дейді палатаға баса-көктеп кірген фермер. – Осыны жасау үшін саған ақша төлеп жатқан кім, Малрэй мырза? Менің білгім келетіні осы!»

Гиттестің де білгісі келетіні сол.

Оқиғаны түпкілікті шешіміне жетелейтін де дәл осы мәселе. Мұның бәрі әу баста-ақ, алғашқы он бетте құрылып, рет-ретімен соңына дейін ілгері дами береді.

«Лос-Анджелеске суды өзіңіз әкелесіз, болмаса Лос-Анджелесті суға өзіңіз алып барасыз», – дейді Ноах Кросс Гиттеске.

Міне, жалпы оқиғаның негізі осы. Оны әйгілі еткен де осы түйін.

Оп-оңай.

«*Қытай ауданы*» фильмін көріңіз. Драмалық оқиға астары болған дау-дамайдың қалай жымдасқанын байқаңыз. Алғашқы он бетті бас кейіпкерді таныстыратындай, драмалық түпкі ойды қалыптастыратындай және драмалық ситуацияны кинематографиялық жолмен түсіретіндей етіп жобалай аласыз ба?

Екі инцидент

«Инцидент – бір нәрсемен байланысты нақты оқиға немесе жағдай».

The New World Dictionary

Бірнеше жыл бұрын мен сценарист Джо Эстерхазбен күрделі сот ісінде бірлесіп жұмыс істедім. Мені куәгер-сарапшы ретінде шақырды. Тамаша сценаристің бүкіл жұмысымен танысып, материалды талдап, сценарийлерінің «құрылымдық мәнін» ашуым керек болды. Басқаша айтқанда, Джо Эстерхаздың материалын бірегей әрі қайталанбас еткен не нәрсе? Қысқасы, Джо Эстерхаздың «Джо Эстерхаз» деген атын шығарған не?

Бұл күрделі әрі қызықты тапсырма. Мен неден бастарымды білмедім, бар білгенім – оның сценарийлерін басынан бастап оқып, Эстерхаз стилінің ұқсастықтары мен ерекшелігін анықтау.

Сценарийлерді оқып, талдай бастағаннан-ақ қайсысын алсақ та, мәселен, «Негізгі инстинкт» (*Basic Instinct*), «Кетік пышақ» (*Jagged Edge*), «Салдақы» (*Jade*), «Күміс» (*Sliver*) сияқты экшн триллерлер мен драмалық әрі заманауи «Музыкалық қобдиша» (*Music Box*), «Жарқ еткен би» (*Flashdance*) және қатыгез «Шоу-бикештер» (*Showgirls*) фильмдерінен оларды әйгілі ететіндей бірнеше факторды анықтадым.

Барлық еңбектерінен оның шынайы ситуацияда нақты адамдармен жұмыс істейтінін, әрі кейіпкерлері тартымды, қатаң, кейде өз қадірін білмейтін, сенімсіздігін жасыратын даңғой болып келетінін аңғардым. Мысалы, «Жарқ еткен би» фильміндегі Дженнифер Билздің оқырман мен аудиторияны өзіне тартып алатын креативті бейімі мен өзіне деген батыл сенімі. Арманға жетелер жолда кездесетін барлық физикалық, ақыл-ой, эмоциялық кедергілерді жеңуде адам өмірімен қоса өрілген музыканың әсері зор. Күндіз зауытта болат балқытушы, ал түнде барда би билейтін қыз көрермен алдында ерекше тартымды еді. Фильм үлкен табысқа жетті.

Біртіндеп Джо Эстерхаздың сценарийлерімен танысқан сайын, оның оқырман мен аудиторияны бірден оқиға желісіне тартып алатын қасиетін байқадым. Көп

жағдайда ол сюжетті бас кейіпкерді бірден оқиға желісіне жетелеп әкететін экшн секанстан (*action sequence*) бастайды.

«Негізгі инстинкт» сценарийінде «Қап-қараңғы, еш нәрсе анық көрінбейді» деп басталатын алғашқы сөздер оқиға барысына ықпал жасайды. Визуал бейнелер жалғасады. «Ер адам мен әйел темір төсекте жыныстық қатынасқа түсіп, аймаласып жатыр. Айналаның бәрі – бөлменің төбесі де, қабырға да айна. Айнаның жанындағы үстел үстінде кокаин жолағы. Магнитофоннан Роллинг Стоунздың «Әзәзілге көңіл айту» (*Sympathy for the Devil*) әні естіліп тұр.

Бұл – өте ашық, адуын әрі эротикалық секс көрініс; екпіні динамикалы, құмарлығы алапат. «Ол шалқасынан жатыр... қолдарын жоғары керіп, байлап тастаған... көздері жұмулы... үстінде отырған қызға... ирелендеп ұмтыла береді... басын кері тартып... ақ тамағы көрінеді... қыз артқа керіледі... бөксесімен әрі-бері қозғалады... омырауы биік...», жақындасудың нағыз қызған кезінде «қыз артқа қарай иіле береді... иіле береді... басын шалқайтады... қолын созады... кенеттен оң қолы төмен қарай сылқ ете түседі... болаттың жүзі жарқ етеді... қыздың апшақ тамағы... керіледі, жиырылады, өзі ирелендейді...», «...мұзшапқыш пышақтың жүзі жоғары-төмен жарқ-жүрқ етеді... жоғары... төмен... жоғары...»

Мен кіріспе көріністі оқыған кезде бар назарым мен зейінім соған ауып, әрі қарай не болар екен деп оқи бердім. Оқыған сайын қармағына іліне бердім. Бірінші беттегі визуал әрекеттер қатты таңғалдырды.

Алқымнан алып, ойды жаулап алатын мұндай кіріспе көріністің тамаша мысалын мен визуал «қармауыш» деп атаймын. Сценарийдің стилі мен бағытын құру үшін Роллинг Стоунз музыкасымен астарланған көзсіз құмарлықтан, адуынды секстен, айуандықпен кісі өлтіру және визуал аласапыраннан басталған кіріспеден артық қандай элемент болушы еді? Бұл – тамаша кіріспе.

Келесі күні бас кейіпкер – қасарыспа мінезі бар, бірбеткей, жастығына қарамастан полиция қызметінде көп жыл істеген Ник Каррен (Майкл Дуглас) әріптесімен бірге қылмыс болған орынды зерттеп, ақылды, әдемі және тәжірибелі романист Кэтриннен (Шэрон Стоун) күдіктенеді. Ник одан жауап ала бастағанда, қыз ашкөз сексуалды еркіндігімен Никтің назарын өзіне аударады. Никтің қалай басы айналып, құмартып, елігіп, қыздың арбауына түсіп қалғанын осыдан түсінуге болады. Ник тәтті сезімге елігіп, әріптестерінің ескертуіне құлақ аспай, «махаббаттың» қызығына батып, мансабы мен өмірін тәрк ететіндей халге жетеді.

Мен осы секс/кісі өлтіру көрінісінің оқиғаны сюжетті әрекетке жетелейтін және бас кейіпкерді тікелей сюжет желісіне тартатын қозғаушы инцидент екенін түсіне бастадым. Кісі өлтіру көрінісі қылмысты тергеуге Никтің қалай араласып кететінін көрсету үшін жасалып отыр. Ник оқиға орнынан шыққанда, біз оның әріптесі екеуінің соңынан еріп, оның қандай адам екені және таңдауы туралы мағлұмат ала бастаймыз. Кіріспе көрініс пен одан өріс алатын хикая бір-бірімен тығыз байланысты.

Осы инцидент, яғни кісі өлтіру мен арбауға түскен полиция қызметкерінің басынан өткен оқиға кейіпкер мен инцидентті бейнелейді. Хенри Джеймстің «Кейіпкер деген кім, ол инцидент емес пе? Инцидент деген не, кейіпкерді

жарқыратып көрсету емес пе?» дегені есіңізде ме? Кейіпкер нақты бір инцидентке қатысты әрекет ете алмаса, кейіпкер бейнесін драмалық (немесе комедиялық) тұрғыдан аша алмайсыз; табиғатынан драманың негізгі қасиеті – адамның нәсіліне, түсіне, жынысына немесе мәдени ерекшеліктеріне қарамастан, адамдар арасындағы әмбебап байланысты көрсету.

Кісі өлтіруге қатысты инцидент бірден Никті Кэтринге ынтызар етеді. Полиция қызметкерлері Кэтриннен бас күдікті ретінде жауап ала бастаған кезде екеуінің арасындағы құштарлық күшейе түседі. Осы екі инцидент арасында байланыс бар. Бір инцидент, яғни секс/кісі өліміне қатысты кіріспе көрініс түрткі инцидент деп аталады, себебі ол оқиғаны әрекетке жетелейді. Бұл – бас кейіпкерді сюжет желісіне тартатын және оқиғаның не жайында екенін ашып көрсететін негізгі инциденттің алғашқы визуал көрсетілуі. Инцидент деген сөздің анықтамасын еске түсірейік: «инцидент – бір нәрсемен байланысты нақты оқиға немесе жағдай».

Менің бұл байланысты түсінуім нағыз жаңалық болды. Бас кейіпкерді сюжет желісіне тарту үшін кіріспе секансты пайдалану – нағыз киноның өзі. Осы сәттен бастап сценарийдің соңына дейін оқиғаның сюжеті, кейіпкерлер мен алғышарттар құрылып, сюжет желісі мен оның даму бағыты сараланады, ал бұлар осы екі инциденттің арасындағы байланыстан туындап отыр. Жаңа түсінік арқылы мен сценарий жазу шеберлігінде пайдалануға болатын тағы бір құралға ие болдым.

Эстерхаздың барлық жазбаларын қайта оқып шығып, сценарийді қалай жазып, кіріспе көріністер мен секансты қалай құратынына ерекше назар аударып, зерттей бастадым. Көп жағдайда Эстерхаз сюжет құру үшін кіріспе көріністі, яғни түрткі инцидентті бірінші бетте, тіпті бірінші сөзінде пайдаланатынын ұқтым.

Кейбір фильмдерде – экшн фильмдер, экшн-триллерлер, жұмбақ оқиғалар, шытырман экшн хикаялар, ғылыми-фантастика, тіпті драма фильмдерде – авторлар кіріспе көріністі, яғни түрткі инцидентті екі түрлі функцияны орындау үшін пайдаланатынын түсіндім. Біріншіден, аудиторияның көңілі мен назары бірден соған ауады. Мәселен, «Матрица» (*The Matrix*), «Акуланың ажалды ауызы» (*The opening of Jaws*), «Суық тау» (*Cold Mountain*), «Мэдисон округінің көпірлері» (*The Bridges of Madison County*), «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*), «Езбе әңгіме» (*Pulp Fiction*) «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*), «Рашмор» (*Rushmore*), «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) және басқа да фильмдерді көріп шықсаңыз, олардың кіріспе көрінісі мен секансы бүкіл оқиғаның әрі қарай дамуына ықпал ететініне куә боласыз.

Мысалы, «*Матрицада*» Тринити полиция жасағынан қашып құтылу үшін физика және гравитация заңдарына қарсы тәуекелге барып, ғимараттың үстінен секірген кезде назарымызды бірден өзіне тартатын кибернетика кеңістігіне еніп кетеміз. Түрткі инцидент арқылы біз басымыздан қызыққа толы шытырман оқиғаны өткізіп, орнымызға тапжылмай байланып қаламыз. «*Акуланың ажалды ауызы*» фильмінде жастар түнде жағажайда ойын-сауық өткізіп, суға шомылып жүргенде ақ акула шабуыл жасап, соңы қорқынышты оқиғаға ұласады.

«*Суық тау*» фильмінде Одақ әскерлері жерді қазып, Конфедерация лагерінің астына жарылғыш зат орнатады; заряд жарылған кезде «Квай өзеніндегі көпір»

(*Bridge on the River Kwai*) (Майкл Уилсон және Карл Форман) фильміндегідей соғыстың сұмдық көрінісі бейнеленеді. «*Мэдисон округінің көпірлері*» (Ричард Лагравенезе) фильмінде Франчески қайтыс болғаннан кейін (Мерил Стрип) ересек екі баласы әкесінің заттары арасынан оның жасырын күнделігін тауып алады. Күнделікті оқып, олар аналарының көп жыл бұрын Роберт (Клинт Иствуд) атты адаммен көңілдес болғанын біледі. Сол махаббат хикаясы фильмге айналады. Балалардың күнделікті тауып алуы – оқиғаның әрі қарай дамуына ықпал ететін түрткі инцидент.

«*Америкалық сұлулық*» фильмінде Лестер Бернэмнің тағы бір күнді өкінішпен, бос арман, қиялмен өткізгенін көреміз. «*Езбе әңгіме*» фильмінде Бал Көжек пен Асқабақтың мейрамхананы тонауды жоспарлап, тапаншасын суырып алған сәтте оқиғаны тоқтата тұрып, назарымызды Марселлас Уоллеске арналған портфельді алу үшін тапсырмамен келе жатқан Джулс пен Винсентке бұрамыз. «*Сақиналар бауырластығы*» сақинаның тарихынан басталады, содан кейін Бильбо Бэггинс өзен түбінен сақина тауып алады. Бұл – бүкіл трилогияның әрі қарай дамуына апаратын түрткі инцидент.

Түрткі инцидентке көптеген мысал келтіруге болар еді, бірақ сол түрткі инциденттің маңызды және қажетті екі функцияны орындайтыны одан да маңызды: (1) ол оқиғаның дамуына ықпал етеді; (2) оқырман мен аудиторияның назарын аударады. Алғашқы инцидент пен сюжет арасындағы байланысты анық көру сценарийді түсіну үшін өте маңызды.

Келесі жолы киноға барған кезде, DVD немесе теледидардан фильм көргеніңізде түрткі инцидентті анықтап, қозғаушы ретінде оқиғаға қалай ықпал ететінін байқап көріңіз. «*Қызыл толқынды дауыл*» (*Crimson Tide*) – менің мысалға келтіретін фильмдерімнің бірі. Кіріспе секанста CNN репортері франциялық авиатасығыш кеменің палубасында тұрып, Кремльді басып алған ресейлік көтерілісшілердің кинохроникасынан нақты кадрларды көрсетеді. Сонан соң көтерілісшілердің көшбасшысы АҚШ-тың араласуына жол бермейтінін және Ресейдің ядролық базасын басып алып, АҚШ-қа қарсы ядролық зымыран соққысын жасайтынын батыл мәлімдейтін кадрға көшеміз. Келесі кадрдан Рон Хантер (Дензел Вашингтон) және Уэпстің (Вигго Мортенсен) Ронның үш жасар қызының туған күніне келіп, жаңалық көріп отырған сәтін көреміз.

Оларды неге түрткі инцидентке жатқызамыз? Себебі олар оқиғаның дамуына ықпал етеді. «*Қызыл толқынды дауылда*» екі адамның әлемге деген екі түрлі көзқарасы баяндалады. Ресейлік көтерілісшілердің сесіне жауап ретінде ядролық оқ-түмсықты тасымалдайтын америкалық «Алабама» су асты сүңгуір қайығы сақтық үшін «бірінші соққы» зымыранын ұшыруға немесе ресейлік зымырандарға қарымта соққы беруге жіберіледі. «Соғыс – саясаттың жалғасы» дейтін капитан (Джин Хэкман) үшін соғыс ядролық апатқа айналып кетсе де, бұйрықты орындауды өзінің міндеті санайды. Екінші жағынан, атқарушы директор Рон ядролық қаруға байланысты соғыс ескірген тұжырымдамаға айналды деп сенеді. «Соғыстың мақсаты – жеңу», – дейді ол. Егер екі тарап та ядролық қаруды қолданса, ешқандай

жеңімпаз болмайды, тек ұтылғандар ғана болады. Оның пікірінше, соғысу дұрыс шешім емес.

Сол кезде «Алабама» орыс көтерілісшілеріне қарсы бірінші боп ескерту соққысын беруге бұйрық алады. Олар зымыранды ұшыруға дайындап жатқанда, су асты сүңгуір қайығындағы адамдарға жедел хабарлама келеді, бірақ олар хабарламаны толық алып үлгермейді. Екінші бұйрықта не айтылды? Олар алғашқы бұйрық бойынша әрекет етіп, бірінші боп соққы жасауы тиіс пе? Әлде бірінші бұйрықты орындау-орындамау нақты анықталғанша зымыранды ұшырмай күте тұру керек пе?

Осындай екі түрлі көзқарас, екі түрлі сенім сценарийдің ілгері басуына себеп болатын конфликт тудырады. Екі көзқарастың екеуі де кейіпкер тұрғысынан алғанда әділ. Мұнда мұнікі дұрыс не бұрыс, болмаса онікі жақсы не жаман деген сөз жоқ. XVIII ғасырдағы ұлы неміс философы Гегель: «Трагедияның мәні бір кейіпкердің жағымды, екіншісінің жағымсыз болуына, я болмаса жақсылық пен зұлымдықтың қарама-қайшылығына байланысты емес, керісінше, екі кейіпкердің пікір үйлесіміне, бір жерден шығуына байланысты, яғни трагедия дегеніміз – дұрыстың дұрысқа қарама-қарсы келіп, логикалық шешімін табуы», – дейді.

Фильмдегі екі кейіпкердің екеуі де адал, дұрыс әрекет жасады. Капитан бірінші келген бұйрықты орындауды талап етті. Аға көмекші онымен келіспеді. Ол екінші бұйрық толық келмесе, бірінші бұйрықтың орындалуына жол бермейтінін, зымырандарды іске қосқанға дейін бұйрық расталуы тиіс деп табандап тұрып алады. Бұл конфликтіде екеуінің де дұрыс не бұрыс дей алмайсың, өйткені екеуінің әрекеті, көзқарасы әлемді қалай көретінімен, қысылтаяң сәтті қалай қабылдайтынымен анықталады.

Мен барлық драма конфликтіден тұрады деп жиі қайталаймын: конфликтісіз ешқандай әрекет болмайды; әрекетсіз кейіпкер болмайды, кейіпкерсіз оқиға болмайды, ал оқиғасыз сценарий болмайды.

Ресейлік көтерілісшілер АҚШ-қа ядролық зымыранмен соққы жасау қаупін төндіреді. Сол конфликт фильмнің негізіне айналады. Осының бәрі фильмнің кіріспесінде түрткі инцидентте құрылады. Ол оқиғаны қозғалысқа түсіреді, дамуына ықпал етеді. Оның функциясы осы.

Жазып отырған оқиғаның түріне байланысты түрткі инцидент әрекетке немесе кейіпкерге негізделген болып келеді. Оның міндетті түрде шытырман әкшн немесе драмалық секанс болуы шарт емес, ол қандай да бір ситуацияны қамтитын көрініс болуы да мүмкін. «Қытай ауданындағы» (*Chinatown*) түрткі инцидент – жалған Малрэй ханымның Гиттесті жалдауы, ал негізгі инцидент нағыз Малрэй ханымның Гиттеспен қақтығысқан кезінде орын алады. Түрткі инцидент әрдайым негізгі инцидентке бастап апарды. Ал негізгі инцидент дегеніміз – сюжет желісінің түпқазығы, оқиғаны ілгері бастыратын қозғалтқыш. Негізгі инцидент бізге оқиғаның не жайында екенін ашып береді.

«Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» фильмінде сақинаның тарихы алғашқы он бетінде анықталады. Ол кезде сақина Дум тауының маздаған отында

соғылып жатады: бас-аяғы жиырма сақина соғылып, оның үшеуі эльфтерге... жетеуі Гном әміршілеріне... ал тоғызы адам нәсіліне сыйға берілді... бірақ олардың бәрі алданып қалды... «Құпия түрде басқа бір сақина соғылды: барлығына әмірші бір сақина...». Бірқатар қысқаша кинематографиялық сипаттамалар арқылы біз оның күші мен зұлымдығының куәсі боламыз: «Ұмытуға болмайтын кейбір нәрселер... жоғалып кетті». Біз Голлумның сақинаға табынатынын, оны жоғалтып алатынын, жоғалған жерінде ұмытылып, кейін оны Бильбо Бэггинс лай тоғанның түбінен тауып алып, Ширдегі үйіне алып баратынын көреміз.

Біздің бар назарымызды өзіне тартатын да осы пролог, осы түрткі инцидент. Кадр сыртындағы дауыс және түрлі бейнелердің арқасында түрткі инцидент арқылы біз ақпарат аламыз, сөйтіп, «*Сақиналар әміршісі*» оқиғасының үш эпизоды құрылады.

Түрткі инцидентті құрып алғаннан кейін, оқиға басталады. Сиқыршы Гэндальф Ширге келгенде Бильбо туған күнін тойлап жатқандықтан, біз Гэндальфпен бірге Фродо, Сэм және басқа кейіпкерлермен танысамыз. «Қайтатын уақыт болды, – дейді Бильбо Гэндальфке». Сиқыршы Гэндальф Бильбоның қоштасқанын естіп, туған күн кешінде көзге көрінбей кеткенін көріп, сақинаны көрсетуін талап етеді. Сақинаның Бильбоға бірден әсер еткенін байқаймыз: сақинаға тап беріп қарсыласып, өзін тым дөрекі ұстап, жиіркенішті қылық көрсетеді. Кейін Бильбо кетіп қалған соң сақина Фродоға қалады. Бұл – сюжет желісіндегі негізгі инцидент; Фродоның сақинаға ие болуы, оның драмалық қажеттілігі – сақинаны Дум тауындағы отқа апарып көзін жою. Міне, бар оқиға осы жайында. Гэндальф сақинаның қалай пайда болғанын, оның тарихы мен құпиясын, күдірет күшін білген кезде Сауронның салт аттылары, яғни зұлымдық күші сақинаны іздеп жүргенін түсінеді. Оны Ширде қалдыру өте қауіпті. Осылайша Фродо, пешенесіне жазылды ма әлде тағдырдың тәлкегі ме, әйтеуір сақинаның иесіне айналады. Сөйтіп, сақина оның басына «пәле» болып, ақыл-ой, физикалық, эмоциялық тұрғыдан үлкен салмақ түсіреді.

Бұл – сценарийдің негізгі инциденті. Ол Фродоның Дум тауына сапарынан басталады. Сапар басталып, Сақина бауырластығы құрылады.

Түрткі инцидент пен негізгі инцидент, яғни Бильбоның сақинаны тауып алуы және қажеттілігі мен түпкі ойына қарай сақинаға Фродо ие болып, жауапкершілік арқалауы бір-бірімен тығыз байланысты. Бұл екі инцидент – сценарийді құру кезінде жасалуы тиіс бүтіннің негізгі бөлшектері.

Негізгі инцидент пен I сюжет бұрылысы көбіне-көп сәйкес келеді. Бұған «*Америкалық сұлулық*» фильмін мысалға келтіруге болады. Алғаш рет Лестер Бернэммен танысқан кезде, ол кадр сыртынан: «Жасым қырық екіде. Менің бір жылға жетер-жетпес уақытым қалды, шынын айтсам, мен әлдеқашан өліп қалғанмын», – дейді. Біз оның отбасымен танысып, күнді қалай бастайтынын көреміз. Олар жұмысқа және мектепке кеткенде, кадр сыртынан оның «Әйелім мен қызым мені жолы болмаған бейшара дейді. Онысына келісем... Бір нәрседен айырылдым. Оның не екенін нақты білмеймін, бірақ айырылғаным рас... Оны ішім

сезеді... Дегенмен әлі де кеш емес, оны қайтарып алуға болады» деген даусын естиміз.

«Америкалық сұлулық» фильмі – өмірге қайта келу, жаңару мен өмір сүрудің себебі мен мақсатын іздеу төңірегіндегі оқиға. Лестердің аз ғана мәлімдемесі оқиғаның дамуына ықпал жасайды. Ол – түрткі инцидент. Кадр сыртынан Лестер Бернэмнің өмірдің бар игілігі мен молшылығын қайтарғысы келетін адам екені баяндалады. Бұл – драмалық қажеттілік. Осының бәрі кіріспе көріністе құрылып болған соң, Лестердің, оның әйелі Кэролайн мен қызы Джейннің «күнделікті өмірін» қалай бастайтынын көреміз. Лестер жек көрсе де жұмысына барады. Жылжымайтын мүлік жөніндегі агент Кэролайн үйді сатуға бел буады, ал Джейн мектепке кетеді. Содан кейін менің сүйікті көріністерімнің бірін – олардың үйге келіп, кешкі ас ішкен эпизодын қызықтаймыз. Бір қарағанда, Норман Рокуэлдің үлгілі америкалық отбасы картинасындағыдай өте жылы әрі тартымды көрінеді. Бұл тек сыртынан қарағанда, ал ішіне үңілсең, отбасының берекесі қашқанын байқайсың.

Кейін Джейн мен оның құрбысы Анджела баскетбол ойынындағы үзіліс кезінде болатын жанкүйерді қолдау биіне дайындалып жатады. Кэролайн Лестердің ойынға келуін талап етеді, себебі қызының «шашбауын көтергісі» келеді. Лестер онда барғысы келмейді. «Мен TNT-да болатын Джеймс Бондтың марафонын өткізіп аламын» дейді. Сонда да олар ойынға келіп, топтың қолдау биін тамашалайды. Лестердің назары Анджелаға түседі. Көзін қыздан ала алмаған қалпы камера көзі бірте-бірте қызға жақындап, Лестердің қиялындағы көрініспен жалғасады. Кинематографиялық тамаша бейне арқылы біз оның қиялындағы Анжеланы көреміз. Сырттағы дыбыс тоқтайды, музыка әдеттен тыс өзгеше шығып, камера Анджелаға жақындай түседі. Енді оның биі эротикалық, гипноздық қиял мен тілектің бейнесіне айналады.

Бұл – фильмнің негізгі инцидентін көрсететін керемет мысал, себебі Лестердің бүкіл өмірін түбегейлі өзгертіп жіберген – тап осы оқиға. Ол – фильмнің негізгі инциденті ғана емес, сонымен қатар I сюжет бұрылысы. Лестердің қиялға берілуі – оқиғаны іліп алып, басқа бағытқа бұрып әкететін инцидент, эпизод немесе оқиға. Бұл жағдайда ол – II акті. Лестер кенеттен өмірге қайта оралады. Бұл – оқиғаның не туралы екенін көрнекі бейнелейтін секанс: Анджела Лестердің қиялына, оның құмарлығына, өмірінің мәні мен мақсатына айналып, сол үшін өмір сүруге дайын еді. Оны ойын арасындағы үзілістен кейін Лестердің Анджелаға жалбаңдап, өзін ақымақ етіп көрсеткен тұсынан көруге болады. «Осынша бейшара болар ма еді?» – дейді Джейн ата-анасы кетіп қалғаннан кейін.

Әрине, ол бейшара, бірақ Лестердің оянуы – сценарийдің негізгі инциденті. Осыны көрсету үшін бірден Лестердің төсекте қиялға беріліп, Анжеланың раушан гүлді кілем үстінде жатып, оны еліктіріп, қылымси шақырғанын елестететін көрініске ауысамыз. «Мен жиырма жыл бойы комада жатып, жаңа ғана оянғандай күйдемін», – дейді ол. Оның «өмірге» сапары енді басталғалы тұр. Ал сол сапарын қалай бастайды? Жолында кездесетін қақтығыстар мен өзгерістер арқылы ма? Міне, оқиға осы жайында.

Соңында өзін бақытты сезініп, риза болып, асүйде бірнеше жыл бұрын түскен, кезінде «өте бақытты» болған отбасының фотосуретіне қарап отырады. Суретке тесіле қарап отырып күлімсірейді, «қанағат сезіміне бөленген» жүзінде сабыр мен байсалдылықтың нышаны бар. Сонан соң кадрдан тапанша көрініп, шүріппесі басылады.

Негізгі инцидент Лестердің өмірін басқа бағытқа бұрып, эмоциялық сапарына себепші болып, үзілген үмітін бақытқа жалғайды. Бұл жағдайда негізгі инцидент пен I сюжет бұрылысы сәйкес келеді. Түрткі инцидент пен негізгі инцидент бір-бірімен байланысты болғанымен, әрдайым сәтті тоқайласа бермейді. Ол сіз баяндап отырған оқиғаға байланысты. Сценарийде сиқырлы формула жоқ.

«Сырлы өзен» (*Mystic River*) фильміндегі түрткі инцидент – бірнеше жыл бұрын орын алған оқиға, яғни Дейвті (Тим Роббинс) екі педофилдің ұрлап кеткен сәті. Ол – оқиғаға қозғау салып, негізгі инцидентке жол ашатын Джиммидің (Шон Пенн) қызының денесінің табылуы. Негізгі инцидент, «Кім өлтірді» деген сұрақ, сюжет желісін фильмнің кіріспесіндегі Дейвпен болған түрткі инцидентпен байланыстырады. «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) фильмінде түрткі инцидент үш түрлі оқиғаның басын құрайды: Энди сот залында, Энди мас күйі көлігінде тапаншасын оқтап отыр, Энди әйелі мен оның көңілдесінің жыныстық қатынасына куә.

Адамдардың көбі драмалық түпкі ой, яғни оқиғаның барысы (2-тарауда айтып өткеніміздей) мен түрткі инцидент арасындағы айырмашылық неде деп сұрайды. Екеуі бір нәрсе ме? Екеуі де сюжет желісімен тығыз байланысты, алайда драмалық алғышартты оқиға барысының концептуалды сипаттамасы деуге болатын болса, онда түрткі инцидентті оқиғаның драмалық визуализациясы болатын нақты көрініс немесе секанс деуге болар.

Түрткі инцидент кейде «Сырлы өзен» фильміндегі сияқты, бас кейіпкердің өміріне ертеректе әсер еткен жағдай болуы да мүмкін. Кей-кейде түрткі инцидент өз өмірінің бөліктерін жиып-теріп, қайта құрауға тырысқан адамның тірлігі туралы болады. Мысалы, «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) фильмінде негізгі инцидент – бірнеше жыл бұрын «Тредстоун» миссиясының мүшесі болған Джейсон Борнның кісі өлтірген қылмысы. Ол өткен өмірінің кейбір сәттерін еске түсіруге тырысады. Алайда бәрі үзік-үзік болып, оқиғалар негізгі инциденттің айналасында шиырлай береді.

«Маньчжурлық кандидат» (*The Manchurian Candidate*) (Дэниел Пайн және Дин Георгарис; Ричард Кондонның романы бойынша жазылған Джордж Акселродтың түпнұсқа сценарийі) осыған өте ұқсас; негізгі инцидент Бен Марконың (Дензел Вашингтон) санасында «жасырынып» жата береді, ал ол оның құпиясын драмалық қажеттіліктерін орындағанша ашуы тиіс. «Қарапайым жандар» (*Ordinary People*) фильмі де осы тектес. Сценарий тұтастай негізгі инциденттің, яғни суға батып кеткен адамның төңірегінде құрылған. Жазатайым жағдай оқиға басталғанға дейін орын алады. Алайда ол эмоциялық жағынан үзік-үзік қиындылардан тұрады және II сюжет бұрылысында толығымен қарастырылады.

Сценарий жазуды бастағанда негізгі инцидент пен түрткі инцидент арасындағы айырмашылықты ажырата білу керек. Неліктен олар сюжет желісін құру және дамыту үшін маңызды саналады? Хенри Джеймстің «Кейіпкер деген кім, ол инцидент емес пе? Инцидент деген не, кейіпкерді жарқыратып көрсету емес пе?» деген мәлімдемесіне қайта оралайық. Онда «*Сырлы өзен*» және «*Жұмбақ ел*» (*Finding Neverland*) (Дэвид Мэги) фильмдеріндегідей, негізгі инциденттің кейіпкер мен оқиғаның ішкі және сыртқы аспектілеріне ықпалын көреміз.

I акт – драмалық әрекеттің бірлігі және ол шамамен 20–30 беттен тұрады. Ол сценарийдің басынан бастау алып, I актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейін барады және оқиғаның басталуы деп аталатын драмалық контекстке біріккен. Есіңізде болса, контекст – контентті белгілі бір жерде ұстап тұратын кеңістік. Бұл – оқиғаны құратын драмалық әрекет бірлігі; кейіпкерлер арасында ситуация мен қарым-қатынас орнатып, оқырманға қажетті ақпарат беріп отырады.

Сценарийдің алғашқы он беті, атап өткеніміздей, үш нәрсені анықтау үшін қызмет етеді. Бас кейіпкермен таныстырып, оқиғаның кім туралы екенін анықтайды. «*Негізгі инстинкт*» фильмінде Майкл Дугластың кейіпкері адам өлімі болған оқиға орнын тексеруге келгенде пайда болады. «Оны кім және неге өлтірді?» «*Америкалық сұлулықта*» оқиғаның Лестер Бернэм туралы екенін бірден ұғамыз. Ол – бас кейіпкер. «*Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығында*» Фродо мен Гендальфпен Ширге бара жатқан жолда танысамыз.

Алғашқы он бетте құрылатын екінші нәрсе – драмалық түпкі ой; яғни «оқиға не туралы» деген сұраққа жауап береміз. Оны «*Қытай ауданындағыдай*» диалог арқылы, «*Қызыл толқынды дауыл*» фильміндегі сияқты түрткі инцидент арқылы визуал түрде көрсетеміз. Үшінші құратынымыз – ситуация, яғни «*Сырлы өзен*», «*Жұмбақ ел*» және «*Жол жиегінде*» (*Sideways*) фильмдеріндегідей оқиғаның жай-жапсары. Бұл екі инцидент сюжет желісінің негізін құрайды. Түрткі инцидент оқиғаның дамуына ықпал етеді, ал негізгі инцидент оқиғаның арқауына, орындалуы қажет драмалық түпкі ойға жатады. Егер негізгі инцидент оқиғаның арқауы болса, онда барлық әрекет, әсер, есте қалған үзік көріністер мен ойлар, флэшбэк және естеліктер тек осы бір инцидентке байланысты болады. Сонымен, оқиғаны «*Негізгі инстинкт*» фильмі сияқты рет-ретімен немесе «*Америкалық сұлулық*», «*Борн үстемдігі*», «*Маньчжурлық кандидат*» фильміндегідей флэшбэк арқылы немесе «*Езбе әңгіме*» фильміндегі сияқты ретсіз де баяндауға болады.

«*Езбе әңгіме*» – осы екі инцидент контексті негізінде зерттеуге болатын фильм. Алғашында мен оларды Тарантиноның фильмдерінен тауып, анықтамақ болдым, кейін бұл ісім қисынсыздау көрінді. Әлде мен оны күштеп анықтамақ болдым ба? Жаңаша сезінуімнің нәтижесінде көруге болатын басқа бір нәрсе болды ма? Оған мен жауап таппадым, сондықтан осы ойымды іске асырып, соңы не боларын көрейін деп шештім.

Сөйтіп, мен «*Езбе әңгіме*» фильмін зерттеуді бастадым. Бұл фильм әлемдік кинематографияға үлкен әсер еткені бәрімізге белгілі. Алғаш шыққан кезде біреуге ұнап, біреуге ұнамады. Бірінші рет көргенде мен де ұнатпадым. Бірақ жұрт оны өте тамаша, басқаға ұқсамайтын ерекше әрі айтулы фильм деп айта берді. Бұған

келіспесем де, көрермен санасында жаңа бір түсінікті оятқанын мойындауыма тура келді. Дүниежүзі бойынша өткізген сабақтарым мен семинарларымда жұрттың көпшілігі фильмнің әсері туралы көп айтатын.

90-жылдардың ортасындағы технологиялық революцияға қарамастан, мен үшін нағыз революция форма мен контентке, яғни нені және қалай көрсету керек деген мәселеге қарағанда, фильмнің технологиялық жағына әсер етуі керек еді. «*Езбе әңгіме*» фильмі де анық соның бір бөлігі болса керек.

Мен оны қайта қарап, сондай маңызды болуының себебі неде деп ойладым. Оның жауабы сценарийде екенін сездім, алайда құпиясын таба алмадым. Бәлкім, оның мәні құрылымында болды ма? Әлде фильмнің ортасында қаза тапқан кейіпкерлердің бірінде ме? Мүмкін, фильмнің маңыздылығы кейіпкерді өлімге алып келген оқиғаларда болар? Бәлкім, фильм үш оқиғадан тұрғандықтан шығар? Әлде фильмнің басы мен соңы бірдей болуынан қадірі артып тұр ма екен?

Осы фильмінің сценарийін қолға алғанда ең бірінші көзге түсетіні – титулдық беті; онда «*Езбе әңгіме*», шынымен де, «бір оқиға туралы... үш оқиға» делінген. Келесі бетте *pulp* сөзінің сөздіктен алынған екі анықтамасы бар: «материяның жұмсақ, ылғалды, формасыз массасы» және «сапасы нашар, өңделмеген қағазға басылған арзанқол, тұрпайы мағынадағы журнал немесе кітап». Бұл – фильмнің нақты сипаттамасы. Ал үшінші бетте мазмұны берілгеніне таңғаласыз. «Билды өлтіру I және II» (*Kill Bill I and II*) фильмдерінің сценарийі де сондай. Онда мазмұнның ғана емес, тараулардың да тақырыптары бар.

Мен үшін бұл түсініксіздеу болды. Сценарийдің мазмұны болғанды қайдан көрдіңіз? Онда фильм жеке бес бөліктен тұратынын анық көруге болады. I бөлім – Пролог; II бөлім – Винсент Вега және Марселлас Уоллестің әйелі; III бөлім – Алтын сағат; IV бөлім – Боннидің оқиғасы; V бөлім – Эпилог.

Сценарийді қарап отырып, үш бөлімнің үшеуі де негізгі инциденттен бастау алатынын байқадым. Джулс пен Винсент Марселлас Уоллестің портфелін төрт адамнан алады. Мен бұл инциденттің барлық үш оқиғаның негізі екенін және әрқайсысының рет-ретімен тұтастай бір оқиғаны құратынын байқадым; ол әрекеттің басында басталып, ортасында жүріп, содан кейін соңына дейін жалғасады. Әр бөлім басқа кейіпкердің көзқарасымен ұсынылған қысқа әңгімеге ұқсас.

«Бір оқиға туралы... үш оқиға» ретінде алып қарағанда, фильмнің біртұтас екеніне көзім жетті. «*Езбе әңгіме*» – пролог пен эпилогі бар үш оқиға, сценаристер оны *bookend* техникасы деп атайды, яғни фильмнің басында және соңында жүретін көріністің бірін-бірі толықтырып, фильмді байланыстыруы. «*Мэдисон округінің көпірлері*», «Бульвар Сансет» (*Sunset Boulevard*) (Билли Уайлдер, Чарльз Брэккетт), «Сарбаз Райанды құтқару» (*Saving Private Ryan*) және «*Америкалық сұлулық*» фильмдерінде де осы техника қолданылады.

Прологта Асқабақ пен Бал Көжек кафеде ұсақ қылмыстың бірнеше түрін талқылайды. Бұл бірінші және соңғы оқиғаға жан бітіреді. Екеуі тамақтанып болған соң, тапаншасын суырып алып: «Тонаймыз» деп айқайлайды. Фильм осы сәтте тоқтап қалады да, негізгі титр басталып кетеді. Сонан соң көлікпен келе жатқан

Джулс (Сэмюэл Джексон) пен Винсент (Джон Траволта) арасындағы диалогтың дәл ортасына түсеміз. Олар Биг Мак гамбургерінің жергілікті және шетелдегі түрін салыстырып, өзара әңгімелесіп келе жатады.

Осы шағын диалогтан олардың мінезі айқындалады. Алайда көліктен түсіп, қолдарына қару алғаннан кейінгі айтқан әңгімелері мен істеген істерінің арасынан қарама-қайшылықты көреміз. Бұл фильмге негіз болып, бізге қажеттінің бәрін анықтап береді: бұл екі адам – Марселлас Уоллеске жұмыс істейтін кісі өлтірушілер; олардың жұмысы, яғни драмалық қажеттілігі – портфельді қайтару. Оқиғаның басы да осы. I бөлімде Джулс пен Винсент талаптарын айтып, портфельді қайтарып алып, қарсыласқан төрт жігіттің үшеуін атып өлтіреді. Өздері де әушірімдеп әрең аман қалады. Төрт жігіттің бірі – Марвин; сол ғана тірі қалды.

Винсент Миа Уоллесті (Ума Турман) кешкі асқа алып шығады. Миа есірткіні мөлшерден артық қабылдап қояды, соңында екеуі қоштасады. III бөлімде Бутч пен оның алтын сағаты және алдын ала келісім бойынша күресте жеңілуі керек бола тұра, жеңіп кетуі баяндалады. Осы бөлімнің ортасында Бутч (Брюс Уиллис) пәтерінде өзін іздеп жүрген Винсентті өлтіреді. IV бөлімде көліктің ішін Марвиннің денесінен шашыраған қаннан тазартады. Бұл – I бөлімнің жалғасы. Одан әрі қарай жалғасатын эпилогта Джулс Жаратушының өмірге араласуының қаншалықты маңызды екенін және өмірін өзгертетіні туралы айтады, ал Асқабақ пен Бал Көжек *прологта басталған қылмысын жүзеге асырады. «Езбе әңгіме»* фильмі, *«Биллді өлтіру I және II»* сияқты, өте романистік стильде түсірілген.

Фильм қандай формада болса да, рет-ретімен немесе ретсіз болсын, онда әрқашан түрткі инцидент және негізгі инцидент болады. *«Биллді өлтіру I және II»* тұтастай негізгі инцидентке, яғни қалыңдықтың (Ума Турман) тойындағы кісі өліміне құрылып, *«Езбе әңгіме»* сияқты кек алу тақырыбы қозғалған. Ол қазіргі фильмдердің формасында болып жатқан тамаша өзгерістерге сай романистік стильде түсірілген, себебі ол мазмұннан және жеке тараулардан тұрады.

Фильмді ретсіз құрылымдау кезінде ең алдымен әрбір бөлік анықталады, сонан соң сценарист оларды өткен немесе қазіргі уақытта болған жайт деп бөліп-жарып жатпай, басынан аяғына дейін қалауы бойынша кез келген тәртіпте орналастыра береді. *«От астындағы ерлік» (Courage Under Fire)* (Патрик Шон Дункан), *«Суыр күні» (Groundhog Day)* (Дэнни Рубин, Гарольд Рамис), *«Күдіктілер» (The Usual Suspects)*, *«Ағылшын пациент» (The English Patient)*, *«Сырғытпалы есік» (Sliding Doors)* (Питер Хауитт) фильмдерін де осындай үлгіде түсірген. Бұлардың бәрі түрткі инциденттен бастау алып, негізгі инциденттің айналасында құрылған. Осы фильмдердің кез келгенін көріп шығып, түрткі инцидент пен негізгі инциденттің ара-жігін ажырата алатыныңызды анықтап көріңіз.

Сценарий жазу шеберлігіне арналған семинарларымда мен студенттеріме сценарий жазбас бұрын осы екі инциденттің арасындағы айырмашылықты ажыратуға көңіл бөлуді баса айтамын. Олардың арасын ажыратып алған соң ретті-ретсіз сюжет желісін қолдана отырып, әрекетті, кейіпкерді және ситуацияны драмалық оқиғаның құрылымдау желісіне орналастыруға болады. Құрылым деп

отырғанымыз июге келмейтін, тастай қатып қалған дүние емес, керісінше, жел тербеген ағаштың бұтағы сияқты, майысқақ болса да, сынбайтын нәрсе екенін ұмытпаған маңызды. Осы концепті түсіну арқылы сюжет желісін қалауыңызша ойнатып, оқиғаның қалай дамидынын түсіндіріп жатпай-ақ, визуал түрде баяндап беруге болады.

Бұл – сценарий жазу өнеріндегі тың өзгеріс. Фильмде өзінің кім екенін, әлеуметтік жағдайын, мотивациясы мен мақсатын кейіпкердің өзі баяндап беру дәуірінен өткеніне көп уақыт болған жоқ. Барлығын кейіпкерлер арасындағы диалог арқылы түсіндіретін. Шын мәнінде, диалог арқылы сюжет желісін түсіндіру – осы саланың менмен сценаристерінің басты мәселесінің бірі. Алайда қазіргі өскелең ұрпақ теледидар, желісіз технологиялар мен *PlayStation* сияқты ойын приставкаларымен бірге өсіп келе жатқандықтан, олардың визуал көру қабілеті жақсы дамыған, сол себепті аталмыш салада сценарийлер анық әрі қарапайым түрде бейнеленетін оқиғалармен толығып жатыр. Бұл – эволюциялық дамудың айқын белгісі.

Сценарийдің формасы қарыштап дамыса да, оны баяндау құралы бұрынғыдай – өзгермеген қалпында қала береді. Дегенмен не жазсаңыз да, оның маңызы осы туындының қалай жазылатынына тікелей байланысты.

Міне, айтпағымыз осы.

Сюжет бұрылысы

«Сценарий жазу ағаштан түйін түйгенмен бірдей. Қолыңызға ағаш, шеге, желім алып, кітап сөресін жасадыңыз делік; оны еденге қойғанда екі жаққа теңселіп, дұрыс тұрмаса, онда сіздің қолыңыздан шыққан әдемі бұйымның аты сөре болғанымен, заты сөре болмағаны».

«Сценарий кәсібінің қыр-сыры».
Уильям Голдман

Сценарий жазудағы басты мәселе – не жазу керек екенін білу. Алдыңызда жатқан 120 беттен тұратын бір бума таза қағаздың бетін толтыру оңай емес, ұшықиыры жоқ, шытырманға толы креативті шешімдер мен таңдаулардың бір ғана жолы бар: ол – не істейтініңді және қайда баратыныңды білу. Сондықтан оған бағыт-бағдар сілтейтін, нұсқау беретін, жол көрсететін, басынан соңына дейін жетелейтін даму желісі, яғни сюжет желісі қажет.

Онсыз тығырыққа тірелесіз. Сондықтан өз қолыңнан шыққан шығарманың шырмауына түсіп қалу оп-оңай. Атақты ирландиялық қаламгер Джеймс Джойс бірде жазушылықты таудың ұшар басына шығумен тең деп айтқан екен. Өрмелеп барып, жарты жолға жеткенде көз алдыңыз бен жоғарыны ғана көресіз. Жетуге тек екі-үш қадам қалғанын көріп, дйттеген жерге бір-ақ аттап жетем деген ойыңыз іске аспайды. Бір уақытта тек бір адым жасайсыз. Тек тау шыңына жеткенде ғана төменге көз тігіп, өрмелеп өткен жолыңызды тамашалай аласыз.

Бұл – өте орынды салыстыру. Сценарий жазғанда сіз тек өзіңіз жазған және жазып отырған беттерден басқаны көре алмайсыз. Көп жағдайда қай жерге жеткеніңізді немесе қалай жететініңізді білмей қаласыз. Кейде тіпті оны да көре алмайсыз. Келесі көріністің өзі бұлдыр тартып, оның сәтті не сәтсіз шығатыны да беймәлім. Нақты айтар болсақ, ешқандай объективті түсінігіңіз болмайды.

Сондықтан парадигманың маңызы өте зор. Ол бағыт-бағдар беріп, даму жолын көрсетеді. Оны жол картасына теңеуге болады. Аризона мен Нью-Мексиконың, Текастың шексіз даласы мен Оклахоманың биік таулы қыраттары арқылы өтіп бара жатып, өзіңіздің қайда жүргеніңіз былай тұрсын, қай жермен жүріп өткеніңізді де білмейсіз. Күн сәулесі жүйткіп бара жатқан көліктердің әйнегіне

шағылысып, назарыңызға тек жазық әрі құнарсыз жерге жалт етіп түскен бір сәттік көрініс қана ілінеді.

Парадигманың өз ішінде жүргендіктен, оны көру мүмкін емес. Сондықтан да сюжет бұрылысы маңызды саналады. Сюжет бұрылысы дегеніміз – нақты бір әрекетті іліп алып, оны басқа бір бағытқа бұрып әкететін қандай да бір инцидент, эпизод немесе шағын оқиға. Сюжет бұрылыстарын сценарийдің әр жерінен тауып алуға болады. Дегенмен алдыңыздағы 120 беттен тұратын бір бума таза қағаздың бетін толтыру үшін сізге сюжет желісін құруға қажетті төрт тәсілді білу керек: соңы, басы, I сюжет бұрылысы және II сюжет бұрылысы.

Сюжет бұрылысының функциясы қарапайым. Ол арқылы оқиға әрі қарай өрбиді. I сюжет бұрылысы және II сюжет бұрылысы парадигманы бір орында ұстап тұрады. Олар сюжет желісінің темірқазығы.

Парадигмаға тағы бір зер салайық:



Егер сценарийді сюжет бұрылысының сериясы немесе сюжет жүйесі деп қарастыратын болсақ, онда «Сыбайлас» (*Collateral*), «Тельма және Луиза» (*Thelma & Louise*) немесе «Миллион долларлық балақай» (*Million Dollar Baby*) фильмдері сияқты рет-ретімен жүретін формада болсын немесе «Суық тау» (*Cold Mountain*), «Езбе әңгіме» (*Pulp Fiction*), «Уақыт» (*The Hours*) сияқты ретсіз формада болсын, сюжет желісі басынан басталып, соңымен аяқталады. Сюжет желісі қандай формада болса да (рет-ретімен немесе ретсіз), оны I және II сюжет бұрылысы бір орында бекем ұстап тұрады.

«Сценарий – құрылым» деп Уильям Голдман айтқандай, құрылым – сценарийдің арқауы, тірегі, жоспары. Егер сіз сюжет желісінің негізгі құрылымын білмесеңіз, онда сценарий жазуға дайын емессіз. Сондықтан қолға қалам алмас бұрын төрт тәсілді біліп алу маңызды екенін баса айтамын, олар: соңы, басы, I және II сюжет бұрылысы. Мұны білмесеңіз, тығырыққа тірелесіз. Бұл сценарийде тек екі сюжет бұрылысы бар дегенді білдірмейді. Біз тек сценарий жазуды бастамас бұрын дайындалып алу керек деп айтып отырмыз. Сөз болып отырған екі сюжет бұрылысының не екенін біліп алсаңыз, олар сюжет желісін бір орында бекем ұстап,

сценарийді емін-еркін әрі шабытпен бастайсыз. Дайын сценарийде оннан он беске дейін сюжет бұрылысы болуы мүмкін; оның көбісі II актіде болады. Сюжет бұрылысының саны оқиғаға байланысты. Сюжет бұрылысының мақсаты – оқиғаны ілгері бастырып, шешімге қарай жылжытып отыру.

Майкл Маннның «*Сыбайлас*» (Стюарт Битти) триллерінде әрекет физикалық және эмоциялық деңгейде ілгері жүреді. Том Круздың кейіпкері Винсенттің бір түнде бес адамды өлтіруі керек. Ол Максты (Джейми Фокс) мәжбүрлеп, өміріне қауіп төндіріп, баратын жеріне апаруын талап етеді. Қомақты ақша да төлейді. Фильмде не болып жатқанын Макс арқылы түсінеміз. Фильм басынан бастап финалдағы атысқа дейін айқындығымен, тапқырлығымен ерекшеленеді. Әрі кейіпкердің образына, олардың бойындағы өзгерістерге үлкен мән беріледі. Фильм «ерекше талғаммен шебер түсірілген», сценарийінде алып-қосар бояма жасандылық жоқ.

Сценарий алған бетінен ілгерілеп, бір сюжет бұрылысынан екінші сюжет бұрылысына қарай жылжи береді. Шын мәнінде, кейіпкер мен сюжет арқауының бір-біріне тигізер әсері көп, сондықтан әрбір физикалық инцидент кейіпкер образының түрлі аспектілерін ашып береді. Такси жүргізуші Макс күшті драмалық арқаудан өтеді – енжар кейіптен белсенді әрекет жасай алатын, арманшыл жаннан табысты адамға айналады. Ең қызығы сол – Винсент Макстың тағдырын талқандаған соң, ол жаңа өмір бастауға мәжбүр болады. Сөйтіп, Макс фильмдегі негізгі қарсыластың арқасында өзгереді.

Сценарий Винсенттің Лос-Анджелес әуежайында сыбайласымен қара сак-вояждарын алмастырған эпизодтан басталады; содан кейін көрініс бірден түнгі ауысымға дайындалып, көлігін тазалап отырған Максқа ауысады. Оның машинасына жолаушы Эннидің мінуі (Джада Пинкетт Смит) – түрткі инцидент. Қала орталығына бара жатқан жолда екеуі еркін сөйлесіп, бірін-бірі жақын тартып қалады. Ол Энниді әкімшілік ғимаратына жеткізіп салады. Энни прокурор болып қызмет істейтінін, «түні бойы» атышулы істі қарайтынын айтып, Максқа есімхатын береді. Келесі жолаушы – Винсент жылжымайтын мүлік келісімшартына арналған құжатқа «қол қойдырып», жұмысын бітіру үшін бес жерге апарасың деп Максты бір түнге жалдайды. Әзірше кадрда Лос-Анджелестегі кезекті бір түннің көрінісі ғана орын алған.

Винсент пен Макс Лос-Анджелестегі жағдай туралы әңгімелеп, бірін-бірі біршама жақсы түсіне бастайды. Макс Винсентті бірінші баратын жеріне жеткізіп, көлік ішінде, ғимараттың артқы жағындағы тұйық көшеде күтіп отырған кезде, машинаның үстіне адамның өлі денесі гүрс етіп құлайды. Винсенттің кісі өлтіргенін түсінген Макс өз көзіне өзі сенбей, шошынып, зәресі ұшады. Бірақ Винсент ол «оқ тиіп, биіктен құлағаннан» өлді деп түсіндіреді.

Бұл – I сюжет бұрылысы, сценарийдің негізгі инциденті. Дәл осы инцидент сценарийдің тұтастай дамуына ықпал етеді, себебі Макс енді еркінен тыс Винсентті басқа «кездесулерге» апаруға мәжбүр. Ол шын мәнінде тұтқынға айналады. Енді негізгі оқиға басталады.

Бұл оқиғада екі физикалық әрекет бар: (1) Олар қаланы шарлап жүргенде Макс Винсенттен қашып кеткісі келеді, (2) Винсент келісімшартына қол қойдырып,

шаруасымен жүреді. Винсентті уағдаласқан жеріне апарып жүріп, Макстың физикалық әрекетке қарсы реакциясы арқылы оның эмоциялық күй кешіп, біртіндеп өзгере бастағанын байқаймыз. Әу баста ол таксомотор паркіндегі бастығына қарсы сөйлеуге қорқатын жуас әрі әлжуаз адам болатын. Кейін ол батылданып, қашпақшы да болады, алайда портфелін алып қашқан екі жігітті Винсенттің жайратып салғанын көргеннен кейін бұл райынан қайтады. Винсент джаз әуенін тыңдағысы келіп, жол-жөнекей «кездескен» түнгі клубтардың біріне кіреді. Бірақ бұл келесі тапсырысты орындаудың бір жолы болып шығады. Осы көріністен нақты бір нәрсенің боларын күтіп отырғанда, ол айналып барып, басқа бағытқа бұрып әкетеді. Бұл – өте тамаша амал. Сонан кейін Винсент Максты ауруханада жатқан анасына кіріп шығуға көндіреді, сол жерде Макс тағы да Винсенттен құтылмақшы болып, оның портфелін алып қашып, тасжолға лақтырып жібереді. Осылайша Макстың бойында біртіндеп күш-жігер пайда болып, өз-өзін қорғай алатын дәрежеге жетеді.

Портфельді лақтырып жіберетін қысқа эпизодтан кейін Винсент Макқа жаза қолданып, әрі оны сынап, Винсенттің атын жамылып келесі тапсырманы алу үшін қылмыстық топтың көкесі Феликспен кездесуге мәжбүрлейді. Макс сол бір күрделі әрі қиын сәтте бар күш-жігерін жинап, Феликске сес көрсетіп, кездесуден аман шығады, бұл – физикалық әрекеттің эмоциялық реакция тудырған тағы бір инциденті.

Барлық кісі өліміне кінәлі қандықол Макс деп ойлаған полиция қызметкерлері оның соңына түсіп, түнгі клубқа барады. Лық толы би алаңында атыс болады. Макс қашып кетуге тырысады, бірақ оның жазықсыз екенін білетін бір полиция қызметкері сол сәт оны көріп қалып, қауіпсіз жерге алып кетуге тырысады. Винсент ойланбастан полиция қызметкерін атып өлтіріп, Максты «құтқарады».

Енді Винсенттің соңғы тапсырмасы қалады. Осы жерде шешілмеген екі мәселе бар. Оның бірі – Макс Винсенттен қалай аман-сау құтылады? Екіншісі – Винсенттің соңғы ісіне қалай кедергі болады? Түнгі клубтағы жойқын атыстан қашып құтылған Винсент лимузин компаниясын құру туралы Макстың ойы орындалмайтын арман, «жеткізбейтін» қиял екенін айтады. Сол сәтте Макс бірінші рет он екі жыл бойы босқа армандап келгенін түсінеді. Винсент барлық тапсырмасын орындап болған соң өзін тірі қалдырмайтынын білген Макс бөріне қолды бір-ақ сілтеп, бір сәт шынайы өмір сүруді ойлайды. Әйтпесе, «өмірдің мәні не?» Осы ой оны рухтандырып, көліктің жылдамдығын арттырып, Лос-Анджелес көшелерімен зымыратып ала жөнеледі. Кенет көліктің тізгініне ие бола алмай, көше жолын бөліп тұратын айырғыға соғылады. Машина әуеде қалқып барып, жерге гүрс етіп құлайды да, тасжолдың бойымен сырғи жөнеледі. Бұл – II сюжет бұрылысы.

Винсент қираған көліктен шығып, қаша жөнеледі. Макс та сыртқа шығады. Сол сәтте Винсенттің қалтасынан түсіп қалған Эннидің, яғни сол күні кешке кездестірген қыздың суретін көріп, оның соңғы тапсырмасы Энниді өлтіру екенін түсіне қояды. Винсенттің ең алдымен әкімшілік ғимаратына баруы енді түсінікті болды, өйткені Энни тізім бойынша бірінші түр еді. Макс Энниге ескерту үшін барынша жүгіреді, осылайша фильмнің соңындағы ізге түсу секансына көшеміз.

Осы екі сюжет бұрылысы сюжетті тұтастай бір орында бекем ұстап тұрады. I сюжет бұрылысы – оқиғаның нағыз басы: бірінші кісінің өлімі және оны Винсенттің өлтіргенін Макстың түсінуі. II сюжет бұрылысында көлігі қирап, Винсенттің соңына түседі. Энниді құтқару үшін оны өлтіруге де дайын еді. Әрбір сюжет бұрылысы кейіпкердің физикалық және эмоциялық күйіне қозғау салып, қамшылап отырады. Ал сыртта болып жатқан жағдайлар кейіпкердің ішкі эмоциялық өміріне әсер етіп, фильмнің келесі кезеңіне көшіреді.

Қайталап айтсақ, сюжет бұрылысы – бас кейіпкердің атқаратын қызметі; оқиғаны ілгері бастыратын да сол. Ол әрекетті күшейтіп, кейіпкер арқауын барынша ширатады. Винсент – ар-ожданнан ада, ненің жақсы, ненің жаман екенін білмейтін зұлым адам; ол тек тапсырманы мүлтіксіз орындайды. Оның өз әлемі бар; оның ойынша, әрбір адам – кездейсоқ жағдайда туған «ғарыш өнімі». Біздің тіршілігіміздің ешқандай мағынасы да, мәні де жоқ, себебі біз шексіз әлемдегі шаңтозаңның кішкене ғана түйіршігіміз. Тіршілігіміздің еш мағынасы болмаса, онда өміріміздің де түкке тұрмағаны, сондықтан адамды жарық дүниеден ешбір себепсіз айыруға болады. Толстой айтқандай, «Құдай болмаса, дұрыс пен бұрыс туралы моральдық жүйе болмаса «бәрін жасауға рұқсат» беріледі».

Сюжет бұрылысы оқиға желісін іліп алып, оны ілгері бастырып, кейіпкерлердің физикалық және эмоциялық күйіне айрықша ықпал ететін мысалға «*Сыбайлас*» фильмін алуға болады. Кейіпкерлердің таңдауы оқиғаның барысы мен нәтижесіне көп әсер етеді. Макс пен Винсенттің арасындағы өзара әрекет пен таңдау оларды бірегей әрі ерекше жағдайда байланыстырып, оқиғаның динамикасын визуал, шиеленісті тәсілмен бейнелейді.

Кейіпкерлер арасындағы байланыс пен өзара әрекет сюжет желісінің даму барысы үшін өте маңызды. «Қытай ауданы» (*Chinatown*) фильмін тағы бір рет қарастырып көрейік. Шытырман оқиғалы детектив фильмнің әр сюжет бұрылысы жеке-жеке құрылып, оқиғаны басынан – жалған Малрэй ханымның Гиттесті жалдауынан бастап соңына дейін, яғни Эвелин Малрэйдің қаза табуына шейін ілгері қарай жетелей береді.

Сценарий Малрэй ханымның күйеуі кіммен көңіл жарастырып жүр деген сауалдан басталады. Гиттес Малрэй мырзаны аңдып жүріп, қаланың бірнеше су қоймасына барып, оның жас әйелмен кездескенін көреді. Оларды суретке түсіріп алып, кеңсеге келеді де, істі жаптым деп ойлайды. Бірақ келесі күні ол басқа біреудің осы оқиғаны суреттерімен бірге газетке жариялап жібергенін көреді.

Мұны кім істеді? Неге істеді?

Гиттес кабинетіне оралғанда, оны бір әйел күтіп отырады. «Біз бұрын кездестік пе?» – деп сұрайды ол. Әйел өзінің нағыз Малрэй ханым екенін, өзінің ешкімді жалдамағанын, Гиттесті сотқа беріп, детектив лицензиясын тартып алатынын айтып қорқытады. Бірақ ол нағыз Малрэй ханым болса, Малрэй мырзамен көңілі жарасып жүрген қыздың кім екенін анықтау үшін оны жалдаған кім? Неге жалдады? «Махаббат сойқаны» айдарымен газеттің бірінші бетіне шығып кеткеніне қарағанда, оны аяғынан шалу үшін біреу ор қазған. Гиттес оның кім екенін анықтамақшы.

I актінің соңы.

Бұл драмалық әрекет бөлігінде оқиғаны іліп алып, басқа бір бағытқа бұрып әкететін қандай сәт бар? Ол – шынайы Малрэй ханымның келген кезі. Бұл – сюжет желісіндегі негізгі инцидент.

Шынайы Малрэй ханыммен кездескеннен кейін, Гиттес істің аяғы насырга шауып, қызметінен заң бойынша қудаланып, лицензиядан айырылатынын түсінеді. Сондықтан оған ор қазған кім, оның себебі не екенін анықтауы қажет.

II актінің басында Гиттес Малрэйдің үйіне барады. Малрэй ханым күйеуім Оук-Пасс су қоймасында болуы мүмкін дейді. Гиттес су қоймасынан бұрынғы әріптесі лейтенант Эскобарды кездестіреді. Эскобар Малрэйдің өлі денесі табылғанын, оның аяқасты жазым болуы мүмкін екенін айтады.

Малрэйдің өлімі Гиттеске кедергі тудырады. II актінің драмалық контексті – қақтығыс.

Гиттестің драмалық қажеттілігі – оған кім, не үшін ор қазғанын анықтау. Сондықтан сценарист Роберт Таун әрекеттің динамикалы екпінін сақтау үшін үсті-үстіне тосқауыл қоя береді. Егер сіз кейіпкеріңіздің драмалық қажеттілігін білсеңіз, оған кедергі жасай аласыз, сонда сіздің сюжетіңіз ширап, кейіпкеріңіз драмалық қажеттілігіне жету үшін кедергілерді жеңеді. Малрэй өлді. Кейінірек Гиттес оны біреу өлтіргенін анықтайды. Мұны кім істеді? Неге істеді? Бұл оқиғаның алға басуы үшін II акт құрылымындағы сюжет бұрылысы қажет. «Қытай ауданы» фильмінің II актісінде он сюжет бұрылысы бар.

Малрэйдің өлімі – оқиғаны ілгері жетелейтін инцидент. Гиттеске ұнаса да, ұнамаса да, ол бұл іске кірісіп кетті. Кейінірек оған жалған Малрэй ханым, яғни «Ида Сешнс» қоңырау соғады. Әйел газеттің қазанама бөлімін қарап, оған: «Солардың біреуі», – дейді де, тұтқаны қоя салады. Көп ұзамай Ида Сешнстің өлі денесі табылады. Эскобар бұған Гиттестің қатысы бар деп ойлайды.

Бұған дейін су мәселесі бірнеше рет көтерілген болатын, сондықтан Гиттес те осы даудың соңына түседі. Ол алқаптағы жер иелерін тексеріп, соңғы бірнеше айдың ішінде алаңның көп бөлігі сатылып кеткенін анықтайды.

Істі зерттеп жүрген Гиттесті фермерлер суды улаған адам деп ойлап, соққыға жығады. Ол есін жиғанда, қасында Эвелин Малрэй отырды. Оны фермерлер шақыртқан екен. Олар Лос-Анджелеске қайтып келеді. Гиттес Ида Сешнстің айтуы бойынша қазанама бөлімін оқып, олардың бірі аңғардағы үлкен жер телімінің иесі екенін біледі. Ол Мар-Виста деп аталатын қарттар үйінде қайтыс болған адам екен. Түсініксіз. Гиттес Эвелин Малрэймен бірге қарттар үйіне барады. Гиттес жер телімінің жаңа иелері қарттар үйінде тұратынын, бірақ олардың жер туралы мүлдем хабарсыз екенін анықтайды. Бұл жалған, бұл – барып тұрған алаяқтық. Кетіп бара жатқанда оған бұзақылар шабуыл жасайды, сол кезде оның күдігі расталады. Сол сәтте Эвелин көлікпен жылдам келе қалады да, Гиттес қарғып мініп, қашып үлгереді.

Бұл инциденттер, эпизодтар мен ситуациялар – оқиғаның ілгері басуына ықпал ететін сюжет бұрылысы, сюжеттің прогрессиясы.

Үйге келген соң Эвелин Гиттестің мұрнындағы жарасын (әр нәрсеге «тұмсығын сұға» бергені үшін) таңып береді; Гиттес оның көзінде аздаған ақау барын байқайды. Ол ұмтылып барып, оны сүйеді, соңы төсек қатынасымен аяқталады.

Төсекте жатып, біраз әңгімелеседі.

Телефон шырылдайды. Біреумен сөйлесіп тұрып қатты қобалжиды. Ол Гиттеске шұғыл кету керек екенін айтады. Дереву. «Маңызды мәселе шығып қалды» дейді.

Оқиғаның осы жеріне дейін бізге екі нәрсе анық емес. (1) Малрэймен бірге жүрген қыз кім? (2) Гиттеске кім ор қазды? Гиттес осы екі сұрақтың жауабы өзара байланысты екенін біледі. Кім болса да, оған ор қазған – Малрэйді өлтірген адам. Соны анықтаудың мүмкіндігі туып тұр. Неге екені әлі түсініксіз.

«Маңызды мәселе шығып қалды». Не мәселе болды екен? Гиттес Эвелиннің соңынан жасырын еріп, Лос-Анджелестегі Эко-парк ауданындағы үйіне дейін барады. Эвелиннің үйіндегі тоған түбінен екі фокусты көзілдірік тауып алады. Ол Эко-паркте Эвелинмен қақтығысып қалады. Гиттес оны шапалақпен бір ұрады. «Менің шындықты білгім келеді», – дейді ол. Шапалақпен тағы да салып қалады. Эвелин басында ол қызды сіңлім дейді, кейін қызы екенін айтады. Он бес жасында инцестің құрбаны болып, қызына қамқорлық көрсетіп, әкесімен араласпай кетеді. Қыздың кім екені енді белгілі болды. Екінші мәселе: көзілдірік кімдікі – құрбан болған адамдікі ме, әлде өлтірген адамдікі ме? Шындықты білгеннен кейін, Гиттес Эвелиннің қашып кетуіне көмектескісі келеді. Көріністің соңында Гиттес кетпей тұрып, Эвелин күйеуінің екі фокусты көзілдірік кимегенін айтады. Онда бұл сұрақтың жауабы біреу-ақ. Көзілдірік өлтірген адамдікі. Енді Гиттес шындықты біледі. Ноах Кросс кісі өлтіруге себепші болған. Бұл – оның іздеген сауалының жауабы әрі шешімі, яғни оқиғаның шешімі.

Гиттес Ноах Кроссқа қоңырау соғып, «қыз оның қолында» екенін айтып, Эвелиннің үйіне кездесуге шақырады. Гиттес осылайша Малрэйдің және басқалардың да өліміне, суға қатысты барлық дау-жанжалға Ноах Кросстың қатысы барын түсінеді. Неге? «Себебі бұл – болашақ, Гиттес мырза. Болашақ. Оны анықтау оп-оңай, – дейді Кросс. – Лос-Анджелеске суды өзіңіз әкелесіз, болмаса Лос-Анджелесті суға өзіңіз алып барасыз».

Бұл – фильмнің драмалық ілгегі, ол өте тамаша іске асты. Ақша, билік пен ықпалдың сыбайлас күш екені анықталды. Гиттес айтқандай: «Кімді өлтірсе де, жазадан құтылып кету үшін адам бай болуы керек. Егер сенде ақша мен билік жеткілікті болса, адам өлтірсең де жазадан құтылып кетесің».

Тұтқынға алынған Гиттесті Қытай ауданына алып келеді. Онда Кросс қызын/немересін әкелуді талап етеді. Фильмнің соңында Эвелинге оқ тиіп, Кросс кісі өлтірсе де, қызын/немересін алып кетеді. Бір қызығы, Гиттесті Қытай ауданындағы полиция қызметінен кетуге мәжбүр еткен инцидент тағы қайталанып отыр: «Біреуге көмектесуге тырысып едім, бірақ істеген жақсылығымның бәрі, керісінше, оларға ауыр тиді», – деп еді ол бұрын.

Бәрі тығырыққа тірелді. Гиттестің қолынан келер ештеңе жоқ. Ол ұстамды болуы керек. Сценарийдегі соңғы сөздер көрермен санасында сақталып қалады: «Джейк, ұмыт оны... Бұл – Қытай ауданы».

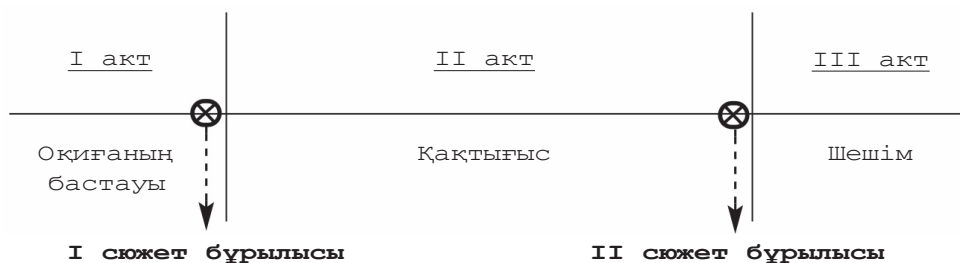
I және II актінің соңындағы сюжет бұрылысы оқиға барысын іліп алып, оны басқа бағытқа бұрып әкетеді. Олар оқиғаның түп қазығына айналып, оның үдерісін келесі деңгейге арттырып, драмалық шешімге жеткізеді.

Қарапайым жаттығу ретінде, келесі жолы кинотеатрға барғанда, DVD немесе кабельдік (жарнамалық үзіліссіз) теледидардан фильм көргенде I және II актінің соңындағы сюжет бұрылысын таба аласыз ба, соны анықтап көріңіз. Әр фильмнің белгілі бір сюжет бұрылысы болады; оларды тек табу керек. Қаласаңыз, фильмнің жиырмасыншы минутынан бастап отызыншы минутына дейінгі аралықты (фильмнің ұзақтығына байланысты, әрине) сағатыңызбен бақылап, әрекет бұрылысының не екенін анықтаңыз. Жалпы не болып жатқанын, тура сол бұрылыстың айналасында өтіп жатқан оқиға әрекетін анықтауға тырысыңыз. Дәл сол жерде белгілі бір инцидент, эпизод немесе ситуация орын алуы тиіс. Оның не екенін, қашан болатынын да анықтаңыз.

II актіні де солай анықтаңыз. Фильмнің сексенінші немесе тоқсаныншы минутындағы сюжет желісіне зер салыңыз. Сол минутта қандай инцидент, эпизод немесе ситуация орын алса, дәл сол оқиға III актіге, яғни оқиғаның шешіміне апарды. Бұл – тамаша жаттығу. Жазған сайын, ысыла түсесін. Көп ұзамай жаттығу санаңызға нық орнығып, құрылым мен оқиға арасындағы қатынастың мәнін түсіне бастайсыз. Драмалық құрылым анықтамасының, яғни «драмалық шешімге жеткізетін бір-біріне қатысты инциденттер, эпизодтар мен ситуациялардың» оқиға желісін қай жаққа қарай бағыттайтынын көресіз. Сюжет бұрылысы дегеніміз – сюжет желісін бекем ұстап тұратын инциденттер, эпизодтар мен шағын оқиғалар. Олар әрекеттің баяндау желісін қамтамасыз етеді.

Бірнеше фильмнің сюжет бұрылысын қарастырып көрейік: «Матрица» (*The Matrix*) мен «Тельма және Луиза».

Оның парадигмасы мынадай:



Енді I және II актінің соңындағы сюжет бұрылысын іздейміз.

«Матрица» фильмінің кіріспе көрінісіндегі төбелес-тартыс, оқ жаудыру мен бірнеше дүркін жарылыстың қарапайым экшн секанс емес екенін бірден аңғаруға болады. Бұл – өте керемет секанс: Тринити есімді жалғыз әйел оқ өтпейтін кеудеше киген бірнеше қарулы полицейлерге қарсы тұрады. Физикалық дайындығы өте мықты Тринитидің таңғажайып ерлігін көреміз: қарғып, ауада қалқи секіріп, қашып құтылу үшін қабырға бетімен жүгіреді. Ол бір шатырдан екінші шатырға оп-онай қарғып, жердің тартылыс күшін елемей арғы бетке, әуеде қалқып ұшып, бір ғимараттан екінші ғимаратқа топ ете түседі. Сол жердегі телефон дүңгіршегіне

соғылған қоңырауға жауап беру үшін үлкен қоқыс таситын жүк көлігін басып озып, тұтқаны көтерген кезде жүк көлігі дүңгіршекке келіп соғылады.

Oh... қалай айтсам екен,.. мұны сөзбен айтып жеткізе алмаспын! Ал ақпарат жағына келер болсақ, Тринитидің кім екені, оның «жақсы» не «жаман» екені, одан қалса, оқиғаның не туралы екені және қалай аман қалғаны белгісіз. Жалпы, фильмнің кіріспесі – түрткі инциденті көрермен назарын бірден жаулап алады.

Бұл жерде оқиғаның не және кім туралы екені белгісіз. Бізге оқиғаны әрі қарай өрбіту үшін ақпарат, яғни белгілі бір экспозиция қажет. Енді бұдан не шығатынын көрейік. Бас кейіпкер Нео компьютер экранындағы «Ақ қоянның соңынан еріңіз» деген жазуды оқып жатып оянып кетеді. Біреу есік қағады: ашса – иығында ақ қоянның татуировкасы бар қыз екен. Ол қыздың соңынан еріп клубқа барады. Клубта Тринитимен кездесіп, Матрица туралы сұрайды. Бірақ ол ештеңе түсіндірмейді, тек оған қауіп төніп тұрғанын ескертеді. «Олар сені аңдып жүр». «Шындықтың бар екені белгілі; Нео, ол сені іздеп жүр, қаласаң оны өзің де тауып аласың», – дейді де, кетіп қалады.

Матрица деген не? Кейінірек Морфеус (Лоуренс Фишбёрн) біздің параллель әлемде өмір сүріп жатқанымызды түсіндіреді, ал Матрица – бәрін ақиқат деп қабылдау үшін бізді бағдарламалап тастаған виртуал шындықтың күйі мен иллюзиясы. Шындық, яғни «ақиқат» әлем жойылып, жасанды интеллект, компьютерлер мен машиналар арқылы ол виртуал шындық формасында қайта жасалады.

Кейіпкерлердің сапары осылай басталады. Көтерілісшілердің көшбасшысы Морфеус «шындықты» ашу үшін өмірін Матрицаға қарсы соғысуға арнап, адамзатты машина құлдығынан босатады. Морфеус көрегендікке сенеді, оларды азаттық жолында күреске бастайтын, бойында жаратқанның берген ерекше күші бар «таңдаулы» адамды табу – жеңіске жетудің жалғыз жолы деп үміттенеді. Ал «таңдаулы» адамның Нео екеніне сенімді. Морфеустің Неоға айтқанындай, ақыл мен дене тығыз байланысқан, олардың болмысы әртүрлі болса да, ақыл-ойды бақылай алсаңыз, шындықты бақылауға болады, ал шындықты бақылай алсаңыз, тағдырды да бақылауға болады.

Бұл – ойы мен орындалуы футуристік ілімге жататын, қазіргі жағдайға бейімделген Шығыс философиясының ежелгі ілімі. «Хамлет» немесе «Бхагавад-Гита» классикалық үнді ертегісіндегі жауынгер Арджуна сияқты, Нео өз тағдырын өзі таңдауы керек. Сіздің өмір сүргіңіз келетін «ақиқат» әлемін таңдау, яғни таңдау тақырыбы – фильмнің өне бойында қайталана беретін мотив. Нео келесі күні жұмысқа барғанда оның алдында екі таңдау тұрады: күндіз Томас Андерсон болу немесе түнде жалған есімді, бүлікші Нео болу. Жұмыс бөлмесіне кіргенде оған сәлемдеме келеді. Орауын ашып, ішіндегі ұялы телефонды ала бергені сол еді, телефон шыр ете қалды. «Олар сенің соңыңда жүр», – дейді Морфеус ар жағынан. Ғимараттан қашып шығатын екі жол бар: бірі – терезенің арғы бетіндегі құрылыс сатылары арқылы, екіншісі – тұтқын ретінде. Хамлет пен Арджуна сияқты, Нео осы оқиғада күмәншіл тұлғаның позициясын бейнелейді: анағұрлым жоғары санаға көтерілмес бұрын, ең алдымен, ол өзін және өз тағдырын қабылдауы керек.

Алайда ол тұтқынға түсіп, денесіне «тыңшы-қоңыз» орнатылады. Тринити мен басқалар оны көпірдің астында көлікке мінгізіп алып, Морфеуспен кездесер алдында денесіндегі «қоңызды» алып тастайды. Фильмде қолданылған есімдерде ежелгі және футуристік үлгінің үлесі бар. Мысалы, бүлікшілер кемесі «Навуходоносор» б.з.д. V ғасырда ежелгі ғибадатханаларды қиратып, оларды қайта қалпына келтірген атақты Вавилон патшасының құрметіне аталған. Ол қиратушы, әрі қайта тұрғызған құрылысшы болған. Бұл атау кемеңіз тағдырына сәйкес келеді, себебі онда Матрицаны жоюға шешім қабылдаған көтерілісшілердің шағын тобы бар. Грек мифологиясында Морфеус – Ұйқы Құдайы, ол терең ұйқыда жатып көрген түсімізден өрмек тоқиды. Нео, әрине, «жаңа» дегенді білдіреді, ал Тринити, яғни «Қасиетті үштік» есімінің бірнеше діни мағынасы бар. Бұл мифологиялық жаңғырудың мақсаты – сюжет желісіне барынша үңіліп, оны әр қырынан көрсету.

Бұл кезеңде оқиға барысы кейіпкерлердің әрекеті мен түсіндіруінің нәтижесінде дамиды. Ол өзінің «Таңдаулы» екенін қабылдағаннан кейін ғана «Таңдаулы» бола алады. Басқаша айтқанда, біздің ақиқат деп сенгеніміз, шынымен де, ақиқат. Бұл I сюжет бұрылысын құрады.

I сюжет бұрылысында Нео Морфеуспен көзбе-көз кездеседі. Кездесу кезінде, яғни түрткі инцидентте Морфеус Неоға екі таңдау ұсынады: оның бірі – көк таблетканы қабылдап, әдеттегідей өмір сүру; екіншісі – қызыл таблетканы қабылдап, ақиқатты білу. Нео еш қобалжымай, бірден қызыл таблетканы таңдайды. Виртуал шындық пен арғы дүниенің арасындағы дәлізге түскенде шындық бұрмаланып кетеді. Х.Р. Гигердің картинасындағы рабайсыз әрі түсініксіз көріністер сияқты, Нео секанста өзінің шектеулі сана шырмауынан босаған адам ретінде өмірге қайта келеді. Жатырдан жаңа ғана шыққан эмбриондай, Нео енді тәні мен санасын болмысындағы «шексіз» ресурстар сарқылғанша үйретуі тиіс. Оны Морфеуспен ұрыс-қимылда көруге болады.

I сюжет бұрылысы – оқиғаның басы; ол – әрекетті іліп алып, оны II актіге қарай бұратын инцидент. Екінші актінің контексті – қақтығыс, сондықтан Нео өзінің драмалық қажеттілігіне қол жеткізу үшін кедергілерге тап болады. Бұл кедергілер Матрицаны тануға бағытталады. I сюжет бұрылысы осы функцияны орындайды.

Неоның Оракулмен кездесуі – сюжеттің орта-бұрылысы (*Mid-Point*). Оракул – тамаша кейіпкер. Фильмді алғаш көргенде көз алдыма ақ шашты, егде тартқан, ұзын сақалды, данагөй адамды елестеттім. Сөйтсем, ол орта жастағы, тәтті пешеней пісіретін әйел екен, соған таң болдым.

Ол Неодан: «Таңдаулы» екеніңе сенімдісің бе?» – деп сұрайды. Нео басын шайқап: «Мен қарапайым жігітпін», – дейді. Нео тағы да сенім мен сана шегінің шырмауына түседі. «Өте өкінішті», – дейді Оракул. «Неге?» – деп сұрайды Нео. Оракул: «Өйткені Морфеус саған қатты сенеді, сондықтан ешкім де – сен де, мен де – оны райынан қайтара алмаймыз. Ол саған көзсіз сенеді, сенімі сондай – сен үшін құрбан болуға дайын. Сондықтан таңдау жасауыңа тура келеді. Таразының бір басында – Морфеустің өмірі... екінші басында – өз өмірің... екеуіңнің бірің өлесіңдер... кімнің өлетіні саған байланысты», – деп жауап қатады.

Оракул – Неоның неге сенетінін көрсетіп тұратын, санасында не болып жатқанын айтып тұратын «айна». Неоның осы күресі, егер өзі қаласа, «Таңдаулының» жүгін арқалай алатынын түсінуіне себеп болды. Біз өзіміздің «шектелген» болмысымыздың концептінен бас тарта алатын болсақ, онда ақылымыз сергіп, есіміз кіріп, бостандыққа қол жеткіземіз. Өзіне құрмет көрсетіп, тағдырын қабылдауға тиіс болған Хамлет пен Арджуна сияқты, күмәншіл кейіпкер де, өзі қандай болса, тура сол қалпында сын-тегеурінді қабыл алуы керек. Неоны әлдекім еркінен, қалауынан тыс «дұрыс уақытты орнату» үшін таңдап алған.

Агент Смит Морфеусті тұтқынға алған кезде, Нео оны құтқаруға бел буады. «Оракул маған осылай болатынын айтқан, – дейді Нео. – Ол маған таңдау жасау керек екенімді айтты», – дейді кібіртктеп. Ал сценарийдің алғашқы нұсқасында: «Мүмкін мен Морфеус ойлағандай адам емес шығармын, алайда оған көмектесуге тырыспасам, өзімді өзім ойлаған адам деп есептемеймін. Мен оның соңынан кеттім». Өзі туралы осылай мәлімдеген сәті – оның өзін «таңдаулы» деп қабылдауының алғашқы қадамы, яғни бұл – II сюжет бұрылысы. Бұл оқиғаның шешіміне апарады.

I сюжет бұрылысында Морфеус Неодан: «Тағдырға сенесің бе?» – деп сұрайды. «Сенбеймін, – дейді Нео. – Себебі өз өмірің өз қолыңда болмаса, оның несі жақсы». Сенсе де, сенбесе де, білсе де, білмесе де, қазір ол пешенесіне жазғанды көріп отыр.

Морфеусті құтқарғаннан кейін Нео Матрицадан уақытында шыға алмай қалып, шайқас сахнасында агент Смиттің қолынан қаза табады. Неоның жансыз денесіне қарап тұрып, Тринити Оракулдың өзіне «таңдаулыға» ғашық боласың дегенін айтады. Нео өліп қалса да, Тринити махаббаттың физикалық денеден әлдеқайда күшті екеніне жан-тәнімен сенеді. Ол оны сүйіп тұрып: «Тұр!» деп талап етеді. Нео көзін ашады. Ол тіріліп кетеді. Ғажап емес пе?! Әлбетте. Бірақ, Джозеф Кэмпбелдің «Мифтің қуаты» (*The Power of Myth*) кітабында айтқандай, «шынайы кейіпкер өмірге қайта келу үшін өлуі керек». Нео өмірге қайта келу үшін өлді. Қалай? Бұл маңызды емес. Күмәнді болса да, біз еріксіз сенуіміз керек. Ол өзінің шектелген санасының шырмауынан шықты – ол «Таңдаулының» жүгін арқалайды.

«Матрица» азиялық кинематографтың ықпалымен түсірілген алғашқы блокбастерлердің бірі болып қойған жоқ, сонымен қатар кино өнерінің болашағына бағыт сілтеді: технология классикалық, мифтік сюжет желісіне біріктіріліп, қомақты дүние жасалды. Бір өкініштісі, «Матрица: қайта жүктеу» (*The Matrix: Reloaded*) және «Матрица: революция» (*The Matrix: Revolutions*) фильмдері сапасы мен креативі жағынан түпнұсқаға сай келмейді.

«Сыбайлас» сияқты, «Тельма және Луиза» фильмінде кейіпкерлер мінезі өзгереді. Фильмнің басында Луиза түнгі ауысымнан шығады. Таңертең Тельмаға қоңырау соғады. Тельма ол уақытта таңғы ас дайындап жүреді. Осы жерде Тельманың кім екенін көреміз. Оның таңғы асы – мұздатылған шоколад кәмпіттің бір бөлігі. Тельманы алғаш көргеннен-ақ, оның мінезі аздап шөлкестеу екенін байқаймыз. Луиза одан: «Демалыс күндері тауға баруға дайынсың ба?» – деп

сұрайды. Тельма күйеуі Дэррилден әлі сұранбағанын айтады, бірақ күйеуі кіріп келгенде, тұтқаны қоя салады. Ал күйеуін көргенде ол кекірейген, өзіншіл адам екен деген ой келеді. Тельма кібіртіктеп сұрана алмайды. Ақыры, сұранбай-ақ Луизамен бірге демалуға бел байлайды.

Күйеуі жұмысқа кеткен соң, Тельма заттарын жинастыра бастайды. Кино дегеніміз – болмыс деп басында айтып кеткеніміздей, осы әдемі көріністен екі адам бірдей іспен айналысып жатса да, әркім оны өзінше жасайтынын және істеген ісіне қарап олардың қандай адам екенін бағамдаймыз. Тельма заттарын қалай буып-түйетінін қарайық. Ол шкафтың алдында тұр. Небәрі бір-екі күнге баратын болса да, не аларын білмей дал. Шомылу киімін, жүн шұлығын, фланель пижамасын, джинсы шалбарын, қалың жемпірін, футболкаларын, бір-екі көйлегін алады. Қысқасы, шабаданға шкафтағы киімінің тең жартысын, бірнеше жұп аяқкиіммен бірге қолшамын да салады. Біраз ойланып тұрып, егеуқұйрықты құйрығынан ұстаған сияқты, тапаншасын да дүмінен ұстап, сөмкесіне сүңгітіп жібереді. Заттарын буып-түйген әрекетіне қарап, оның қандай адам екенін аңғауға болады.

Енді Луизаның жолға қалай жиналатынын қарастырайық. Ол шабаданын төсектің үстіне қояды; сценарий бойынша барлығын тап-тұйнақтай етіп, өте ұқыпты бүктейді. Ұзын ішкіім, екі шалбар, екі тоқыма күрте, түкті халат, ішкөйлек алады. Құдды, кемпингке түнеуге бара жатқандай. Шабаданы қалай жиналса, үй ішінде де сондай тәртіп орнаған. Ойланып барып, тағы бір жұп шұлықты салып, шабаданын жабады. Шыға берісте жігітіне қоңырау соғады, арғы жақтан автомат жауап бере бастағанда, ашуланып, шкафта тұрған фотосуретті қағып жібереді. Ол үстел үстінде тұрған жалғыз стақанды жуып-сүртіп, шкафқа салады. Сыртқа шығып, әдемі *T-Bird* модельді форд көлігіне мініп кетеді. Мінсіз. Жолға жиналған әрекетіне қарап, оны қандай деуге болады? Кино дегеніміз – болмыс.

Жол-жөнекей Тельманы мінгізіп алып, жүріп кетеді. Жолда Тельма тіскебасар бірдеңе алайық деп өтінеді. Олар «Күміс оқ» деп аталатын барға кіреді. Бұл оқиға сценарийдің 10-бетінде орын алады. Оқиғаның не туралы екені және кейіпкерлер өмірінде ер адамның алатын орны белгілі болды. Демалыс күндерін қала сыртында өткізбек ойларының себебі де түсінікті, өйткені Луиза жігіті Джиммиге «қыр көрсеткісі» келеді. Музыкант жігіт жол бойы кездесетін дәмханаларда гастрольдік сапармен жүріп, үш аптада бір рет телефон соғуға жарамайды. Луиза оның осы қылығына қатты ренжіп, ол келгенде үйде отырмасын деп шешеді. «Үйде болмағанның қалай болатынын ол да білсін!»

Сценарист Кэлли Хоури «Төрт сценарий» (*Four Screenplays*) атты кітабыма берген сұхбатында: «Джимми – жауапкершілік арқалаудан қорқатын жігіт. Луиза онымен отбасын құрып, қарапайым өмір сүруді қалайды, кейін ол жігіттен бас тартады. Шын мәнінде, оның кемшілігі – қыздың қалағанын жасамай, қолын байлап қоюы».

«Мен қыздың сезімін көрсеткім келді, өйткені ол болған жағдай үшін жауапкершілікті сезінеді. Луиза жігітімен қалжыңдаспақшы болды: «ол сапардан оралғанда, Луиза қалада болмайды, жігіт қызды өзіне адал емес деп ойлап қалса, арты не болар еді?»

Қарым-қатынастағы опасыздықтың ақыры немен аяқталатыны белгілі. Бұл «дхармаға» (Дхарма – көне үнді философиясында әсіресе будда ілімінде бейнеттен құтылу, арылу жолындағы бір саты. – *Ред.*) жатпайды, яғни әлемнің моральдық және этикалық қағидаларына негізделген «дұрыс әрекет» емес. Басқаша айтқанда, бұл – жайсыз нәрсе. Тельма мен Луиза барға кіріп, сусынға тапсырыс беріп, бірі жігітімен, бірі күйеуімен қарым-қатынасын талқылайды. Сол кезде Харлан есімді бейтаныс адам келіп, олардың үстеліне жақын отырып, Тельмаға тиісе бастайды. Луиза оны қуып жібереді, бірақ ол кейінірек қайта келіп, Тельманы биге шақырады. Ол қызды ішімдікке сылқита тойдырады. Қыздың басы айналып, жүрегі айнып құсқысы келеді, сөйтіп, оны көлік тұрағына қарай апару үшін сыртқа ертіп шығады.

Сол жердегі күнәсі жоқ «зілсіз» сүйіс әжептәуір сиықсыз көрініске ұласады. Ол Тельманы зорлағысы келіп, қарсыласқанына ашуланып, шапалақпен тартып жібереді. Етегін көтеріп, аяғының арасын ашып, шалбарының сыдырмасын ағытады. Сол сәт жердегі қиыршық тастың шықыры естіліп, экранда жігіттің шекесіне кезелген тапаншаның ұңғысы көрінеді. Луиза екен. Луиза оған: «Тоқтат! Сен осыны көңіл көтеру деп ойлайсың ба?» – дейді. Жігіт аузына келгенді айтады, артық кеткені сонша – Луиза шыдай алмай қақ шекеден атып жібереді. Ол тіл тартпай кетеді.

I сюжет бұрылысы – оқиғаның басы; нақты бір әрекетті іліп алып, оны басқа бір бағытқа бұрып әкететін қандай да бір инцидент, эпизод немесе ситуация. Демалыс күндері жақсы басталып, соңы зорлауға әрекет еткен адамның өлімімен аяқталды. Осы сәттен бастап Тельма мен Луиза қашады. Басқа фильмдердегі кейіпкерлер сияқты, тағдырдың тасжолымен желдей есіп, зымырап бара жатып, шарасыздық алдында бойсұнып, шын мәнінде өздерінің кім екенін ұғып, өмірі мен әрекеті үшін жауапты екендерін түсінеді. «*Тельма және Луиза*» – жол үстіндегі оқиға туралы фильм, десе де бұл сапар – адам ақылының кемелденуі мен өзін-өзі танып-білудің сапары.

Олардың драмалық қажеттілігі өзгерді. Шалыс қадам басып шегінер жол қалмағанда, Мексикаға қашады. Юта штатындағы «Ескерткіштер алқабы» (*Monument Valley*) арқылы өтіп бара жатып, Луиза көлікті тоқтатады. Көліктен түсіп, бір сәттік тыныштықтың құдіретін сезініп, табиғаттың жан сергітер саф ауасымен терең тыныстады. Бұл оның осы дүниедегі соңғы түні болуы мүмкін екенін ұға бастады. Жым-жырт тыныштықта жатқан сезім II сюжет бұрылысында оянады. Келесі көріністе ол осы сезімді Тельмамен бөліседі. Тельма Луизаға істеген жақсылығы үшін рақмет айтады, себебі Харлан оның жанын жаралайды. Екі әйелді байланыстыратын да осы достық пен кешірім болатын.

Бұл тамаша сәт болды. Мүлгіген тыныштықта, жұлдызды аспан аясында, уақытқа бағынбайтын осы бір тылсым жерде олар тағдырға мойынсұнды. Алғаш рет олар артқа шегінер жол жоғын түсінді. Осы көрініс – дауылдың алдында орнаған тыныштық – сөзбен жеткізе алмайтын қуатты, күшті үнсіздік.

Бұл кішкене ғана көрініс – II-актінің соңындағы сюжет бұрылысы. Ол сюжет желісін III-актіге, яғни шешімге қарай бағыттайды, себебі оқиғаның осы тұсында

не болары әлі белгісіз. Оларды ұстап ала ма, әлде аман-есен Мексикаға қашып кете ме? Олар тірі қала ма, әлде мерт бола ма? Бұл – олар үшін ең маңызды нәрсе. Бұдан әрі, сюжет желісінің соңына дейін олар ашық сырласып, істеген істері үшін толық жауапкершілік арқалайтындықтарын мойындайды. Осы сәттен бастап Тельма мен Луиза үшін шегінер жол жоқ. Таңдау да қалмады. Өлім яки ажал.

Айта кету керек, сюжет бұрылысының драмалық сәт, үлкен көрініс яки секанс болуы шарт емес. Сюжет бұрылысы «*Тельма және Луиза*» фильмінің II сюжет бұрылысындағыдай тыныш, бірқалыпты өтуі немесе «*Сыбайластағы*» I сюжет бұрылысында өтетін әсерлі экшн секанс сияқты болуы да мүмкін. Кейде «*Матрицадағыдай*» диалог түрінде немесе «*Қытай ауданы*» фильміндегідей сюжет желісіне әсер ететін шешім болуы да ғажап емес. Сюжет бұрылысы таңдауыңызға байланысты: ол ұзақ немесе қысқа, тылсым сәт не экшн болуы мүмкін; бұл сіздің сценарийіңізге тікелей байланысты. Ол – сценаристің таңдауына, оқиғаға байланысты қажеттіліктерден туындайтын инцидент, эпизод немесе шағын оқиға.

Сюжет бұрылысын жасай білу және меңгеру – сценарий жазу шеберлігінің негізгі талабы. 120 бет сценарийдің әр актісінің соңындағы сюжет бұрылысы – драмалық әрекеттің темірқазығы, ол сюжет желісін бекем ұстап тұрады. Ол – драмалық әрекет тізбегінің байланыстырушы буындары, әр актінің діттеген жеріне бағыт беретін көрсеткіші, нысанасы мен мақсаты.

Көрініс

РИК

Сенің тағдырың Виктормен байланысты. Мұны екеуіміз де іштей сеземіз... Ұшақ жерден көтерілген, ұшқан сәтте сен оның жанында болмасаң, өкініп қаласың. Бәлкім, бүгін өкінбессің, ертең де өкінбессің, бірақ көп ұзамай өмір бойы өкініп өтерсің.

ИЛЬЗА

Ал біз ше?

РИК

Париж әрқашан жадымызда болады. Сен Касабланкаға келмей тұрып одан айырылып қалдық. Кеше түнде ол қайта оралды... Ильза, маған бекзаттық жетіспейтін шығар, бірақ мына жалған дүниеде анау үш адамның мәселесі түкке тұрғысыз... Бір күні оны түсінерсің. Сен үшін, жаным!

«Касабланка».

Джулиус және Филип Эпштейн,
Говард Кох

«Касабланка» (*Casablanca*) – біздің ұжымдық кинематографиялық санамызға сирек те сиқырлы әсерімен жол тапқан керемет фильмдердің бірі. Фильмді танымал ететін қандай күш? Біздің кинематографистік тәжірибемізде оны осынша танымал еткен не? Әрине, оны әйгілі ететін дүние өте көп. Менің ойымша, Рик сөзін ісімен дәлелдеген, биік мұрат үшін өмірін құрбан ететін кейіпкер. «Сан қырлы кейіпкер» (*Thousand Faces*) еңбегінде Джозеф Кэмпбелл: «Кейіпкер өмірге қайта келу үшін өлуі керек», – дейді. Фильм Риктің Ильзадан айырылып, махаббаттың эмоциялық ауыртпалығын тұншықтырып жүрген сәтінен басталады. Ильзамен қайта кездескенде Риктің: «Құдай айдап келгендей, толып жатқан сансыз дәмханалардың ішінен тап менің дәмханама келгенін қарашы!» – деп күйінген сөзінен өткен өміріне оралып, оны таразылап, қарсы тұрар уақыт жеткенін түсінеміз.

Бұл фильмде Богартты естен кетпестей еткен не нәрсе? Меніңше, мұнда екі нәрсенің үйлесімі жатса керек: оның сахналық кейіпкері мен Богартты мифологиялық деңгейге жеткізген рөлі. Сценарийде Джулиус, Филипп Эпштейн және Говард Кох қатаң, батыл, күшті моралдық дінгеі бар, жарқын, ақ жүрек кейіпкердің үлгісін жасады. Ол – «жақсы жігіттердің» бірі. Фильмнің соңында оның Виктор Ласло (Пол Хенрейд) мен Ильзаның (Ингрид Бергман) германиялықтарға қарсы күресін жалғастыруы үшін Лиссабонға қашуына көмектесуі Ильзаға деген махаббатына қарағанда әлдеқайда биік мақсатты көздегенін аңғартады. «Маған бекзаттық жетіспейтін шығар, бірақ мына жалған дүниеде анау үш адамның мәселесі түкке тұрғысыз...», – дейді ол Ильзаға.

Рик ісі арқылы өзгерді. Ол одақтастардың нацистерді жеңуіне көмектесіп, игілікті іс жасау үшін Ильзаға деген махаббатын құрбан етті.

«Кейіпкер өзінен гөрі басқаны биік қоятын адам», – дейді Джозеф Кэмпбелл. Егер бүкіл мифология мен әдебиеттегі классикалық «батыр» үлгісіне қарасаңыз, Риктің әрекеті оны қазіргі заманның батыры деңгейіне көтереді. «Өмір әрекеттен тұрады, ал оның мақсаты – сол әрекеттің сапасы емес, әрекет ету тәсілі», – деген Аристотель. «Хамлет» (*Hamlet*), «Бхагавад-Гита» (*Bhagavad Gita*) ертегісіндегі жауынгер Арджуна мен «Матрицадағы» (*The Matrix*) Нео да сондай. Олар бойындағы күдік пен үрейді жеңіп, одан арылып, сонан соң әрекетке кіріскен жандар. Оларды «батыл тұлғалар» деңгейіне дейін көтерген – тап осы әрекет.

Риктің жүрегінде не барына қарамастан, сюжет желісін қамшылап, алға бастырып отырған – оның мінезінің кеңдігі, әрекеті. Ежелгі үнді жазбаларында ол *дхарма* немесе игі әрекет деп аталады. Бұл жағдайда Богарт батыл тұлға деңгейінде. Оның тұлғалық қадір-қасиеті, адами рухының асыл бейнесі уақыт, мәдениет және тілдің барлық кедергілерін жеңетін адамзаттың шамшырағы болады.

Тамаша, тартымды көріністер фильмді танымал етеді. Жақсы фильм туралы ойласақ, фильмнің тұтас өзі емес, көріністері есімізге түседі. «Психо» (*Psycho*) фильмін мысалға алайық. Ондағы қандай көрініс есіңізде қалды? Әрине, душтағы көрініс. Бұл – классика.

Көрініс – сценарийдің ең маңызды элементі, драмалық (яки комедиялық) әрекеттің ерекше бірлігі немесе ұяшығы, оқиғаны баяндайтын орын.

Көріністі қағаз бетінде қалай көрсетсеңіз, ол жалпы сценарийге солай әсер етеді. Сценарий фильм тәжірибесіне айналмас бұрын оқу тәжірибесінен өтеді.

Көріністің екі мақсаты бар; сол арқылы оқиға әрі қарай өрбиді немесе бас кейіпкер туралы мағлұмат береді. Егер көрініс осы элементтің екеуінің бірін, болмаса екеуін де қанағаттандырмаса, онда оның сценарийге еш қатысы жоқ.

Көріністің ұзақ немесе қысқа болуы қалауыңызға байланысты. Ол оқиғаның маңызды түрткісі немесе орын мен уақыт элементтерін байланыстыратын өткел болуы мүмкін. Ол үш беттен тұратын күрделі диалогты көрініс немесе тасжолмен зымырап бара жатқан көлікті бейнелейтін қарапайым бір кадр болуы мүмкін. Ол күрделі флэшбэк көрінісі (оны мен флэшпрезент көрініс деп атағанды ұнатам) болуы мүмкін, мысалы, «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) фильміндегі түрме қабырғасын тесіп қашқан көрініс. Көріністе сіз қалаған нәрсеңізді жасай аласыз. Бір ғажабы осы.

Көріністің ұзақ немесе қысқа болуы оқиғаға байланысты. Бір ғана ереже бар: жазуды жалғастыра беріңіз. Қажетіне қарай көрініс ұзақ не қысқа болады. Қаламыңыздың қарымына сеніңіз, сонда қажет дүниенің бәрі өздігінен келе береді.

Көп жыл сабақ берген тәжірибемде кейбір адамдардың әр нәрсеге ереже жауға бейім екенін байқадым. Сценарийдің немесе фильмнің бірінші актісінде он сегіз көрініс болса, олар өздерінің бірінші актісінде де он сегіз көрініс болу керек деп ойлайды. «Менің сценарийім тым шұбалаңқы», «I акт отыз бес бет болды» немесе «I сюжет бұрылысы он тоғызыншы бетте болып шықты» деп түн ортасында шырт ұйқыда жатқанымда қаншама сценарист есі кетіп, телефон соғып оятқанын бір Құдай біледі! Сонан соң телефон желісінің арғы жағынан ауыр тыныс алып, мұңая айтқан «Енді не істеймін?» деген сөзі естіледі.

Тыңдаймын да, сол баяғы жауабымды айтамын. «Иә, I акт шұбалаңқы болсын, I сюжет бұрылысы он тоғызыншы бетте болып шықсын делік, сонымен не айтқың келіп тұр? Дәрігердің нұсқаулығын сақтап дәрі қабылдаған секілді, бет санап сценарий жаза алмайсыз. Ең бастысы – сценарий бетінің саны емес, формасы. Парадигма – тұрақты нәрсе емес, тек нұсқаулық. Сценарий қатып қалған формуламен жазылмайды. Егер оқиғаның сенімді болсаңыз ол қаламды өзі-ақ жетелеп отырады, қандай көріністі жазып, қандай көріністі жазбайсыз, өзіңіз білесіз».

Көріністі екі түрлі әдіспен талдаймыз. Біріншіден, көріністің жалпы сипатын, яғни формасын зерттеу қажет, содан кейін оның ерекшеліктерін, көріністің өз ішіндегі элементтер мен компоненттерден қалай құрылатынын қарастырамыз.

Формасынан бастайық. Әрбір көрініске екі нәрсе – орын мен уақыт қажет. Бұл – контексті демеп тұратын екі компонент. Әрбір көрініс белгілі бір орында және белгілі бір уақытта болады.

Көрініс қай жерде болды? Кеңседе ме? Әлде көлікте ме? Жағажайда ма? Тауда ма? Әлде қаланың шулы көшесінде ме? Көрініс болатын орын қандай? Іште бола ма, әлде сыртта ма, интерьер әлде экстерьер? Интерьерді INT деп, ал экстерьерді EXT деп белгілеу керек.

Келесі элемент – уақыт. Көрініс күндіз бола ма, әлде түнде ме? Таңертең бе, түстен кейін бе, әлде түн ортасында ма? Бар болғаны, күндіз немесе түнде деп көрсетсеңіз жетеді. Кейде уақытты нақтылау қажет: таң атқанда, құлқын сәріде, таңертең, шаңқай түсте, күн батқанда немесе ымырт жабылған кезде. Бұлайша айқындаудың мәні зор, себебі тәуліктің әр кезеңінде жарық әртүрлі түседі. Мұндай нақтылау қоюшы-оператордың көрініске жарықты дұрыс түсіруіне мүмкіндік береді. Бұл – үлкен жұмыс. КҮНДІЗ немесе ТҮН екенін де көрсету қажет.

Осылайша, көріністің шекесіне ықшам түрде жазамыз. Мысалы, INT (үлкен шрифтімен) деп жазылады. ҚОНАҚБӨЛМЕ – ТҮН және EXT. КӨШЕ – КҮНДІЗ.

Контекст – орын және уақыт. Сценарий жазуға кірісіп, көріністі құра бастаған сәтте осы екі элементті білген жөн. Егер орынды немесе уақытты өзгертетін болсаңыз, онда ол жаңа көрініс болады. Неге? Себебі осы элементтердің бірін өзгертсең, көріністің жарығын да өзгерту қажет. Бұл камераның орнын ауыстыру дегенді білдіреді. Шамды, теміржолдарды, электр жабдықтарын және тағы басқаларды да жылжыту қажет.

Мысалы, «Қытай ауданы» (*Chinatown*) сценарийінің алғашқы он бетінде Джейктің кеңсесінде Кёрлидің қатты ашуланғаны баяндалады, себебі Гиттес оның әйелінің бейтаныс адаммен жыныстық қатынаста болғанын дәлелдейтін суреттерді көрсетеді. Гиттес оған арзан виски құйып береді, сонан соң кеңсесінен қабылдау бөлмесіне дейін шығарып салады.

Олардың Гиттестің кеңсесінен қабылдау бөлмесіне қарай өтуі – жаңа көрініс. Неге? Өйткені олар орын ауыстырды, яғни бір орыннан – кеңседен басқа орынға – қабылдау бөлмесіне ауысты. Жаңа көрініске жарық пен камераны басқаша бағыттау керек.

Содан кейін Гиттесті әріптестерінің кабинетіне шақырады, онда жалған Малрэй ханыммен кездесеміз. Әріптестерінің кеңсесіндегі әрекет барысы сол қалпында қалғанымен, ол да – жаңа көрініс. Олар көріністің орнын өзгертті: бір көрініс Гиттестің кеңсесінде, екіншісі – қабылдау бөлмесінде, ал үшіншісі – әріптестерінің кеңсесінде. Мұнда әрекет барысы біреу, яғни жалған Малрэй ханымның Гиттесті жалдауы; бірақ кеңсе секансын үш түрлі көрініс құрап тұр.

Егер көрініс үйді болса, мәселен, жатын бөлмесінен асүйге, одан төр бөлмеге ауысса, онда әрқайсысы жеке үш көрініс болады. Көрініс жатын бөлмеде ер мен әйел арасында болуы мүмкін. Олар сүйісіп, төсекке қарай беттейді. Терезеден түскен жарық арқылы таң атқанын, жаңағы жұптың оянған сәтін көреміз, яғни бұл басқа, жаңа көрініс. Неге? Себебі көріністің уақыты өзгерді, яғни жарықты өзгерту және жылжыту қажет дегенді білдіреді.

Кейіпкер түнде тау жолында көлікпен кетіп бара жатыр делік, оны әртүрлі жерде көрсеткіңіз келсе, онда көріністі де өзгерту керек. ЭКСТ. (ЭКСТЕРЬЕР) ТАУ ЖОЛЫ – ТҮНде ЭКСТ. ТАУ ЖОЛЫ, ОДАН ӘРІ ТҮН.

КАМЕРАНЫҢ орналасқан жерін өзгертудің физикалық қажеттілігі (сценарийде «КАМЕРА» сөзі әрқашан үлкен әріппен жазылады) немесе физикалық орны бір қондырғыны жинап, екіншісін құруды қажет етеді. Әрбір көрініс үшін КАМЕРА орнын өзгерту қажет, демек, көріністің физикалық компоненттері де ауысады. Түсірілім тобы құрамының көп, ал фильмді түсіру құны қымбат болатын себебі де осы. Еңбек құны өскен сайын фильмнің бір минутын түсіру құны да қымбатқа түседі, сондықтан билеті де арзан тұрмайды. Осы мақаланы жазу кезінде ірі кинокомпанияларда фильмнің бір минуты 10 000 доллар немесе одан да жоғары тұратын (тәуелсіз кинематографтың құны, әрине, басқа).

Көріністі өзгерту сценарий үшін маңызды. Көрініс – әрекеттің жасушасы, өзегі. Мұнда баяндайтын оқиғаңыз қозғалыстағы бейнелер арқылы көрсетіледі.

Көрініс баяндалатын оқиға түріне байланысты әртүрлі жолмен жасалады. Оның көптеген түрінде әрекет басы, ортасы және соңы боп рет-ретімен құрылады; кейіпкер белгілі бір орынға – мейрамханаға, мектепке, үйге кіреді де, оқиға уақыттың қалыпты ретімен дамиды. «Қытай ауданы» фильмінде Гиттес пен жалған Малрэй ханымның арасындағы көрініс фильмнің басында және аяғында жүреді. Әрекеттің қысқа үзіндісін фильмнің басында бірнеше рет қайталап, үлкен бөлігін ортасында, ал қалған бөлігін соңында көрсетуге болады немесе көріністі бастап, «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) немесе «Қарапайым жандар» (*Ordinary*

People) фильміндегі секілді флэшбэк жасап, яғни өткенді еске түсіріп барып, қазіргі уақытқа оралуға болады. Оған «Тельма және Луиза» (*Thelma & Louise*) фильміндегі Тельманың жанармай құю бекетіндегі дүкенді тонаған көрінісін мысалға алуға болады. Көрініс Тельманың дүкеннен жүгіріп шығып, Луизаға «кеттік ... кеттік» деген жерінен басталады. Луиза: «Не болды?» – деп сұрайды. Біз бірден Тельманың дүкенді тонап жатқан видеосына көшеміз де, шегініс жасап барып, полиция басқармасында полиция қызметкерлерінің осы видеоны көріп отырған сәтіне ауысамыз. Сонан соң Луиза мен Тельмаға, олардың көлікпен келе жатқан кезіне ораламыз.

Көрдіңіз бе, ешқандай ереже жоқ, себебі сюжетті өзіңіз жазып отырсыз, ережені де жасайтын өзіңіз. Кейде белгілі бір ситуацияда оқиға барысын рет-ретімен, атап айтқанда, басын, ортасын, соңын, сонан соң көріністі көрсету үшін оқиға барысынан үзінділер мен бөліктер ғана көрсеткен жөн.

Әрбір көрініс оқырманға немесе аудиторияға оқиға туралы қажетті ақпараттың бір элементін ашуы тиіс; көріністің мақсаты – оқиға барысын ілгері бастыру немесе кейіпкер туралы ақпаратты ашу. Бір көріністе бірден артық ақпараттың берілуі өте сирек кездеседі. Сценаристің бір көріністе екі немесе одан да көп ақпаратты ашқан кезін бірнеше рет кездестірдім. Бұл тым артық. Ол баяндау желісін бұзып, шатастырып жібереді.

Жалпы, көріністің екі түрі бар. Біріншісі – «*Матрица*» фильмінің басталуындағы экшн немесе «Суық тау» (*Cold Mountain*) фильміндегі соғыс сияқты визуал көрініс. Екіншісі – екі немесе одан да көп кейіпкерлер арасындағы диалог; мысалға «*Касабланка*» фильмін, яки «*Қытай ауданындағы*» «шапалақпен тартып жіберетін» атақты көріністі алуға болады. «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) мен «Магнолия» (*Magnolia*) фильмдеріндегі шеберлікпен жасалған көріністерді де келтіруге болады. Олардың көбі аралас болып келеді. Диалогты көріністе әдетте бір әрекет, ал экшн көріністе бір диалог болады.

Сценарийдің бір беті экран уақытының шамамен бір минутына тең болғандықтан, диалогты көріністердің көпшілігі екі-үш беттен аспауы тиіс. Екі немесе үш минут экран уақыты, сенсеңіз де сенбесеңіз де, орасан ұзақ уақыт. Кезінде бір студентім романтикалық комедияға он жеті бет диалог жазды. Ол тым ұзақ. Көріністің біразын кесіп тастаған соң, үш жарым бет диалог қалды. Бұл жалпы ереже болғанымен, ескерілмейтін жағдайлар да бар. Диалог көріністе күшті фонның экшнмен ерекшеленетін сәттері де болады, мысал ретінде «Сыбайлас» (*Collateral*) фильміндегі Макстың көше жолын бөліп тұратын тасқа соғылғанша тым жоғары жылдамдықпен заулаған көріністі алуға болады.

Көріністің өн бойындағы ерекше сәт: эмоциялық өсу немесе шешім қабылдау тұрғысынан қарағанда кейіпкер А нүктесінен Б нүктесіне дейін жылжиды. Оқиға бөліктері флэшбэк түрінде көрсетілсе де, ол әрдайым алға қарай жылжи береді, мәселен, «Ағылшын пациент» (*The English Patient*), «*Борн үстемдігі*», «*Касабланка*», «Есіңде болсын» (*Memento*), «Уақыт» (*The Hours*) және т.б.

«Уақыт» фильмінде хикаяны алға жетелейтін үш оқиға бір-бірімен флэшбэк арқылы байланысқан. Үшеуі де бас кейіпкерлердің танертең оянған сәтінен

басталып, кешке аяқталады. Шын мәнінде, бұл – үш кейіпкердің бір күні. Тұтастай сценарийде флэшбэк естеліктер оқиғаның ажырамас бөлігі ретінде қамтылып құрылымдалған. Флэшбэк – оқиға, кейіпкерлер мен ситуация туралы аудиторияның түсінігін кеңейту үшін қолданылатын көркемдік шешім. Флэшбэктің мақсаты да көріністің мақсаты сияқты, ол оқиғаны алға бастырады немесе кейіпкерлер туралы ақпарат береді.

Көрініс қалай жасалады? Алдымен оның контексі, содан кейін контенті, яғни не болып жатқаны анықталады. Көріністің мақсаты қандай? Неге ол көрініс тура сол жерде болуы керек? Оқиғаны әрі қарай дамыту үшін бе, әлде кейіпкер туралы ақпарат беру үшін бе? Ол оқиғаны қалай ілгері жетелейді? Көріністің өне бойында қандай жағдай болады? Көрініске енбей тұрып, кейіпкер қайда болды? Көрініс барысында кейіпкерге қандай эмоциялық әсер ықпал етеді? Ол эмоциялық әсер көріністің мақсатына ықпал ете ме?

Кейде актер көріністе өзінің не үшін жүргенін, яғни мақсатын – қайдан шығып, көрініс аяқталған соң қайда баратынын анықтайды. Кейіпкерлер әрекеті мен диалогінің оқиғаға қандай қатысы бар?

Осының бәрін білу – сценаристің міндеті. Көріністе ғана емес, көріністер арасында да кейіпкерлерге не болып жатқанын білген жөн. Дүйсенбі күні кеңседе болған көрініс пен келесі көрініс, яғни бейсенбі күні кешкі ас кезінде болған көрініс аралығында не болды?

Контексті жасай отырып, драмалық мақсатты анықтауға және көріністің әр жолын рет-ретімен, әр әрекетті бірінен соң бірін құра аласыз. Контекст жасау арқылы контент жасайсыз.

Оны қалай жасаймыз? Көрініс ішіндегі компоненттер мен элементтерді табу арқылы жасаймыз. Кейіпкердің кәсіптік, жеке өмірі мен салт өмірінің қай аспектісі анықталмақ?

Үш адамның Хьюстондағы NASA орталығынан ай тасын ұрлап жатқан оқиғасына оралайық. Біз кейіпкерлердің ұрлық жасап жатқанын көрсететін көрініс жазуымыз керек. Бұл туралы олар осы уақытқа дейін тек ақылдасып келді. Енді оны іске асыруға бел буды. Бұл – контекст. Енді контентке келейік.

Көрініс қай жерде болады? Үйде ме? Барда ма? Көлік ішінде ме? Саябаққа серуендеп бара жатқан жолда ма? Мүмкін, тасжол бойында жалға алған фургонның іші сияқты тыныш жерде ме? Бұл түсіріліп жатқан фильм болғандықтан, визуал тәсілді қолданғанымыз дұрыс.

Актерлер көріністі көбіне «керісінше» ойнайды, мысалы, «ызалы» көріністі ашу-ызасы мен қаһарын жасырып, сыпайы кейіппен күлімсіреп ойнауы керек. Брандо ондайды шебер ойнайтын. Сондай эпизодтардың визуал тұрғыда тартымды болуы үшін «кесе көлденең» эпизодты драмалайтын тәсілді немесе амалды табу қажет. Колин Хиггинс «Күміс жебе» (*Silver Streak*) сценарийінде Джилл Клейберг пен Джин Уайлдердің арасындағы махаббат эпизодын жазды, онда олар гүлдер туралы әңгімелеседі. Өте әдемі, әсерлі. «Шанхайдан келген бикеш» (*The Lady from Shanghai*) фильмінде Орсон Уэллс аквариумда, акулалар мен барракудалардың алдында Рита Хейвортпен бірге махаббат эпизодын ойнайды.

NASA орталығынан ай тасын ұрлау оқиғасында сюжеттің «шешімін» жасайтын көріністі фургонның іші сияқты тыныш жерде емес, керісінше, түн ішінде, бильярд залында болатындай жазып көрейік. Көрініске белгісіздік элементін де қосуға болады. Мәселен, кейіпкерлер бильярд ойнап жүріп, жұмысты талқылаған кезде қызметтен тыс жүрген қауіпсіздік қызметкері де жүрсін делік, сонда қосымша драмалық шиеленіс туындайды (Хичкок әрдайым осылай жасайтын). Планды сегіз шарды қағып түсірген сәттен бастап шегініс жасап, кейіпкерлердің үстелге сүйеніп, жұмыс туралы әңгімелесіп тұрған көрінісімен ашса да болады.

Мысалы, сезім мен сыйластық жібі үзілгелі тұрған отбасыға дәнекер болар көрініс жазып көрейік. Оны қалай жасауға болады?

Біріншіден, көріністің мақсатын анықтау керек. Бұл жағдайда отбасындағы қарым-қатынасты, отбасы мүшелерінің өзара және бір-біріне деген көзқарасын көрсетуіміз қажет. Екіншіден, оқиға қай жерде және қай кезде болады, күндіз бе, әлде түнде ме? Ол кез келген жерде: көлікте, серуенде, кинотеатрда, асүйде болуы мүмкін.

«Америкалық сұлулық» (*American Beauty*) фильмінде Лестер мен оның отбасындағы берекесіздікті көрсететін тамаша көрініс бар. Лестер, оның әйелі Кэролайн және қызы Джейн біз көрген күннен кейін кешкі ас ішіп отырады. Сценарист Алан Болл асүйдегі көріністі былай жасайды: әдемі бөлме іші ала көлеңке; керемет жайылған дастарқан үстінде балауыз шам жанып тұр, арғы жақтан «Сен тым сұлусың» (*You Are Too Beautiful*) әнінің романтикалық әуені естіледі, үстел үстіндегі әсем раушан гүлдер көз тартады. Қысқасы, сыртынан қараған адамға керемет «көрінеді». Бұл Норман Рокуэлдің картинасындағы көрініс болар, бәлкім. Бұл – контекст.

Көріністің мақсаты қандай? Мақсаты – отбасы динамикасын көрсету. Сонымен, сыртынан бәрі керемет көрінеді. Ал іште не болып жатыр? Біріншіден, Джейн әуенге риза болмай: «Апа, міндетті түрде осы әуенді тыңдауымыз керек пе?» – деп реніш білдіреді. Кэролайн оған: «Жоқ, әрине. Нәрлі де дәмді ас дайындағаннан кейін қалағандарыңды тыңдай берсеңдер болады», – деп жауап береді. Лестер қызынан: «Мектепте күн қалай өтті? – деп сұрайды. Оған Джейн: «Бәрі жақсы», – деп жауап береді. «Бәрі жақсы» дейсің, сол-ақ па?» – деп сұрайды Лестер. Джейн ата-анасына қарап, мысқыл үнмен: «Ә-сер-лі өтті», – дейді. Лестер әуелі жұмысын жамандап, сосын Джейннің өзін мүлдем тыңдамайтынын айтып мұң шағады. Қызы оған: «Сенің менімен сөйлеспегеніңе бірнеше ай болды», – деп үстелден тұрып кетеді. Кэролайн Лестерге сынап қарайды, ал Лестер болса: «Сен өзінді «Жылдың үздік анасымын» деп отырсың ба? Сен қызым екеумізді қызметші көресің ғой деймін!» – деп үстелден атып тұрып, асүйде тұрған Джейннің қасына барып, қарым-қатынастары туралы сөйлеседі. Ал Кэролайн айнала қоршаған әдеміліктің ортасында жалғыз қалып, Джон Колтрейн мен Джонни Хартманның адамды мезі ететін «Сен тым сұлусың...» әнінің қайырмасын тыңдап отыра береді.

Бұл – ерекше көрініс! Ол отбасының сыртқы ғана емес, сонымен бірге ішкі жай-күйін де көрсетеді. Ішіне үңілсең, тұтастай берекесіз отбасын көресің. Кейіпкерлердің өзіне, бір-біріне көңілі толмайтыны түсінікті. Болмашы ғана

көрініс көп мағлұмат беріп тұр. Бұл – контексті құратын және контент арқылы отбасының берекесіз аспектісін ашатын тамаша иллюстрация.

Көрініс жазбас бұрын оның мақсатын, содан кейін оның компоненттері мен құрамдас элементтерін анықтаған жөн. Мейрамханадағы көріністі жазу қажет делік. Қандай компоненттерді тиімді пайдалануға болады? Бәлкім, даяшыға суық тиіп, қызуы көтеріліп тұрған болар немесе жұмыстың қауырттығынан әрі қызмет көрсететін үстелдің көптігінен әбден қалжыраған шығар, жұмысқа келмес бұрын үйден жарымен ренжісіп шыққан болар, мүмкін, көршілес үстел басында дауласып отырған жұптың дауысы басында бәсең, артынан күшейіп, көріністегі кейіпкерлерге кедергі келтіретін болар. Кейіпкерлерге әсер ететін немесе мейрамхананың ішінде қандай да бір конфликт тудыратын кез келген амал табу керек. Көріністің контенті енді контекстің бір бөлігіне айналады. Бұл оқиғаның жетегінде емес, керісінше, оқиға сценаристің жетегінде жүруіне мүмкіндік береді. Сценарист креативті шешімдерді ғана емес, сонымен қатар көрініс құрып, оны ұсынып, таңдау жасап, шешім шығару жауапкершілігін де көтеруі қажет. Сайып келгенде, сюжет желісінің ағынын анықтайтын – кейіпкерге жасалатын таңдау.

Көрініс контексінде жазып жатқан сипаттамалар арқылы оның реңі мен сезіміне және күйіне ықпал етуге болады. «*Сыбайлас*» фильмінде сценарист Стюарт Битти Лос-Анджелесті қысқа әрі үзік-үзік сөздермен сипаттайды: «Сары түстің алуан түрі. Күміс таспадай жалтылдайды. Жылт-жылт еткен оттар. Шамдары жарқ-жүрқ етіп көліктер зуылдап өтіп жатыр. Бағдаршамдар жыпылық етіп, қызылы жарқ ете түседі. Жоғарыдан түскен флуоресцент сәулесі машинаның алдыңғы әйнегінің бетімен төмен қарай жайылып ағып жатқандай...». Қала келбетін сипаттау стилі кинематографиялық шындықты шынайы түрде бейнелейді. Оны қалай көрсек, қалай сезінсек, тура солай түнгі қаланың тынысы дәл берілген. Ал режиссер Майкл Манн оны фильмде өте шебер жеткізген.

«*Сыбайластың*» II актісінің соңындағы сюжет бұрылысы – нағыз экшн көрініс. Онда корейлық түнгі клубтағы атыстан кейін көліктің жылдамдығын асырған Макстың арманын Винсент күл-талқан етеді. Бұл кейіпкердің мінезін ашып қана қоймай, көрініс ішіндегі жағдайды да шиеленістіріп жібереді. Көрініс Винсенттің Максты Лос-Анджелес полициясының детективі Фаннингтен (Марк Руффало) «құтқарған» кезінен кейін басталады. Винсент Максты таксиге сүйреп отырғызып, қала орталығына қарай тартып отырады.

ЭКСТ. ӨУЕДЕН ТҮСІРУ: ЛОС-АНДЖЕЛЕС ҚАЛАСЫНЫҢ КӨРІНІСІ – ТҮН

ТІКЕЛЕЙ жоғарыдан. Олимпия бульварындағы бассейндердің жалбыз түсті көше шамдары. Шығысты бағыттай жалғыз көлік – сары такси «ұшып» барады. Басқасының бәрі батысқа қарай ағылуда. Жедел жәрдем көлігі дабыл қағып жатыр.

ИНТ. Макстың ТАКСИ – МАКС

Төбесінен жай түскендей... Таксидің алдыңғы орындығында мәңгі отырғандай. Шығысты бетке алып жалғыз сары такси заулап бара жатыр...

ВИНСЕНТ

Бұл не былық тағы? Енді жетпегені поляк атты әскері еді!

Ашса - алақанында, жұмса - жұдырығында қалған Макстың өмірі түнде көрген сұмдық түстей шексіз мәңгілікке ұлас-ты. Енді Винсент оның үндемейтінін түсінді.

(сөзін жалғастырып)

ВИНСЕНТ

Тірі қалдың. Мен құтқарып қалдым. Жанымыз аман. Алғыс айтпайсың ба? Жоқ. Тек үндемесен болды. Сөйлескің келмейді ғой, ә? Сайтан алсын сені десенші маған...

МАКС

(ақырын ғана)

...сайтан алсын сені.

Винсент терезеден қарады: жедел жәрдем көліктері ағылып жатыр... жоғары қарады: әуеде Лос-Анджелес полициясы мен медиа тікұшақтары толып жүр.

ЭКСТ. КӨШЕ – АНОНИМ САРЫ ТАКСИ

шығысқа беттеп барады. Ойран болған жаққа қарай ағылған көліктер артта қалды...

ВИНСЕНТ (КАДР СЫРТЫНАН)

Жарайды.

(пауза)

Жаның мұрын ұшына келді ме?

Терең дем ал. Бәрібір баратын жеріміз бір өлім...

МАКС (КАДР СЫРТЫНАН):

Фэннингті неге өлтірдің?

ВИНСЕНТ (КАДР СЫРТЫНАН):

Фэннинг дегенің кім еді?

ИНТ. ТАКСИ

МАКС

Әлгі полицей ше?

(пауза)

Неге өлтірдің деймін? Жараласаң да болмас па еді? Мүмкін, оның отбасы, ата-анасы бар шығар. Енді балалары әкесіз өсетін болды. Ол маған сенді.. жақсы жігіт еді...

ВИНСЕНТ

Ол саған сенетін еді деп, мен оны құтқаруым керек пе?

МАКС

Жоқ, ол үшін ғана емес.

ВИНСЕНТ

Иә, сол үшін...

МАКС

Иә, солай болсын дейік. Сонымен?

ВИНСЕНТ

Менің кәсібім...

МАКС

Табыс көзі.

ВИНСЕНТ

Орталыққа кеттік.

МАКС

Қайдағы орталық?

ВИНСЕНТ

Есепке жоқпысың? Менде бес тапсырыс болған. Оның төртеуін ғана орындадым.

МАКС (қаһарлы)

Тағы біреуі де.

ВИНСЕНТ

Сол жаққа тарт!..

МАКС

Мені өлтіріп, басқа біреуді таппайсың ба?

ВИНСЕНТ

Есің дұрыс па өзі? Не деп тұрсың? Біз

енді серіктеспіз. Өзің білесің... (пауза)
...тағдырымыз тоғысты. Сәйкестік деген осы.
Мұның бәрі...

МАКС

Екіжүзді екенсің өзің.

ВИНСЕНТ

Мен бе екіжүзді?

(кідіріс)

ВИНСЕНТ (әрі қарай)

Өзіңе қарап ал. Жаман жігіттерді өлтіреді деп...
өзіңді-өзің алдайсың.

(сөзін жалғастырып)

МАКС

Өзің солай дегенсің.

ВИНСЕНТ

Сөзіме сеніп қалдың ба?

МАКС

Олар кім?

ВИНСЕНТ

Мен қайдан білейін (пауза). Маған бәрі «айыптының
куәсі» ретінде қарайды. Федералды айыптау
актісімен беделді біреуді бас бостандығынан
айырмақшы болған, ал ол келіспеген... Білмеймін.
Солай шығар.

МАКС

Мақсаты не?

ВИНСЕНТ

Мақсаты – сол. Еш айырмасы жоқ (пауза). Мақсаттың
жақсысы да, жаманы да жоқ. Өмірде де солай.

МАКС

Ал сенде ше?

ВИНСЕНТ (көзін алып қашып)

...маған бәрібір.

Терезеден сыртқа қарайды.

ВИНСЕНТ (сөзін жалғастырып)

Жарайды, жігітім. Көнесің. Миллиондаған галактикалар, жүздеген миллион жұлдыздар... біреуінің бетіне дақ түседі. Бір сәтте ... бұл – біз. Кеңістікте адасқандар. Әлем саған қамқорлық жасамайды. Полицейге, саған, маған. Кімге керегіміз бар?

МАКС

Табысың қанша? Көп төлей ме?

ВИНСЕНТ

Иә.

МАКС

Кейін не істейсің?

ВИНСЕНТ

Неден кейін?

МАКС

Бәріне қолың жеткенде. Ақшаң жеткілікті болған кезде. Не істейсің сонда? Жоспарың бар ғой? Шығатын стратегияң бар ғой, солай емес пе?

Винсенттің жоспары жоқ. Өмірде алға ұмтылатындай еш мақсаты жоқ. Мәнсіз, мағынасыз қозғалыстың субъектісі.

МАКС (сөзін жалғастырып)

Сен мақсатсыз, мағынасыз осы ісінді жалғастыра бересің. Өйткені сен шіріген жұмыртқасың. Таңертең нешеде тұрасың? Таңертең көзіңді ашқанда, айналаңда біреу бола ма? Үйінде тірі жан бар ма?

ВИНСЕНТ

Жоқ. Бақытты адамдай сыңай танытып, өмірімді жалғастыра берем.

МАКС

Себебі сен пасықсың. Шынымен де түкке тұрғысыз, мүсәпірсің. Адамның бойында адамгершілік деген қасиеттер болады ғой, ал сен... сен ондайдан жұрдайсың. Өзіңді кіммін дейсің? Неге мені өлтірмедің?

ВИНСЕНТ

Бүкіл Лос-Анджелес таксистерінің ішінде тап

Макстың тап болғанын қарашы. Зигмунд Фрейд дәрігер Рутпен кездеседі...

МАКС

Сұрағыма жауап бер.

ВИНСЕНТ

Көзіңді аш, есіңді жи... (ызалы кейіп танытып) қағаз майлық... таза такси... арманыңдағы жеке лимузин компанияң. Қанша ақша жинап үлгердің?

МАКС

Онда сенің жұмысың болмасын.

ВИНСЕНТ

Бір күні дейсің бе? Әйтеуір, бір күні менің арманым... (пауза). Бір күні ұйқыңнан оянарсың, сонда кеш қалғаныңды түсінесің. Өмір өтер, қалай қартайғаныңды да сезбей қаларсың. Қолыңнан түк келмейді. Түк те келмейді. Өйткені сенде әу баста оны істеймін деген ой болған жоқ. Арманың... бүгін жоқ, ғайып болды. Сонда сен өзіңді-өзің іштей жазғырасың, сөгесің. Арманыңды сана түкпіріне тыққылап... қалған өміріңді теледидарға телміріп... креслода отырған қалпы өткізесің.

(пауза)

ВИНСЕНТ (сөзін жалғастырып):

Маған кісі өлтірдің деп айтпа. Сен осы таксиде отырып-ақ өзіңді-өзің өлтіріп жатырсың. Біртіндеп. Күн сайын.

Макс әр сөзді жадына сіңіріп отыр.

ВИНСЕНТ (сөзін жалғастырып)

Жиған-тергеніңнің өзі мінілген ескі «Линкольн Таун-кар» көлігіне де жетпейді. Неге сен әлі күнге дейін адам тасисың? Әлгі қыз ше? Сенің тіпті сол қызға қоңырау соғу да қолыңнан келмейді (Джада Пинкетт Смиттің кейіпкері Энниді, яғни оқиғаның басында Макс кездестірген қызды меңзеп тұр).

Спидометрдің тілі қырықтан асып барады...

МАКС

Бұрын өзіме сын көзбен қарамаған екенмін.

ВИНСЕНТ

Ақырын жүрсеңші.

МАКС

(оны тыңдамай):

...оным дұрыс болмады, білем... Әттең... дұрыс болмады...

(пауза)

Біртіндеп дегеніме жетем деп ем. Бағымды сынап көргім келіп еді. Бәрі дұрыс болады деп ойладым. Бекер екен. Білесің ғой. Тәуекел түбі – жел-қайық... Қолымнан келетін еді...

Жылдамдық алпысқа жетіп қалды...

ВИНСЕНТ

Қызыл шам.

МАКС

Бірақ білесің бе? Бұл маңызды емес. Сонда маңызды не қалды? Мына түкке тұрғысыз дүниеде... біздің құнымыз көк тиын. Апақ-сапақта солай дейді ғой артымда отырған пысық социопат. Білесің бе, жігітім, мен саған не үшін алғыс айтқым келетінін? Бұған дейін өмірге сен сияқты қарамаппын...

Такси қызыл шамға қарамай қиылысты кесіп өтеді. «Лос-Анджелес Таймстың» жүк көлігі Макспен соқтығысып қала жаздап барып, тежегішті басады.

ВИНСЕНТ

Қызылға өтіп кеттің!

Макс артқы жақты көрсететін айнаға қарайды.

МАКС

...осы уақытқа дейін. Бәрібір емес пе? Олай емес пе, әлде? Сайтан алғыр! Болары болды. Жоғалтатын ештеңе қалмады. Дұрыс па?

Винсент тапаншасын Макстың шекесіне кезейді. Макс күле бастайды.

ВИНСЕНТ

Бас деймін тежегішті, жаныңның барында.

МАКС

Неге? Не істейсің? Шүріппені басасың ба? Өлтіресің бе? Қанеки, ат... әкесінің.

ВИНСЕНТ

Теже деймін!

Көздері артқы жақты көрсететін айнада түйісіп қалады. Винсент Макстың дәл осылай қарағанын көрмепті. Бұл – жоғалтар дәнеңесі жоқ адамның көз қарасы.

МАКС

Баршы әрі.

Макс тежегішті басады да, рульді оңға бұрады...

ЭКСТ. КӨШЕ – ОҢ ЖАҚ ДӨҢГЕЛЕК

Көше. Тасқа (жолды бөліп тұратын) соғылады... жүк салғыштың қақпағы жұлынып түседі де, машина оң жақ тұмсығымен жер сүзе, аударылып барып шалқасынан түседі, төңкерілген қалпы көше бойымен сырғып, жол-жөнекей тұрған көліктерді қаға-маға, күлпаршасы шығып, әйнегі шашылып кетеді... төбесі жерге үйкеліп, шиқылдап барып тоқтайды, антифриз жаяужол бойымен сырғи ағады.

Бір сәт айналада жым-жырт тыныштық орнайды.

Енді көлік апатының салдарына көшеміз. Тамаша. Виртуал сөз айтысы күшті, жылдам, визуал тұрғыдан динамикалы, эмоциялық жағынан терең; ал диалог өте айқын, өткір сөздері сценарий бетін найзадай шаншып өтеді. Ең бастысы, Макстың көзі ашылды. Қалай болғанда да, бұл – таңғалатын жаңалық.

Көрініс корейлық түнгі клубтағы сойқаннан кейін басталады. Ол осының алдында болған атыстың жаңғырығы сияқты еді. Көлік ішіндегі ахуал да, Макс пен Винсенттің арасындағы тартыс та жылдамдықты асырған сайын өрши түседі. Макстың бар үміті – осы сұмдықтан аман қалу.

Бұл көрініс тартымдылығымен ғана емес, сонымен бірге өзара егес пен дүрбелеңге толы әрі эпизодтың шынайы мақсатымен де ерекшеленеді. Ол оқиғаның әрі қарай өрбуіне ықпал жасай отырып, бас кейіпкер туралы мағлұмат береді. Физикалық және эмоциялық тұрғыдан кейіпкер ашыла түседі. Макс пен Винсент қала орталығына қарай зымырап бара жатқан кездегі көріністе олардың

өткені мен көзқарастарындағы қайшылықтың беті бірте-бірте ашыла бастайды. Винсенттің айтуынша, адам – галактикалық кеңістіктегі кішкентай дақ. Ал өмір болса мәнсіз, мағынасыз, мақсатсыз. Көрініс II актінің соңындағы сюжет бұрылысы болады және III актіге, яғни шешімге апарады. Жол апатынан кейінгі жалғыз мәселе – Макс тірі қала ма? Макс Винсенттің бесінші құрбаны Энни екенін түсінгенімен, оны өлімнен құтқара ала ма?

Винсент Макстың жанды жерін тауып, арманын күл-талқан етеді, сол көрініс арқылы кейіпкердің мінезі айқындала бастағанын көреміз. Винсент айтқандай, Макс осы күнге дейін арманмен өмір сүріп келді, «әйтеуір бір күні» деп қиял жетегінде жүрді; «әйтеуір бір күні «Лимузин» қызмет көрсету орталығын ашамын, әйтеуір бір күні арманымдағы қызды кездестіремін, әйтеуір бір күні бәрі орындалып, тұлға болып қалыптасамын» деп армандап жүрді. Ол – сол «әйтеуір бір тамаша күн». Винсент Максқа тек бүгіннің, қазіргі кездің, дәл осы мезеттің ғана бар екенін көрсетеді. «Әйтеуір бір күн» деген әшейін кемелдікке ұмтылған адамның өзін-өзі алдағаны, ақтап тұрғаны сияқты көрінеді. «Әйтеуір бір күн» деген концепт, тәлімгерім Жан Ренуардың айтып кеткеніндей, «ақиқат шындықта емес, тек адамның санасында ғана өмір сүреді».

Екі кейіпкер тартысқан кезде оларға қозғау салып отырған қандай күш? Түнгі клубта кісі өлтіруші Винсент ештеңеге қарамай төртінші құрбанын жайратып салады, ал Макс болса оны келесі – бесінші кісіні өлтіруге апара жатыр. Макс – іс жүзінде тұтқын, оның таңдауы да көп емес: бір амалын тауып аман-сау құтылады немесе тапсырысын орындап болған соң оны Винсент өлтіреді, яки ол Винсенттің көзін құртуы тиіс.

Бұл көрініс басқа диалогтар сияқты емес, ерекше екенін байқауға болады. Кореялық түнгі клубтағы атыстан қашып, зулап бара жатқан такси ішінде Макс пен Винсенттің арасындағы диалог. Бұдан бөлек, сыртта болып жатқан ахуал – полиция, басқа көліктер, тікұшақтар, бағдаршамдар – екеуінің әрекетіне кедергі болып, араларында туындаған жанжалды одан әрі ушықтырады.

Осы көріністе ашылған тағы бір дүние бар. Алғашында Макс таксомотор паркіндегі бастығына қарсы сөз айтуға қорқатын момын әрі «әйтеуір сол бір күн» туар деп үмітпен жүрген адам болатын. Енді ол өзгерді, соңында қарсыласымен бетпе-бет тайталасатын жағдайға жетеді.

Бұл жағдай кездейсоқ болған жоқ, сценарийдің басынан бастап біртіндеп, сатылап жүрді. Қолайлы уақыт бермеген диспетчерге қарсы шығуды Максқа Винсент айтты. Макс Винсенттің портфелін тасжолға лақтырып жіберіп, жоспарын тас-талқан ету үшін бар күш-жігерін салады. Сонан соң наркобарон Феликске қарсы тұрып, аман шығады. Бәлкім, біреулер бұл элементтерді шындыққа жанаспайды деп айтар, дегенмен фильмді сәтті ететін – осы тұстар. Винсенттің арқасында Макс бойындағы бар жігерін жинап, көлікті аударып тастап, өздері өліп қала жаздаса да, Винсенттің соңғы тапсырысын орындауға жол бермейді.

Қысқасы, зымырап бара жатқан көлік ішінде болған ашу-ызаға толы көрініс Макстың қалайша өзгергенін сипаттайды. Фильм соңына жетеді. Сөйтіп, Макс өзінің кейіпкер арқауын аяқтайды.

Керемет көрініс. Комедия жанрында да осы принциптер іске аса ма? Комедияда алдымен ситуация жасалады, сонан соң адамдар әрекет етеді. Комедияда кейіпкерлерді біреу күлу үшін ойната алмайсың, себебі олар не істеп жатқанын өздері түсінуі қажет, әйтпесе, біреу мәжбүрлеп қойғандай жасанды шығып, күлкі туғызбайды.

«Энни Холл» (*Annie Hall*) фильміндегі ашық аспан астындағы мейрамханада болған көріністі еске түсірейік. Энни Элвиге жай ғана «досы» болып қалғысы келетінін және романтикалық қарым-қатынастарын онан әрі жалғастырғысы келмейтінін айтады. Екеуінің арасында туындаған ыңғайсыз жағдай көріністі одан сайын ширектіріп, астарында жатқан комедияны түспалдап күшейтеді. Вуди Аллен осы ситуацияны барынша драмалық тиімділік үшін пайдаланады.

Марчелло Мастоаянни ойнаған «Италиялық стильдегі ажырасу» (*Divorce – Italian Style*) атты классикалық комедияны трагедиядан ажыратып тұрған – болмашы ғана нәрсе. Жалпы, комедия мен трагедия егіз. Әйелінің жыныстық талабын орындай алмаған Мастоаянниге жас әрі ләззатқұмар немере қарындасы ғашық болып, шыдамы таусылған ол әйелімен ажырасқысы келеді. Алайда шіркеу тарапынан ажырасуға тыйым салынған. Италияда ер адам үшін бұдан шығудың қандай жолы бар? Шіркеу болса ажырасуды әйелі өлген жағдайда ғана мойындайды. Ал ол қазір өлетін әйел емес.

Сондықтан ол әйелін өлтірмек болады. Бірақ Италия заңы бойынша әйелді өлтіріп, жазадан құтылып кетудің бір ғана жолы – әйелдің күйеуіне опасыздық жасауы. Сөйтіп, ол әйеліне ашына іздейді.

Міне, ситуация деген осы.

Көптеген қызықты сәттерден кейін әйелі күйеуінің көзіне шөп салып, Италия заңы бойынша оның шара қолдануына мүмкіндік туады. Тапаншасын алып, әйелі мен оның ашынасының ізіне түсіп, Эгей теңізіне дейін барады.

Кейіпкерлер түрлі оқиғаларды бастан кешіп, рөлдеріне шындап кірісіп, ойнап шығады. Нәтижесінде тамаша кинокомедия пайда болады. Комедияға қатысты Вуди Аллен былай дейді: «Күлкілі әрекет жасау – ең нашар тәсіл».

Драма сияқты, комедия да «шынайы жағдайдағы, шынайы кейіптегі тұлғаларға байланысты».

Көріністі жазған кезде оның мақсатын анықтап, орны мен уақытын белгілеу керек. Сонан соң контексін құрып, контентін анықтайды. Көрініс құрылып, іске асуы үшін оның элементтері немесе компоненттерін тауып алған жөн.

Кез келген көріністің секанс, акт немесе тұтастай сценарий сияқты басы, ортасы және аяғы болады. Егер көріністің компоненттерін басы, ортасы және соңына бөлетін болсақ, онда экшннің үзінділері мен бөліктерін визуал түрде тиімді пайдалануға болады. «Сыбайлас» фильмінің басы – Винсент пен Макстың қала орталығына көлікпен бара жатқан жері; ортасы – олардың сөз таластырған сәті; соңы – Макстың жылдамдықты асырып, көліктің аударылғаны арқылы көріністі толық көреміз.

Көріністі әрдайым тұтас көрсетудің қажеті жоқ. Тек басындағы кейбір бөліктерін, ортасын немесе соңын таңдап алып көрсетуге болады. Ол кей жағдайда

ғана толық көрсетіледі. «Буч Кэссиди және Санденс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) және «Президент маңындағылар» (*All the President's Men*) фильмдерінің сценарийін жазған Уильям Голдман бірде фильм көрінісінің соңғы ыңғайлы сәті, яғни мақсаты анықталмайынша экшнге кірмейтінін айтқан болатын.

Оқиғаны әрі қарай дамыту үшін сценарист көрініс жасауды толық бақылауға алуы керек. Көріністің қай бөлігін көрсету оның өз таңдауына байланысты.

Контекст құрау арқылы көрініс жасайсыз, сонан соң контент құрасыз. Көріністің мақсатын анықтап, соған қарай орны мен уақытын белгілейсіз. Драма жасау үшін ішкі және сыртқы конфликт тудыратын көрініс ішіндегі компоненттер мен элементтерді табу қажет. Драманың конфликт екенін есте сақтау маңызды.

Оқиға әрдайым әр көрініс сайын, бірте-бірте жылжып отырып, шешімге қарай ілгері дами береді. Осы жасап отырғанның бәрі түсінікті болса, онда келесі қадамға, яғни секанс жазуға көшеміз.

Секанс

«Форма құрылымнан шығады, ал құрылым формаға тәуелді емес».

И.М. Пей,
сәулетші

«Синергия» – жүйелер туралы білім, қызмет атқаратын бөліктеріне қарамай, жүйенің жалпы әрекет ету тәртібін зерттеу. Белгілі ғалым әрі геодезиялық күмбезді ойлап тапқан Р. Бакминстер Фуллер синергияның концептісін бүтін мен оның бөлшектері арасындағы байланыс, яғни жүйе деп атап көрсетеді.

Сценарийді бірқатар элементтерден тұратын жүйемен, яғни тұтастықты немесе бүтінді қамтамасыз ететін, жекелей бір-біріне қатысы бар бірқатар бөліктермен салыстыруға болады: Күн жүйесі күнді айналып жүретін планеталардан құралады; қанайналым жүйесі дененің барлық ағзаларымен бірге жұмыс істейді; аналог немесе цифрлық стереожүйе түрлі дыбыс күшейткіштерден, тюнерден, CD/DVD, кассета, динамиктерден, картриджден және басқа технологиялардан құралады. Нақты бір тәртіппен ұйымдастырылған жүйе біртұтас жұмыс істейді. Стереожүйені жекелеген компоненттеріне емес, «дыбысы», «сапасы» және «өнімділігіне» қарай өлшейміз.

Сценарий – әрекет, кейіпкер мен драмалық түпкі ой арқылы біріккен және бір-бірімен байланысты арнайы бөліктерден құралатын жүйенің бір түрі. Оған өз қызметін атқаруына немесе атқара алмауына қарап, баға береміз.

Жүйе ретінде сценарий белгілі бір элементтерден құралады: басы, көріністер, сюжет бұрылысы, арнайы эффектілер, орны, музыкасы және секанстар, соңы. Әрекеттің драмалық даму бағыты мен кейіпкерден құралған оқиға элементтері белгілі бір ретпен орналасып, сценарий ретінде визуал көрсетіледі.

Менің түсінуімше, секанс – сценарийдің ең маңызды элементі. Секанс – басы, ортасы және соңынан құралған бір ғана нақты идеясы бар көріністер тізбегі. Бір ғана нақты идеямен біріктірілген драмалық әрекет бірлігі немесе топтамасы. Ол, барлығын бір орында ұстап тұратын құрылымның өзіне тән қасиеті сияқты, сценарийдің омыртқасы мен қаңқасы.

«Тарпаң» (*Seabiscuit*) фильміндегі аттың Уор Адмиралмен жарысқа түскен секанс есіңізде ме? Бұл ұзақ секанс Уор Адмирал мен Тарпаң арасындағы жарысқа ұласады. Бұл, шынымен де, секанс ішіндегі секанс. Секанс Уор Адмиралдың иесі Сэмюэль Риддлдің асыл тұқымды бөйге атын Тарпаңмен жарыстыру үшін келісім жасауынан басталады. Тарпаң командасының мүшелері елді аралап жүріп, Пимликоға келеді. Онда Уор Адмиралды қалай жаттықтыратынын көреді. Уор Адмиралдың тұрқын, шабысын көріп таңғалып, Тарпаңның «бәсекелесінің» қандай екенін түсінеді. Секанстың басы осы.

Секанстың ортасында топ мүшелері Тарпаңды елікпе журналистерден жасырып, түнде жаттықтырады. Қоңырау соққан мезетте ат ытырынып шығу үшін өрт дабылына арналған қоңырауды «жалға» алады. Бөйге басталардың алдында шабандоз Рэд (Тоби Магуайр) досына көмектесіп жүріп, аяғын сындырып алады да, басқа шабандоз іздейді. Тарпаңды біраз жаттықтырғаннан кейін, ауруханада жатқан Рэд жаңа шабандоз Джордж Вульфке Тарпаңның «қыңыр» мінезі туралы түсіндіріп айтып береді.

Осы бөлімнің соңы – секанс ішіндегі секанс. Жалпы алғанда, мұның өзі бөйге, ол басы, ортасы және соңынан тұрады.

Оны «жарыс» деп атауға болады. Бөйге секансының басы: бөйге болатын күн. Жанкүйерлер, халық жиналып жатыр, бәрі толқу үстінде. Камера киім ауыстыратын бөлмеге ауысады да, қызу жарысқа қамданып, соңғы дайындықты талқылап жатқан Том Смит (Крис Купер), шабандоз Джордж Вульф (шынайы өмірдегі шабандоз Гэри Стивенс) және Чарльз Ховардты (Джефф Бриджес) көреміз.

Секанстың ортасы, шын мәнінде, бөйгенің өзі. Аттарды керме сызығына жеттеп апарып орналастырғаннан кейін дабыл соғылады. Жарыс басталады. Халықтың назары жарыс жолымен шауып бара жатқан екі атта. Кадр сыртынан жарыстың өтетіні туралы NBC компаниясы хабарлап: «Жұмысшылар бөйге дабылын есту үшін Америкадағы кәсіпорындардың барлығы жұмыс күнін қысқартты...» деген баяндаушының сөзін естиміз. Режиссер-сценарист Гэри Росс тіпті Алапат тоқырау кезінде баспаға түскен Америка халқының фотокадрларын да қосады. Бұл арқылы тоқырау кезінде осы бөйгенің халық үшін қаншалықты маңызды болғанын көрсетеді. Тіпті президент Франклин Д. Рузвельт жарысты тамашалау үшін мемлекеттік істі тоқтата тұрыпты дейді.

Ат жарысының өзі – кинематографиялық стиль мен қауырт кезеңнің тамаша бейнесі. Аламанға түскен аттардың ішінде екі сәйгүліктің құйрық тістесіп келе жатқанын көреміз. Енді Тарпаң алға қарай суырылып шығып, өзінен ірілеу аттан бес қадам ілгері озады. Көрерменнің қуанышы қойнына сыймай қиқулап, айғайлап, құшақтасып жатыр. Секанстың соңында ауруханада жатқан Рэд Тарпаңның жеңімпаздар ортасында, аттың иесі мен журналистермен бірге тұрғаны туралы хабарды көріп отырады.

Бұл керемет секанс арқылы оның басы, ортасы және соңының бар екенін көруге болады. Бөйге секансының өзі де басы, ортасы және соңынан құралады. Жақсы құрылған секанстың құндылығы да осында жатыр. Ол оқиғаның әрі қарай өрбуіне ықпал жасай отырып, кейіпкерлер туралы мағлұмат береді.

Секанс – бір ғана нақты идеясы бар көріністер тізбегі, әдетте идея бір-екі сөзбен ғана беріледі: үйлену тойы, жерлеу; ізге түсу, көлікпен қуу; сайлау; бірігу; жол жүріп келу, кету; тәж кигізу рәсімі; банкті тонау. Секанстың контексті – бірнеше немесе одан да аз сөзбен тиянақталған нақты идея. Мысалы, Тарпаң мен Уор Адмиралдың жарысы – драмалық әрекет бірлігі немесе топтамасы. Ол – контекст, яғни бос ыдысқа құйған кофе, шай, су, сүт т.б. сусын ыдыста қалай тұрса, контекст те контентті тура солай бір орында берік ұстап тұратын идея. Секанстың контекстін құрып алғаннан кейін оны контентпен, секанс жасау үшін қажетті арнайы элементтермен толтырамыз.

Секанс – сценарийдің ең негізгі бөлігі, себебі ол баяндау әрекетінің маңызды бөліктерін мықтап ұстап тұрады, құдды, гауһар алқаны берік ұстап тұрған жіп секілді. Нақты айтсақ, драмалық әрекеттің қомақты кесегін жасау үшін көріністер тізбегінің басын қосып, жіпке тізіп шығасыз.

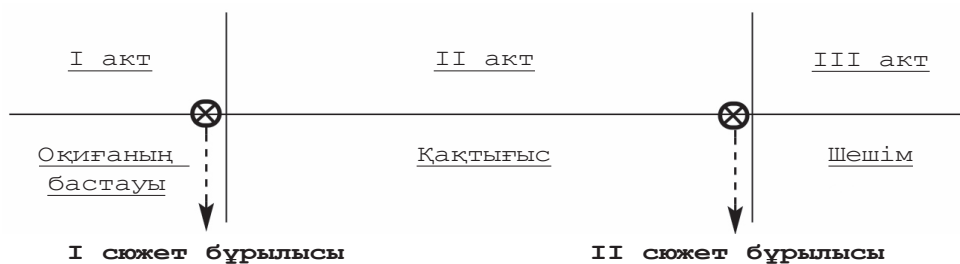
«Өкіл әке» (*The Godfather*) фильмінің басындағы үйлену тойы секансы есіңізде ме? «Сыбайлас» (*Collateral*) фильмінің соңындағы экшн секанста Винсенттің Эннидің соңына түскені және Макстың Энниді құтқаратын сәті ше? «Суық тау» (*Cold Mountain*) фильмінің басындағы бір-бірінен алшақ жатқан екі кезеңді – өткен мен қазіргі уақытты біріктіретін соғыс секансын да көз алдымызға елестетейік. «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*) фильміндегі Кэролайнның «бұл үйді бүгін сатамын» дейтін жылжымайтын мүлік секансы есіңізде ме? Ал «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) фильмі басталғанда отбасы мүшелерімен таныстырған секанс есіңізде қалды ма? «Сақиналар әміршісі: патшаның оралуы» (*The Return of the King*) фильміндегі соңғы соғыс секансы ше? «Матрицадағы» (*The Matrix*) Нео мен Тринитидің Морфеусті құтқарған сәті есіңізде ме? Олар ғимаратқа бұзып-жарып кіріп, агент Смит Морфеусті ұстап отырған жоғары қабатқа жүгіреді. Олар Морфеусті құтқарып, қорғана жүріп қашады. Басы, ортасы және соңы – барлығы «құтқару» деген бір ғана сөзбен аталып, бір орында мызғымай тұр.

Бұл – сценарий жазу ісінде жете түсініп алатын маңызды концепт. Ол – сценарийдің негізгі құрылыс блоктарының бірі, ұйымдастырушылық құрылымы, формасы, іргетасы.

Алан Болл, Ричард Лагравенезе, Уэс Андерсон, Роберт Таун, Стивен Кловз, Фрэнк Дарабонт, Рон Басс, Джеймс Кэмерон, Гэри Росс, Стюарт Битти сияқты сценаристер қолданып жүрген заманауи сценарийлерді драмалық сюжет желісі арқылы біріккен немесе байланысқан секанстар тізбегі деп анықтауға болады. Стэнли Кубриктің «Барри Линдон» (*Barry Lyndon*) атты тарихи фильмі – осы тектес секанстар тізбегі. Джеймс Кэмеронның «Терминатор 2: қиямет күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) және Стивен Спилбергтің «Өзге ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Globe Encounters of the Third Kind*) фильмдері де осындай.

Секанстың маңызы не?

Парадигмаға қарайық:



Бұған дейін айтылғандай, сценарий жазуды бастағанда сюжет желісін құруға қажетті төрт тәсілді білу маңызды: басы, I актінің соңындағы сюжет бұрылысы, II актінің соңындағы сюжет бұрылысы және соңы. Осы төрт элементтің маңызын түсініп, сюжет пен кейіпкерге қатысты қажетті дайындықты жасап алғаннан кейін сценарийді бастай беруге болады.

Үнемі болмаса да, кейде осы төрт элемент секанс болады. Сценарийді «*Өкіл әке*» фильміндегідей үйлену секансынан бастауға болады. «*Матрица*» фильміндегі I актінің соңындағы сюжет бұрылысында Неоның Морфеуспен кездесіп, қызыл таблетканы таңдап алғаны сияқты секансқа ұқсатып жазуға да болады. Пол Томас Андерсонның «*Магнолия*» (*Magnolia*) фильмінде тоғыз кейіпкердің барлығы Эйми Маннның сөзіне жазылған «*Ақылға кел*» (*Wise Up*) әнін үлкен эмоциялық толғаныспен айтқан секанс секілді жазуға болады. Бұл мысалдан шығармашылық тапқырлыққа орай, секансты алуан түрлі етіп жасауға болатынын көреміз. Сценарийдің соңын Гэри Росстың «*Тарпаң*» фильмiнiң соңында қолданған драмалық секанспен немесе Уэс Андерсон мен Оуэн Уилсонның «*Рашмор*» (*Rushmore*) фильміндегі сияқты спектакль көрінісімен аяқтауға да болады.

Секансты әркім талғамына қарай жазады, себебі секанстың өзі шексіз әрі шығармашылық контекст болғандықтан, сюжет картинасын қалауыңызша түрлендіре аласыз. Айта кету керек, сценарийде секанс саны тұрақты емес, сол себепті де нақты он екі, он сегіз немесе жиырма секанс жазудың қажеті жоқ. Қанша секанс жазу керегін сюжетіңіз көрсетеді. Фрэнк Пирсон «*Шыжыған тал түс*» (*Dog Day Afternoon*) сценарийін зерделей келе, небәрі он екі секанспен жазып шықты. Алдымен төртеуін: басы, I және I актінің соңындағы екі сюжет бұрылысын және соңын жазды. Баяндау желісіне сегіз секанс қосып, дайын сценарийге енгізе салды.

Осы жағын ойла!

Секанс аз бола ма, әлде көп бола ма, ол жағын ықтиярыңыз біледі. Саны жағынан қатып қалған ереже жоқ. Мұндағы ең маңыздысы – секанстың, яғни контенттің астарындағы идеяны білу. Сонан соң көріністер тізбегін, яғни контент жасай аласыз.

Экшн фильмдердің көбі секанстар тізбегінен құралып, сюжетті ілгері жетелейді. Экшн жанры – киноиндустрияның маңызды өнімдерінің бірі. Кез келген кинокомпанияның келер жылғы жоспарын қарасақ, олардың тең жартысына жуығы экшн фильм түсіретінін көруге болады.

Экшн фильм мен экшн секанс жазудың өзі өнер. Ашығын айту керек, толассыз экшнге толы сценарийлерді көп оқыдым, ондағы экшннің көптігі сонша (арасында кейіпкер мінезін сипаттайтыны да, сипаттамайтыны да бар) – адамды зеріктіріп, мезі қылады. Оқырман да, көрермен де сөздер мен бейнелердің ағынын көтере алмай, мәңгіріп қалады. Кейде сценарийдің жеке экшн секанстары өте күшті болғанымен, оның түпкі ойы осал әрі алдыңғы фильмдерге ұқсас келеді. Сондықтан оған «жаңаша дем беру» қажет немесе тартымды концепт керек.

Неге? Себебі оның сюжетінде, кейіпкерлерінде немесе экшннің өзінде кінәрат бар. Кей сценаристердің экшн жазуға табиғи тума қабілеті болады, ал кейбірі кейіпкерді жақсы сомдайды. Айта кету керек, кез келген экшн фильм немесе экшн секанс жазбас бұрын, оның не екенін, мәнін түсініп алған жөн. Бірде студенттерімнің бірі кепілге алынған ғалымды құтқару үшін басқа елге арнайы тапсырмамен кеткен әскери-теңіз күштерінің ұшқышы туралы сценарий жазды. Түпкі ой жақсы, сюжетті шапшаң дамытуға ықпал ететін секанс тізбектерін жасауға мүмкіндік жетеді. Ал оның жасағаны мынау – сценарий тұтастай бірінен соң бірі болатын экшн секанстар легінен құралады. Оқиға найзағайдай ойнап, шиеленісе түседі. Бірақ діттегені іске аспай қалды. Неге? Себебі бас кейіпкері қызықты емес. Ол туралы дерек аз болғандықтан, диалогтың басым бөлігі сюжеттің әрі қарай дами беруіне ықпал ететін түсіндірме элементтерден құралды. Себебі ғалымды құтқаруға аттанған тұлғаның кім және қайдан шыққаны туралы еш мәлімет жоқ; оның ой-пікірі, сезімі, өміріне не ықпал ететіні туралы ешқандай мағлұмат ала алмаймыз.

Мұндай мысалдар жетіп артылады. Мысалы, «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) және «Сыбайлас» сияқты экшн сценарий жазған кезде назарды экшн мен кейіпкерге аудару қажет; екеуі қатар жүріп, бір-бірімен өзара әрекеттесуі тиіс. Егер экшн мен кейіпкер өзара әрекеттесіп, қатар жүрмесе (орын алатын жағдай) экшн сюжеттен басым түседі де, кейіпкер тасасында қалып қойып, сценарий қанша жерден жақсы жазылса да, қызықсыз әрі татымсыз шығады. Оқырман мен көрермен аптығын басып, терең тыныс алатындай сценарийдің ойы мен қыры, жазығы арасында қандай да бір тепе-теңдік сақталғаны абзал.

Экшн секанс жазу үшін де ептілік қажет. Негізінде, бояуы қанық, қажетті қарқыны мен қауырт кезеңі және шиеленісі бар әрі әзіл аралас жазылған сценарий сәтті шығады. Мысалы, «Сыбайлас» фильміндегі Макс пен Винсент әзілмен ғана емес, алғыр ақылымен де сөз таластырады. «Жансебіл» (*Die Hard*) (Джеб Стюарт және Стивен де Соуза) фильміндегі Брюс Уиллистің кейіпкері өзіне-өзі мұрын астынан миңгірлегені және «Жылдамдық» (*Speed*) (Грэм Йост) фильміндегі автобустың кең тасжол біткен жерден арғы бетке зымырап өте шығатын жері есіңізде ме? «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) (Дэвид Кепп), «Қашқын» (*The Fugitive*) (Дэвид Туи және Джеб Стюарт), «Қызыл Октябрьдің ізімен» (*The Hunt for Red Oktober*) (Ларри Фергюсон және Дональд Стюарт) тектес жақсы экшн фильмдер ондағы экшннің бірегейлігі мен сол экшнге қатысатын кейіпкерлердің арқасында жадымызда сақталып қалды. Кинотеатрларды жаулап алған көптеген экшн

фильмдердегі көліктің соңынан қуу, көлікті жарып жіберу секілді көріністерге толы фильмдер ұмыт болып жатады. Олар бір-бірінен айнымайды.

Кез келген экшн фильмді жазудың кілті экшн секанс жазуда жатыр. 90-жылдардың ең ықпалды фильмдерінің бірі «*Терминатор 2: қиямет күні*» (Джеймс Кэмерон және Уильям Уишер) сияқты фильмде сюжет негізгі алты экшн секанстың айналасында құрылған. Кіріспе бөлімінде Т-1000, яғни Терминатормен, Джон және Сарамен танысқаннан кейінгі бірінші негізгі секанс – Терминатордың кішкентай Джон Коннорды құтқарған сәті, екіншісі – Терминатор мен Джонның Сараны ауруханадан шығарып алуы; үшіншісі, яғни Энрикенің газ толтыру бекетіндегі «дамылдау кезеңі» – олардың көлікке оқ-дәрі мен қару-жарақ тиеген жері; төртіншісі – робот-машиналардың «Болашақ ғасырға» үстемдік етуіне мүмкіндік беретін микрочипті ойлап тапқан Майлз Дайсонды өлтірмек болған сәті; бесіншісі – *Cyberdyne Systems* компаниясын қоршауға алуы; алтыншы секанста олар қашып шығып, болат құю зауытындағы оқиға тап болады. III акт тұтастай үзіліссіз жүретін экшн секанстан тұрады.

Басты алты секанс (құрылымның атқаратын қызметі) сюжеттің басын біріктіріп, мықтап ұстап тұрады, дегенмен Джеймс Кэмерон мен Уильям Уишер динамикалы баяндаумен қатар тартымды кейіпкерлер жасады. Бұған арнайы эффектілер қосыла келе, фильм есте қалатындай болып шықты. Әсіресе қаңырап қалған газ толтыру бекетіндегі «дамылдау кезеңін» естен шығармағанымыз абзал, себебі көрермен де біраз «тыныстап» алып, кейіпкерлерді танып-білуге мүмкіндік алады. Сонан соң тағы да арпалысқа түсеміз.

Экшн фильмді танымал ететін не? Ол – экшн секанстың күш-қуаты. «Буллит» (*Bullitt*) пен «Француз байланысшысы» (*The French Connection*) фильмдеріндегі ізге түсу секансын еске түсірейік. Ховард Хоукстың «Қызыл өзен» (*Red River*) фильміндегі малды айдаудан басталған сәт, «Жабайы банды» (*The Wild Bunch*) фильмінің соңындағы «серуен», «*Мамрица*» фильміндегі соңғы секанс есіңізде шығар? «Буч Кэссиди және Сандэнс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) фильміндегі супер-топтың қуғынынан қашып, Буч пен Сандэнстің өзен аңғарына секіріп түскен сәті де есіңізде болар. Тізімді осылай жалғастыра беруге болады.

Экшн секансты есте қалатындай етіп жазу үшін оны жасаудың әдіс-тәсілін білу керек, оның кілті сол. Секанс басы, ортасы және соңы бар бір ғана нақты идея көрініс табатын тізбек екенін ұмытпаған боларсыз. Жоғарыда айтып өткеніміздей, секанс дегеніміз – бір ғана нақты идеямен біріктірілген тиянақталған құрылым; мысалы, қуғын секансы, үйлену тойы секансы, сауықкеш секансы, талас-тартыс секансы, махаббат секансы, дауыл секансы және т.б.

Секанс жасаудың ең жағымды жағы – оның өте әсерлі әрі динамикалы шығып, есте қалатындай болуы үшін алуан түрлі элементтерді ойнатуға болатыны. Режиссер Сэм Пекинпаның секансты жасау әдісі, яғни «бейнені қарама-қарсы» қойып жасайтыны маған қатты ұнайды. Біздің ойымызға да келмейтін нәрселер орын алып, оқиғаның дәл ортасына өз әсерін тигізеді. Менің сүйікті мысалымның бірі – «*Жабайы банды*» фильмінің басталу секансы. Оны «банкті тонау немесе тонау» деп қарапайым ғана сипаттауға болады. Бұл – контекст.

Сценарий Пайк Бишоп (Уильям Холден) бастаған баукеспелердің әскери киім киіп, шағын қалаға келе жатқан сәтінен басталады. Олар сарышаянды құмырсқа илеуіне тастап жіберіп, қызықтап жатқан бір топ баланың қасынан өтеді, яғни сюжеттен визуал түрде біраз ауытқиды.

Жабайы банды қалаға кірген кезде, ішімдіктің дерт екені жайлы Моисейдің үшінші кітабы – Левиттен 10:9 үзінділер келтіріп: «Шарап пен ішімдікті ауызға алмаңдар... жылан секілді шағып алып... ақыр аяғында, өлім құшасыңдар» деп шатырдың астында бір топ адамға уағыз айтып тұрған уағызшының жанынан өтеді. Пекинпаның әр фильмінде ішімдіктің дерт екені туралы қандай да бір сілтеме бар. Әрине, мұндай көріністі ол жалаң енгізбейді, керісінше, сюжеттің ажырамас бөлігі ретінде «Оңтүстік Тексас салауатты өмір салты қоғамының» шеруі басталған сәтпен ұштастырады.

Осы көріністің сипаты арқылы бірден Пайктің кейіпкері қалыптасады.

Пайк – терең ойлы, мүлт жібермей атуды өздігінен үйренген мерген. Ештеңеден именбейтін қатыгез адам. Пайк Бишопты батыр деп айтсақ қателесер едік, себебі оның өмір құндылығы біздікімен сәйкес келмейді. Ол – мерген, қылмыскер, банк тонаушы және кісі өлтіруші. Оны қарапайым нәрселер, мәселен, үйдің қоршауы, троллейбус пен телеграф, жақсы мектеп ешқашан қызықтырмайды. Ол қоғамға қарсы және қоғамнан тыс өмір сүреді, өйткені сондай өмір салтына сенеді.

Алайда Пайктің кейіпкері бірден жанашырлық сезімін танытады. Оның тобы банкке кірейін деп әзірлене берген сәтте бір әжені абайсызда қағып кетіп, әженің қолындағы пакеті жерге түсіп кетеді. Барлығы мелшиіп қатып қалады, ал Пайк болса жігітке лайық кейіп танытып, пакетін жинап алып, әйелге қолын созып, жолдың арғы бетіне өтуіне көмектеседі.

Банк тонау әрекеті экшн секанстан да ауқымды мәселенің бетін ашып отыр. Пекинпа «күн сайын өзгеріп жатқан заманның өзгермейтін жандары» деп аталатын тақырыпты ашу үшін кейіпкерлер мен ситуациялар қалыптастырады. Екі бас кейіпкер – Пайк пен Датч (Эрнест Боргнайн) жылдам тіл табысады. Бірінші көріністе екеуі атпен серуендеп, бірін-бірі демеп, бірге күреседі. Аралары жақын болды. Олар банк пен теміржол тонаудың арты қараң екенін, келешегі бұлыңғыр, алда тек өлім, түрме немесе Мексиканың кішкентай ауылында өлместің күнін көретін өмір күтіп тұрғанын түсінеді.

Фильмнің басталу секансында үш бөлек элемент бар: банкті тонау, «Салауатты өмір салты қоғамының» шеруі және жабайы бандыны торуылдауға келген баскесерлер. Дик Торнтон (Роберт Райан) бастаған баскесерлер банкке қарама-қарсы тұрған ғимараттың төбесіне шығып алып, бандының келуін күтіп отырады. Шыжыған күннің астында терлеп, әбден шаршап, зығырданы қайнаса да шыдамдылықпен күтеді, себебі бандыны ұстап алған немесе өлтірген адамға берілетін сыйақының мөлшері қомақты.

Осы элементтердің барлығы тонау бастала салысымен өрбіп, құрыла бастайды. Ол уақытқа байланысты. Мезгілі жеткенде бұл элементтер бірден жылдам әрі ұдайы өзгеріп отыратын экшн секансқа ұласады.

Пекинпаны басқа экшн сценаристерден бір саты биік ететін – оның осындай әр алуан элементтердің басын бір экшн секансқа біріктіре алуы. Банктің ішінде

жүріп терезеге көзі түсіп кеткен баскесерлердің бірі Эйнджел үй төбесінде отырғандардың бірінің мылтығының ұңғысына түскен күн сәулесінен оларды байқап қояды. Пайк пен Датч мұның тұзақ екенін бірден түсініп, көшедегі шеруге қосылып, қарттар, балалар мен музыканттарды тасалап, сытылып кетеді. Қырғын сол кезде басталады. Бандылар аттарына қарай жүгіргенде, баскесерлер оқ жаудырады, шерушілер жан-жаққа қашып, бір-біріне соқтығысады.

Көрерменді тапжылтпай назарын өзіне аударатын барлық визуал компоненттерді қолданған ерекше секанс болды. Егер сценарий ойдағыдай іске аспай жатса немесе жылдамдығына қатысты қандай да бір мәселе туындап, көңілсіз болып шықса, онда оқиғаның динамикалы дамуы үшін оған қандай да бір экшн секанс қосуға болады. Сюжет желісін күшейтіп отыру үшін арагідік түбегейлі креатив таңдау жасап тұруға тура келеді. Таңдау түпнұсқа концептіне сәйкес келуі үшін материалды зерттеп алған жөн. Ол материал арнайы әзірленіп, сюжет желісіне еніп, қабілетке қарай орындалуы тиіс. Мұндай жеңіл элементтер, мысалы, автокөлікпен қуу, атысу немесе өлтіру көрермен назарын бірден аударғанымен, әрдайым сәтті шыға бермейді.

«Өрмекші адам» (*Spider-Man*), «Миссия: мүмкін емес» (*Mission: Impossible*), «Юра дәуірі саябағы», «Жоғалған әлем» (*The Lost World*) сияқты көптеген фильмдердің сценарийін жазған Дэвид Кепп: «Жақсы экшн – секанс жазудың кілті, «жүгірді» деудің басқа жолын табу. Экшн секанс үшін етістікті көп қолдану керек, – дейді. – Мысалы: ол жартастың артына жасырыну үшін жүгіріп барады. Ол жартастың үстімен жүгіріп барады. Ол жартасқа өрмелеп барады. Ол жер бауырлап, жартасқа қарай еңбектеп барады... Осындайлар менің делебемді қоздырады. Асығып жүгіре жөнелді, тұра ұмтылды, сүңгіп кетті, оқыс алға ұмтылды, шаба жөнелді, шапшаң қимылдады, сарт еткізді. Сарт еткізді деген сөз экшн секанста өте жиі кездеседі».

«Экшн көріністі көрермен бар зейінін сала тамашалайды, өйткені оқығаннан гөрі фильмді көрген анағұрлым әсерлі, – дейді Кепп. – Материалдың қандай қарқынмен жүруін қаласаңыз, тура солай жүретіндей жасау керек. Экшн секанстар жеңіл оқылып, оқырман санасында оңай бейнеленуі үшін үнемі ізденісте жүру қажет».

Сонымен, экшн секанс жазудың ең жақсы жолы қандай?

Оны жақсылап жобалап, басынан бастап, ортасын қоса, соңына дейін үйлестіріп алу керек. Жазу барысында сөздерді де мұқият таңдап жазған жөн. Экшн шұбалаңқы сөзден, көркем стильден аулақ болуы керек. Экшн секанс шиеленісті әрі визуал түрде жазылып, оқып отырған адам оны экраннан тамашалағандай әсерде болуы керек. Тым аз жазып, оған қоса, экшнді айрықша етіп нақты сипаттамасаңыз, онда экшн секанстың сәтті шығуына қажетті динамикалық жетіспей, көңілге қонбайды. Көрермен отырған орнынан қозғалмай, көңілі алай-дүлей болып үрейленіп немесе үміт күтіп, көрерменнің бәріне ортақ «эмоция әлемінде» қалғандай күй кешуі керек. «Суық тау» фильмінің басы, «Куәгердің» (*Witness*) III актісіндегі атыс, «Терминатор: қиямет күні» фильміндегі экшн секанстар мен «Сақиналар әміршісі: екі қамалдың» (*Lord of the Rings: The Two Towers*) соңы, «Сақиналар

әміршісі: патшаның оралуы» фильміндегі соғыс секансы, *«Сыбайластың»* соңғы актісі және *«Жабайы банды»* фильміндегі пойызды тонау және ақырғы атыс секілді әйгілі экшн секанстарға зер салыңыз. Осы экшн секанстардың барлығы мұқият әзірленіп, әр бөлігіне егжей-тегжейлі назар аударылып, жасалды.

Сәтті шыққан экшн секанстар анық, айналасы жұп-жұмыр, әсерлі әрі өте визуал. *«Юра дәуірі саябағы»* фильміндегі қысқа ғана бөлікті мысалға келтіруге болады. Оқиға Коста-Рика аралына күшті тропикалық дауыл соққан кезде орын алады. Саябақ қызметкерінің бірі қауіпсіздік жүйесін сөндіріп, контрабандалық жолмен динозаврдың эмбрионын алып кетпек болады. Қашықтықтан басқарылатын екі электромобиль динозаврларды жабық аймақта ұстап тұратын үлкен электр қоршаудың жанында тұрып қалады. Бірінші көлікте адвокат Дженнаро мен екі бала, ал екінші көлікте Сэм Нилл мен Джефф Голдблюмнің кейіпкерлері отырған. Бүкіл аралда электр жарығы сөніп қалады. Қатты қорыққан балалар мазасыздына күтіп отырады.

Тим көзілдірігін шешіп, аспап-құралдар тақтасында тұрған суы бар екі мөлдір пластик стақанға қарайды. Стақан ішіндегі судың беті дір етіп, иірім жасап тербеле бастайды да, бір сәт тоқтап қалады, қайтадан тербеле бастайды. Бір қалыппен. Қадам басқан сайын...

ДҮРС, ДҮРС, ДҮРС.

Дауысты естіген Дженнароның көзі бақырайып кетеді. Ол артқы айнаға қарайды. Арт жақтан қауіпсіздік белгісінің желмен әрі-бері тербеліп тұрғанын көреді. Дженнаро артқы айнадан өз бейнесінің де тербелгенін көреді.

ДҮРС, ДҮРС, ДҮРС.

ДЖЕННАРО

(толық түсінбей)

Мүмкін, электр жарығын қайта қосқан шығар, ә?

Тим артқы орындыққа секіріп түсіп, түнгі көзілдірігін тағады. Артқы әйнектен сыртқа қарайды. Ол ешкі байланған жерді көреді. Байлаулы тұр еді... Шынжыры жатыр, ешкі жоқ.

ГҮРС!

Бәрі орындарынан ұшып түрегеледі. «Эксплорер» көлігінің әйнек төбесіне әлдене гүрс етіп құлаған кезде Лекс ШЫҢҒЫРЫП жібереді. Бәрі жоғарыға қарайды. Ешкінің сан еті.

ДЖЕННАРО

О, тоба. Астапыралла!

Тим бүйір терезеге бұрылып, сыртқа қарайды. Аузы ашылған қалпы, үн жоқ. Көзілдірік арқылы ол «электр жүргізілген» қоршау сым бойынан аңның дәу табан ізін көреді. Көзілдірігін шешіп, терезеге үңіле түседі. Ол мойнын созып, басын көтеріп, шалқайып барып төбедегі терезеден жоғары қарайды. Ешкінің сирағының арғы жағынан Тиранозавр шыға келеді. Биіктігі жиырма бес фут, тұмсығынан құйрығына дейін қырық фут, қорапқа ұқсас үлкен басының өзі бес фут болуы мүмкін. Ешкінің қалған еті рекстің аузында салақтап тұр. Ол басын жұлқып, жануарды бір асап, жұтып қояды.

Міне, осылай... өте әсерлі шыққан. Бұл – фильмнің соңына дейін жеткізетін экшн секанстың басы. Біз оқиғаның бірте-бірте өрістеп, ақырындап дамуының куәсі боламыз. Көрініс – визуал, сөйлемдері қысқа да нұсқа шыққанына, сценарий бетінде қалған «бос орындарға» да назар аударыңыз. Сәтті экшн секансты осылай жазу керек.

Оқырман мен кейіпкерлер бір мезгілде бірдей әсерге бөленуі тиіс. Біз бір-бірімізбен тығыз байланыстамыз, сол себепті де кейіпкерлер не сезінсе, біз де соны сезінеміз.

Әрекеттің басы, ортасы және соңы болады. Әрбір соққы әрекет желісін құрып, бір инцидент екінші инцидентке ұласады.

Оқиға аспап-құралдар тақтасында тұрған суы бар стақан тербелген сәттен басталады. Нақты бір оқиғаның орын алғанын, бірақ оның не екенін түсінбейміз. Кейіпкерлерді қорқытып, үрей туғызатын секанстың қалай құрылатынына қараңыз. ДҮРС, ДҮРС, ДҮРС. Шыққан әр дыбыс қиял пернесіне қозғау салып, оқиға болған сәтті барынша күшейтіп, мейлінше өршіте түседі. Визуалдығынан бөлек, жазу стиліне қарай қысқа әрі ықшам сөздер мен фразалар қолданылған. Мұнда шұбалаңқы, көркем сөзбен өрілген сөйлем жоқ. Спилберг фильмді осындай секанстар арқылы құруға өте шебер. «Өзге ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Glose Encounters of the Third Kind*) фильмі – осының дәлелі.

Жаңағы оқиғада орын алған жайт әлі беймәлім, сол себепті де қорқыныш барған сайын үдеп, ең сорақысы әлі алда екенін сездіреді. Ешкіні жеп қоюы оқиға қарқыны мен даму барысын одан сайын күшейте түседі. Экшн секанс сәтті шығу үшін оның әр сөзін, әр көрінісін байыппен, рет-ретімен орналастырып, оқиғаны барған сайын жылдам әрі шапшаң дамытып, көрерменді онан әрі қобалжытатындай жазу керек. Даму барысы жақсы болса, қарқыны да арта түседі, мәселен, «*Жылдамдықтағы*» көлікпен қуу, «*Жеті*» (*Seven*) фильміндегі қорқынышты

секанс, «*Тельма және Луиза*» фильміндегі Харланның өлімі мен «Қызыл толқынды дауыл» (*Crimson Tide*) фильміндегі төтенше жағдайда хабар күтудің сын сәтін мысалға келтірсек болады.

Ешкі жоғалып, мойнындағы шынжыры желмен тербеліп тұрған кезде кенеттен ГҮРС еткен дыбыс шығады да, бәріміз орнымыздан ұшып түрегелеміз. Сонан соң «ешкінің сирағын» көреміз. Қорыққаннан кейіпкерлердің үрейі ұшып, ауыздары құрғап, алақандары терлеп, соңы не боларын білмей, абдырап қалған сәтте... Тиранозавр шыға келеді.

Өте жақсы жазылған. Кей-кейде сценаристер кейіпкер жасаудағы осал тұстарын жасыру үшін экшн секанстар енгізуге тырысып, кейіпкер құрудан қашқақтайды. Экшн секансты егжей-тегжейлі жазатындар бар. Көпірме сөздің көптігінен сценарийді оқып шығу мүмкін емес.

Кей жағдайда сюжеттің баяндау желісін кейіпкерді қалыптастыратын секанс арқылы ширатып алуға болады. Бұған «*Америкалық сұлулықтағы*» Кэролайнның үй сатуды ойластырған секансын келтіруге болады. Осы секанстың айрықша болу себебі – оның баяндау барысы біреу-ақ, яғни үйді сату. Үйді бірнеше рет сатпақ болған әрекеті арқылы секанс әрі қарай ілгері дами береді. Көрініс ішіндегі конфликтіге назар аударыңыз. Барлық оқиға конфликтіден тұратыны бұған дейін де көп айтылды; конфликтісіз әрекет жоқ, әрекетсіз – кейіпкер, кейіпкерсіз – оқиға, ал оқиғасыз сценарий болмайды.

Секанс Кэролайнның «Үй сатылады» деген жазуы бар тақтайшаны көрші үймен екі ортадағы көгалға орнатып қойған сәттен басталады. Жүкті көліктен түсіргеннен кейін айналасына тұнжырай қарап, жүксалғыштың есігін тарс жабады. Үйге кірген соң көйлегінің сыдырмасын ағытып, үйін тазалауға құлшына кірісіп кетеді. Тазалап жүріп, қайталай беретін сөзі: «Мен бұл үйді бүгін сатып жіберемін. Бүгін сатып жіберемін...» Асүйдегі үстелдің бетін сүртіп, төбедегі желдеткіштің шаңын сүрту үшін сатымен жоғары шығады, үйдің артындағы бассейні бар аулаға қарайтын терезенің әйнек есігін жуып, кілемді шаңсорғышпен тазалап, барлық шаруаны істейді.

Секанстың басы осы. Секанстың ортасында ол сыртқы есікті ашып, үйді бірінші болып көруге келген адамдарды күлімсіреп қарсы алады. «Қош келдіңіз, – дейді ол, – менің атым Кэролайн Бернэм». Кэролайн үй көруге келген жабырқаңқы жұпқа каминді көрсетеді, қабағы түюлі келесі жұпқа асүйді, тағы бір жұпқа жатын бөлмесін, сонан соң жасы отыздан асқан еркекшора екі әйелге ауладағы бассейн маңын көрсетеді. «Хабарламада бассейннің айналасы құмды шағын мүйіске ұқсайды делінген. Айтқан мүйісіңіз осы ма? Ұқсаса, жерде жыбырлап жүрген қоңыздары, шыбын-шіркейі ұқсайтын шығар, – дейді әйелдердің бірі. – Мұнда тіпті өсімдік атаулы да жоқ қой!..» «Керек десеңіз, менің таныс ландшафт сәулетшім бар», – деп жауап береді Кэролайн, ал оны әйелдер тыңдаған да жоқ. «Әлгі... «мүйіс» дегенде көз алдыма тропиктегі сарқырама елестейді, – деп мысқылмен жауап қайырады екінші әйел. – Мынауыңыз жан-жағына асфальт төселген тесік қой». «Қаласаңыз, гаражда пальмаға ұқсас шамдар бар», – деп жауап береді Кэролайн күлімсіреп.

Бір ғана баяндау арқылы төрт түрлі жұпқа қонақ бөлмеден бастап, асұйді, одан әрі жатын бөлме, сонан соң үйдің ауласын көрсетуіне қарағанда, Кэролайн күні бойы тек үйді көрсетумен айналысқандай әсер қалады. Үйді сатуға қатысты бір ғана баяндау барысы секанстың тақырыбы болады, яғни контексті; ал оның контенті бір бөлмеден екінші бөлмеге, бір жұптан екінші жұпқа өткен сайын өзгереді. Іс жүзінде, экшннің уақытын, орны мен әрекетін біріктіріп тұрған кадрлар тізбегін «монтаж» деп атаса да болар еді.

Бұл секанс Кэролайнның сол күні терезенің пердесін жауып тұрған сәтімен аяқталады. Сонан соң «бетін перде көлегейлеген Кэролайн бір сәт тапжылмай тұрып қалады да, артынша жылап жібереді: ӨКСІККЕ булығып, саулаған көз жасы бой берер емес. Кенет ол өзін ШАПАЛАҚПЕН тартып кеп жібереді. «Доғар!» деп өзіне-өзі бұйырады. Көз жасы тыйылар емес. Өзін тағы бір рет ШАПАЛАҚПЕН ұрады. «Әлсіз. Байғұс, бейшара. Жап аузыңды. Жап аузыңды!» Жасы тыйылғанша ол өзін тағы бірнеше рет ШАПАЛАҚПЕН ұрады. Өз-өзіне келгенше терең, бірқалыпты тыныстап, бір орында тұрып қалады. Сонан соң дым болмағандай жалюзиді жабады. Өзін байсалды ұстап, қаракөлеңке, бос бөлмеден асықпай шығып кетеді.

Осы нақты секанс арқылы кейіпкер туралы не ұққанымызды қарастырып көрейік. «Мен бұл үйді бүгін сатып жіберемін» деген ойы іске аспайды; қолынан келетін ең сүйікті жұмысын дінкесі құрығанша істесе де, оның әлі де жеткіліксіз екенін көреміз. Ол өзін сәтсіздікке ұшырадым деп ойлайды, ал ол үшін сәтсіздік – әлсіздік белгісі. Содан соң есін жиып, көз жасын сүртеді де, ештеңе болмағандай шығып кетеді.

Біз, яғни оқырман мен көрермен, өз қадір-қасиетін білмейтін, өзін сүймейтін, әрі басынан өткен сәтсіздікті жанына тым жақын қабылдап, қолынан келмегені үшін өзін кінәлаған әйелді көреміз.

Ғажап. Мұның бәрі бір ғана секанстан, яғни басы, ортасы және соңынан құралған бір ғана нақты идеясы бар көрініс тізбегінен шығып отыр.

Экшн мен кейіпкер біріге келе, оқиға қақтығысын тудырып, сценарийді оқуға ыңғайлы, көрсетуге лайықты етеді.

Секанс – сюжет құрылымының басты құрылыс бөлшегі. Келесі қадам – сценарий құру.

Сюжет желісін құру

ДЖОВАННИ:

«Мен бұдан былай жаза алмайтын сияқтымын. Мәселе менің не туралы жазатыныма емес, қалай жазатыныма байланысты болып тұр. Оны «дағдарыс» десек те болады. Ол – өміріме әсер ететін, ішкі дүниеме қатысты нәрсе».

«Түн».

Микеланджело Антониони

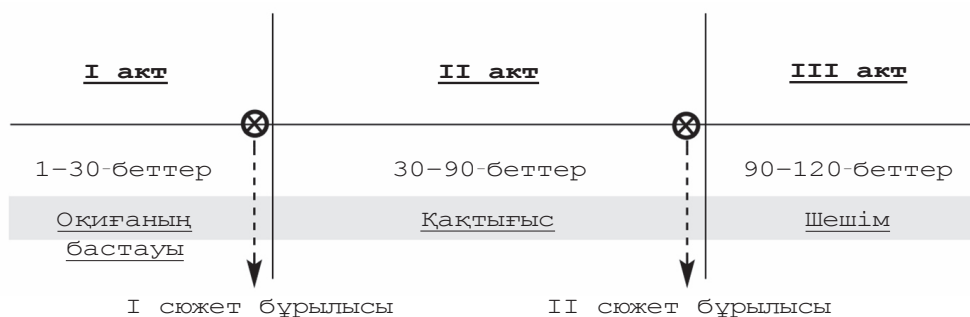
Сценарий дегеніміз – бір-бірімен байланысты инциденттердің, эпизодтардың рет-ретімен орналасып, драмалық шешімге алып келуі деп анықтама берер болсақ, сюжет желісін құру туралы не айтуға болады? Барлық ойлар мен идеяларды, сөздер мен көріністерді, ойымызда жүрген диалог үзінділерін бірыңғай сюжет желісіне біріктіріп, сценарийге айналдырудың оңтайлы тәсілі қандай?

Сюжет желісін қалай құрамыз?

Басынан бастайық. Құрылым (*structure*) етістігінің анықтамасы «салу немесе бір нәрсенің басын құрау» дегенді білдіреді, мысалы, ғимарат немесе көпір салу деген секілді. Ал зат есім ретінде бұл сөздің мағынасы – «бөлшектер мен бүтіннің арасындағы қатынас». Екі мағынасы да сюжет желісін құру міндетін атқарады.

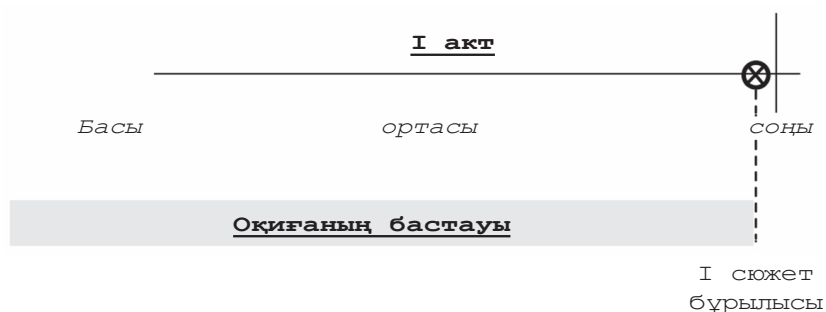
Бұған дейін сценарий жазуға қажетті басты төрт элемент туралы айтқан едік, олар: соңы, басы, ортасы, I сюжет бұрылысы және II сюжет бұрылысы. Бастау (*Fade In*) сөзін ерекшелеп жазбай тұрып, қағазға сценарийдің бір сөзін түсірмес бұрын осы айтылған төрт элементті білу қажет.

Сонымен парадигмаға зер салайық:

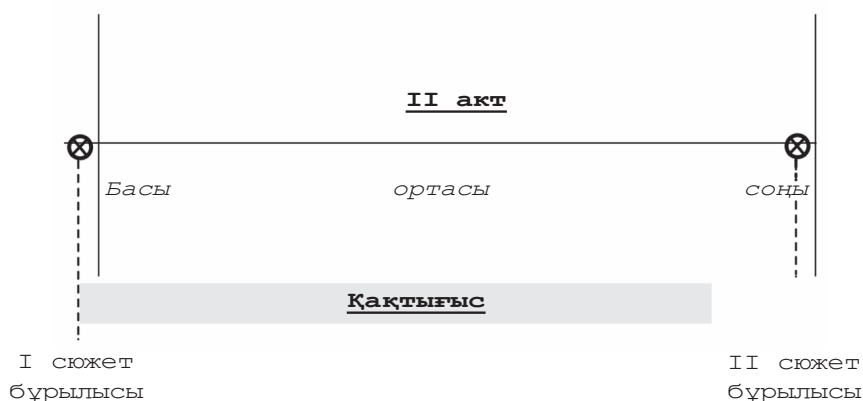


Не көріп тұрсыз? I акт, II акт, III акт. Басы, ортасы, соңы. Басы ашылу көрінісінен немесе секансынан бастау алып, I актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейін жетеді. Ортасы I сюжет бұрылысының соңынан басталады да, II сюжет бұрылысына дейін барады. Соңы II сюжет бұрылысының соңынан басталып, сценарийдің соңына дейін жалғасады. Әр акт – драмалық контекске біріктірілген әрекет бірлігі немесе топтамасы: оқиғаның бастауы, қақтығыс, шешім.

I актіге қараңыз:



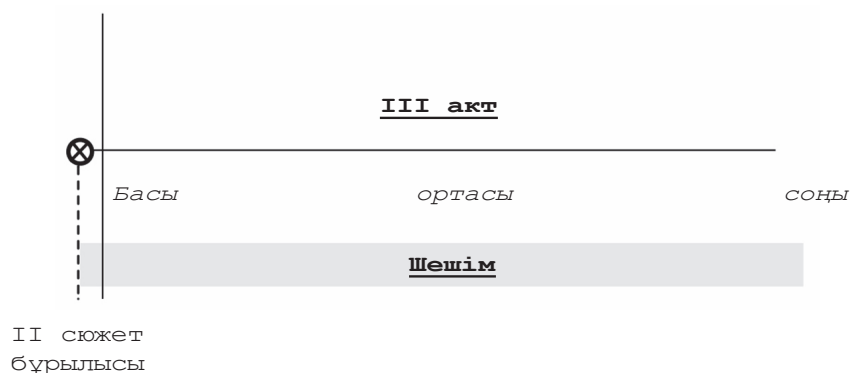
I акт – сценарийдің басынан I актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейін созылып жатқан драмалық (немесе комедиялық) әрекет бірлігі, яғни басы мен соңы. Демек, I акт бүтіннің (сценарийдің) бір бөлшегі болса да, толық аяқталған іс-қимылдың тұтас бөлігі болады. Тиянақты әрекет бірлігі ретінде оның өзінің де басының басы, басының ортасы және басының соңы бар. Сценарийдің көлеміне байланысты шамамен 20–25 бетке жуық дербес бірлік. Соңы – I сюжет бұрылысы: нақты бір әрекетті іліп алып, оны басқа бір бағытқа бұрып әкететін қандай да бір инцидент, эпизод немесе шағын оқиға, яғни бұл жағдайда ол II акт. Контентті бір орнында ұстап тұратын драмалық контекст – оқиғаның бастауы. Драмалық әрекеттің бұл бөлігінде сюжет желісі құрылады – бас кейіпкер таныстырылады, драмалық түпкі ой белгіленеді (сюжеттің не туралы екені) және визуал түрде драмалық ситуацияда бейнеленеді. II актінің көрінісі мынадай:



II акт – бүтін, тиянақты, дербес драмалық (немесе комедиялық) әрекет бірлігі. Ол сценарийдің ортасын және әрекеттің көп бөлігін қамтиды. I сюжет бұрылысының соңында басталып, II актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейін жалғасады. Сонымен, мұнда ортасының басы, ортасының ортасы және ортасының соңы бар.

Ол шамамен алпыс бетке жуық. II актінің соңындағы сюжет бұрылысы шамамен 80–90-беттерде өтіп, оқиға барысын III актіге қарай бағыттайды. Драмалық контекст – қақтығыс. Драмалық әрекеттің осы бірлігінде кейіпкер драмалық қажеттілігіне жету үшін қайта-қайта тосқауылдарға тап болады. Кейіпкердің драмалық қажеттілігін анықтағаннан кейін осы қажеттілікке кедергі жасайсыз, сонда сюжетте кейіпкер драмалық қажеттілігіне жету үшін жолындағы тосқауылдармен күреседі.

III акт немесе шешім – сценарийдің соңы.



I және II актілер сияқты, III акті де тұтастай алғанда бүтін, дербес драмалық (немесе комедиялық) әрекет бірлігі. Олай болса, мұнда соңының басы, соңының ортасы және соңының соңы бар. Ол шамамен 20–30 бетті құрайды. Драмалық

контекст – шешім. Есіңізде болса, «шешім» сценарийді аяқтайтын нақты бір көрініске не кадрға емес, сюжет желісінің шешіміне қатысты болады.

Әр акт басынан бастау алып, актінің соңындағы сюжет бұрылысына қарай бағыт алады. Әр актінің бағыты, яғни басында басталып, сюжет бұрылысының соңында аяқталатын даму жолы болады деген сөз. I және II актінің соңындағы сюжет бұрылыстары – діттеген жеріңіз, басқаша айтар болсақ, сценарийді құру барысындағы барар жеріңіз.

Сценарий дербес әрекет бірлігі тұрғысынан, яғни I, II, III акт ретінде құрылады. Сюжет желісі қалай өрбиді?

Оны 3×5 көлемдегі қағаз қиындысының көмегімен құрамыз.

3×5 көртішкенің бір бумасын алыңыз. Әр көріністің немесе секанстың идеясы және оған тірек ретіндегі бірнеше қысқаша сипаттамасы (5–6 сөзден артық болмау керек) жеке көртішке жазылады. Сценарийдің 30 бетіне 14 көртішке қажет. Егер 14-тен артық болса, онда I актіге арналған материалыңыз тым көп, керісінше, 14-тен кем болса, жазғаныңыз шикілеу болғаны, сондықтан бастауын толықтыру үшін бірнеше көрініс қосқан жөн.

Мысал келтіре кетейік. Егер «Тельма және Луизаның» (*Thelma & Louise*) I актісін құрар болсақ, оны көртішке бетіне былай жазамыз: 1-көртішке – Луиза жұмыста; 2-көртішке – Луиза Тельмаға қоңырау соғады; 3-көртішке – Тельма Дэррилмен бірге үйінде, демалуға рұқсат сұрамайды; 4-көртішке – Тельма мен Луиза жолға дайындалады; 5-көртішке – Луиза Тельманы көлікпен алып кетеді; 6-көртішке – олар тауға қарай жол тартады; 7-көртішке – Тельма көлікті тоқтатқысы келеді; 8-көртішке – тамақтану үшін «Күміс оқ» кафесіне тоқтайды; 9-көртішке – Харлан Тельманы арбайды; 10-көртішке – олар ішімдік ішіп, әңгіме айтады; 11-көртішке – Харлан мен Тельма би билейді, Тельма өзін нашар сезіне бастайды; 12-көртішке – Харлан Тельманы сыртқа алып шығады; 13-көртішке – Харлан Тельманы зорламақ болады; 14-көртішке – Луиза Харланды өлтіреді.

Сценарий сияқты көрінбегенімен, бұл – оның қарапайым мазмұны және сюжет желісін баяндайтын процесс, сюжет құрудың ең тиімді жолы.

Сценарий құру сценарий жазудан өзгеше. Ол екі түрлі процесс. Сондықтан да 1-көртішке 1-көрініске тең. Ал сценарий жазу басқа.

Мысалы, «Сыбайлас» (*Collateral*) фильміндегі Макстың ауруханада жатқан анасының жағдайын білуге барған секансты қарастырайық. Сюжет желісін құрған кезде көртішкеге «Макс ауруханаға анасының жағдайын білу үшін барады» деп жазу керек. Бір көртішкеде осылай жазылады. Сценарий жазған кезде ол бір ғана идеяға біріктірілген толық бір секанс, көріністер тізбегін құрауы мүмкін. Егер фильмге қарасақ, «Макс ауруханаға анасының жағдайын білуге барады» деген сөйлемнің секансы былай болады: Макс пен Винсент ауруханаға барады; Макс анасынан жағдайын сұрайды; Винсент Макстың анасымен өте сыпайы сөйлеседі; Макс Винсенттің портфельін алып қашады; Винсент соңынан қуады; Винсент жанталасып портфельді алуға тырысады; Макс қасарысып, портфельді жол бойына лақтырып жібереді. Бұл шамамен жеті көріністі (ал фильмде бұдан да ұзақ) құрайды, бар болғаны, «Макс ауруханаға анасының жағдайын білу үшін барады» деген сөйлемнен шығып отыр.

Егер кейіпкердің жүрегі ауырса, оқиға барысы бойынша ол ауруханаға барады. Сонда бір кәртiшкеге «Ауруханаға барады» деп жазамыз. Егер осы кәртiшкенен сценарийде тарқатып баяндайтын болсақ, ол «*Сыбайластағы*» сияқты тұтастай бір секансқа айналып кетеді. Мысалы, кейіпкер ауруханаға барады делік; дәрігерлер оны тексеріп, зертханалық сараптама жасайды; рентген, ЭКГ, ЭЭГ сияқты түрлі медициналық тест жүргізеді; кейіпкермен бірге отбасының бір мүшесі немесе досы еріп жүреді. Оны бөлек палатаға жатқызады, оған емдеуші дәрігер ұнамайды; дәрігер оның ауруын бірге еріп келген адаммен талқылайды; кейіпкерді жедел терапия бөліміне жатқызуы мүмкін. Осының бәрін кәртiшкеге бірнеше сөзбен «Ауруханаға барады» деп жазуға болады.

1 кәртiшкеге 1 көрініс жазылады, ал сценарийде ол басқаша беріледі. Ұстазым Жан Ренуар былай дейтін: «Мен өз ойыммен келісем бе? Жоқ, келіспеймін». Әр нәрсені өз жөнімен жасаған дұрыс. Егер кәртiшке жасап жатсаңыз, онда тек кәртiшке жасаңыз. Ал егер сценарий жазып жатсаңыз, онда сценарий жазыңыз. Біреуі алма болса, екіншісі апельсин секілді екі түрлі жазу формасы.

Сюжет желісін кәртiшкекерлердің көмегімен құрған оңай әрі тиімді. Қанша кәртiшке пайдаланамын десеңіз де қалау өзіңізде. «Жас арыстандар» (*The Young Lions*) және «Бекет» (*Becket*) фильмдерінің сценарийін жазған Эдвард Анхолт сценарийді құру үшін 52 кәртiшке пайдаланған. Неге елу екі? Себебі бір бумада 52 кәртiшке болған. «Ақымақ қыздарды» (*Mean Girls*) жазған кезде Тина Фэй 56 кәртiшка қолданған, ал «Солтүстік-батыс арқылы Батысқа қарай» (*North by Northwest*), «Музыка дыбысы» (*The Sound of Music*) және «Отбасылық қастандық» (*Family Plot*) фильмдерінің сценарийін жазған Эрнест Леман 50-ден 100-ге дейін кәртiшка қолданған. «Шыжыған тал түс» (*Dog Day Afternoon*) сценарийін 12 кәртiшке қолданып жазған Фрэнк Пирсон сюжетті басты 12 секанстың төңірегінде өрбіткен.

Сценарийдің 30 бетіне 14 кәртiшке қолдануды ұсынамын, яғни I актіге 14, II актінің бірінші жартысына 14, II актінің екінші жартысына 14 және III актіге 14 кәртiшке пайдалану керек. Неге он төрт? Өйткені солай тиімді. Көп жылдар алыс-жақын шетелдерде дәріс бере жүріп түйгенім – кәртiшкенің санына қарап, I актінің материалы қаншалықты қомақты екенін айта аламын. Біреулер сенбейтін шығар, бірақ солай. Егер сценарист 15 не 16 кәртiшке қолданса, онда ол өте ауыр, яғни материалы тым көп. Егер кәртiшкенің саны 12 не 13 болса, онда материалдың аз болғаны, сондықтан оған кейіпкер мен сюжетін, көлемі мен мазмұнын нақтылау үшін әлі де бірнеше көрініс қосқаны дұрыс. Кейде 11–12 кәртiшке қолданып, сценарий жазу барысында қоса салармын дейтін сценаристер болады. Оның да іске асатын кездері болады, дегенмен жарамай қалатын кездері көп.

Кәртiшке қолдану – сценарий жазу және сценарий шеберлігінен дәріс беру арқылы келген тәжірибе. Ол сюжет желісіне қажетті көріністер мен секанстар құру үшін «ментал» нұсқаулыққа айналды. Кейде мен түрлі түсті кәртiшкекерлерді пайдаланамын: I актіге көк, II актіге жасыл, III актіге сары.

Кәртiшке қолдану – керемет тәсіл. Оны өзгертуге, санын көбейтуге немесе алып тастауға толық еркіңіз бар. Ретімен немесе орнын ауыстырып қоюға,

бірнешеуін алып тастап, орнына басқасын қолдануыңызға болады. Олар өте қарапайым, оңай әрі тиімді және сценарий құрған кезде өте ыңғайлы.

Кейбіреулер көріністерді компьютерде нобайлап жасайды, яғни 1, 2, 3, 4 ... деп ретімен құрады. Бұлай да жасауға болады, алайда өз басым оны тым шектеулі деп түсінемін. Себебі ойыңызға аяқ астында тамаша идея келсе, көріністерді жылжытып немесе орнын ауыстыру өте қиын. *Final Draft screenwriting* бағдарлама жасағының 6 және 7-нұсқасында «көрініс көртішкелері» (*scene card application*) атты қосымша жасалды. Оның көмегімен көртішкелерді толтырып, қалауыңызша орнын ауыстыра аласыз. Мен әлі күнге дейін көртішкелерді араластырғанды ұнатамын, ретімен орналастырған немесе орындарын ауыстырған ыңғайлы. Бірақ әркім өзіне тиімдісін, ыңғайлысын жасағаны дұрыс.

Сюжет желісін жаза бастағанда қосқыңыз келген барлық көріністерді қағазға жазып алғаныңыз жөн (бұл туралы «Сценарист» оқулығында көбірек айтылады). Көріністі айқындайтын бірнеше сөзді қағазға түртіп алып, ретке келтірмей-ақ, еркін стильде тиянақтап алу керек. Алдын ала құрып қойған соң басы мен I сюжет бұрылысы белгілі. Олар 1 және 14-көртішке; бұл екі көртішкенің басы соңы бар дегенді білдіреді. Ендігі сізге керегі – I актінің оқиға желісіне қажетті тағы да 12 көртішке жасау.

Сюжет желісін құруға арналған жаттығу жасап көрейік. Ол үшін алдымен әр актінің драмалық контексін жасап, контентін анықтаймыз.

Алдыңғы тараулардың бірінде Ньютонның қозғалыс туралы үшінші заңын айтқан болатынмын. Ньютон «Әрекет етуші күшке тең қарсы әрекет етуші күш бар» деп айтып кеткен. Дүниенің физикалық табиғатын сипаттайтын қарапайым ғана түсінік. Бір қарағанда оп-оңай дерсің, алайда осыны түсіну үшін алты жүз жылдан астам уақыт қажет болды. Сценарий де осы принциппен жүзеге асады. Біріншіден, бас кейіпкердің драмалық қажеттілігін білу керек. Сценарий барысында бас кейіпкер қандай дүниеге қол жеткізгісі, ие болғысы, болмаса алғысы келеді? Бұл барлық көрініске қатысты қолданылады. Кейіпкердің драмалық қажеттілігін анықтап алғаннан кейін, сол қажеттілікке сәйкес тосқауылдар қою керек.

Тағы да қайталап айтамын: кез келген драма конфликтіден тұрады. Конфликтсіз әрекет жоқ; әрекетсіз кейіпкер болмайды; кейіпкерсіз – оқиға, оқиғасыз сценарий болмайды.

Кейіпкердің мәні әрекетте болса, әрекеттің мәні кейіпкерде жатыр. Фильм – мінез, онымен бәрі келісер. Тұлға өзімен не сөзімен емес, әрекетімен танылады.

Біз «әрекет пен реакция» әлемінде өмір сүріп жатырмыз. Егер көлікпен келе жатқанда (әрекет) алдыңыздан біреу кесе-көлденең шығып, қақпайлап жүргізбей қойса (реакция) не істейсіз? Әрине, ұрсасыз. Көліктің дабылын үсті-үстіне басасыз. Арақашықтықты сақтамай, басқа жүргізушінің жолын кесесіз. Жұдырық көрсетіп, күңкілдеп, газды басасыз. Мұның бәрі – сіздің басқа бір жүргізуші жолыңызды кескеніне көрсеткен реакцияңыз. Әрекет пен реакция – әлем заңдылығы. Егер сценарийдегі кейіпкерге біреу немесе бір нәрсе тура осылай реакция жасаса, кейіпкер де оған жауап берер еді. Сөйтіп, жаңа әрекет келесі бір реакцияны тудырады.

Кейіпкер әрекет жасайды, оған басқа біреу жауап (реакция) қайырады. Әрекет – жауап (реакция), жауап – әрекет (реакция) әрдайым әр актінің соңындағы сюжет бұрылысына қарай жетелейді.

Көптеген жас әрі тәжірибесіз сценаристер кейіпкерлері кенеттен тап болатын оқиға ойластырады. Кейіпкерлері туындаған ситуацияға жауап береді де, олардың драмалық қажеттілігі назарға ілінбей, бас кейіпкер сценарийдің тасасында қалып қояды. Бұл – сценарий жазудағы көкейкесті мәселенің бірі. Кейіпкердің мәні әрекетте жатыр. Керегі – кейіпкердің реакциясы емес, әрекет етуі. Тұлға өзімен не сөзімен емес, әрекетімен танылады. Бұл қажеттіліктер сценарийдің ең алғашқы бетінен, ең алғашқы сөзінен бастап орындалуы шарт.

Бұған «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) фильміндегі Джейсон Борнды (Мэтт Дэймон) өлтірмекші болған біреудің әрекетіне оның ұдайы жауап беруін мысалға алуға болады. Ол кімнің және не үшін өзін өлтіргісі келетінін білмейді. Ол шабуылға жауап береді, өзі де шабуыл жасайды, сөйтіп, реакция көрсетушіден белсенді әрекет етушіге айналады. «Маньчжурлық кандидат» (*The Manchurian Candidate*) (Дэниел Пайн және Дин Георггарис) фильмінде де осындай ситуация бар. Фильмнің басында Дензел Вашингтон түрткі инцидентке, торуылға жауап береді. Кейін оның бір түсті қайталап көре беруі командада болып жатқан жағдайды анықтауына түрткі болады. Бұл – оның драмалық қажеттілігі. Сөйтіп, ол белсендіге айналады. Тірлігін жасайды. «Кондордың үш күні» (*Three Days of the Condor*) (Лоренцо Семпл және Дэвид Рэйфил) фильмінде Джо Тернер (Роберт Редфорд) – Манхэттендегі Орталық барлау агенттігінің (CIA) қызметкері. I актіде ол әдеттегі кеңсе жұмысымен айналысып жүреді. Сол күні Тернердің әріптестеріне түскі ас алып келетін кезегі келеді. Жаңбыр сіркірей бастаған соң жақындау деп артқы есіктен шығып, көше арасымен мейрамханаға бет алады. Түскі асты алып келгенде барлық әріптестерін өлтіріп кеткенін көреді. Бұл – I актінің соңындағы сюжет бұрылысы. Тернер оған жауап ретінде Орталық барлау агенттігіне қоңырау соғады. Агенттіктегілер оған өзін жақсы танитын жерлерге, әсіресе үйіңе барма дейді. Ол сол күні жұмысқа келмеген әріптесін де төсекте жатқан жерінде өлтіріп кеткенін көріп, қайда барарын, кімге сенерін білмейді. Ол болған ситуацияға жауап беруде. Хиггинске (Клифф Робертсон) қоңырау соғып, досы Сэм өзін (Уолтер МакДжинн) күтіп алып, штаб-пәтерге ертіп барса дейді. Алайда іс насырға шауып, Сэмді атып кетеді. Сол кезде Тернер Кэтиге (Фэй Данауэй) тапанша кезеп, қорқытып алып кетеді де, өзін үйіне кіргізуді талап етеді. Біраз тынығып, ойын жинақтап, енді қандай әрекет жасайтынын ойластырады.

Әрекет – қимыл-әрекет, тірлік істеу, ал жауап беру – әрекеттің тууына себеп жасау. «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) фильмінде Энди әйелі мен оның көңілдесін өлтірді деп сотталып, қатарынан екі рет өмір бойына бас бостандығынан айыру жазасын алып, Шоушенк түрмесіне түседі. Түрмеде қалыптасқан иерархияға бейімделу керегін түсінеді. Қамауда отырған бірінші күні-ақ сотталған бір адам жылап-еңіреп, кінәсіз екенін айтып, басындағы ситуацияға назар аудартады. Түрме күзетшілері оны камерадан сүйреп шығарып, аяусыз ұрып-соғады. Ауыр соққыдан, ол өліп қалады. Оның бұл әрекеті өлім құштырады.

Біраз уақыттан кейін Энди душқа түсіп жатқанда, оған «апалы-сіңлілер» атанып кеткен топ келіп тиіседі. Энди олардың дегеніне көнбейді. Осы сәттен бастап Энди нысанаға айналады. Оны ұрып-соғып зорлайды, ол қолынан келгенше өзін қорғайды, ешкімге ештеңе айтпайды; ситуацияға байланысты әрекет етеді.

I сюжет бұрылысына дейін ештеңе істемейді. Рэдке келіп: «Сені мәселе шеше алады деп естідім» деген сәтке дейін ешкіммен тіс жарып сөйлеспейді. Оның бірінші рет аузынан шыққан сөзі – алғашқы әрекеті. Осы әңгімеден кейін екеуі достасып, бір-бірін қолдай бастайды.

Әрекет пен реакция жармақтың табиғатын еске түсіреді.

Жақсы сценарий бірінші бет, бірінші сөзінен-ақ белгілі. I акт – оқиғаның басты элементтерінің мұқият біріктірілуі және құрылуы қажет әрекет бірлігі. Мұндағы инциденттер мен оқиғалар бірден I актінің соңындағы сюжет бұрылысына, яғни оқиғаның нағыз басталар жеріне апарды.

Сценарий дұрыс құрылмай жатса, сюжет желісінің дамуын жеделдету үшін қосымша кейіпкерлер мен оқиғалар қосу үрдісі пайда болған. Жақында мен алғашқы он бетінде он бес кейіпкері бар сценарий оқыдым. Оқиғаның кім және не туралы екенін мүлдем ұқпадым. Оқиғаға терең бойламай, бетінде ғана тайғанақтап, бірсарынды, қарабайыр, жасанды, мезі қылатындай жазған.

Нәліктен? Оқытушылық тәжірибемнен түсінгенім – сценаристердің көбі сценарий жазуға дұрыс дайындалмайды. Алып-ұшып жазуды бастап кетеді де, оқиға мен кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты зерделеп дамытпайды. Сюжетті болмашы ақпараттан бастап, I акт бойы тығырықтан шығудың жолын іздейді. Уақыттың көбін әрі қарай не болатынын айтуға жұмсап, сөйтіп, оқиға өз-өзінен дамып кетеді деген үмітпен I актіде көп сюжет бұрылысын жасауға тырысады.

Бұл нәтиже бермейтін іс. Сценарист алғашқы он бетте оқиғаны баяндап береді де, әрі қарай не істерін білмей абдырап қалады. Дәнді сепкен соң, оған күтім жасап суармасаң дән өніп шықпайды. Сценарийде де солай.

Сценарий жазу процесі үшін дайындық пен зерттеу жасаған маңызды. Сценарист бас кейіпкердің кім екенін, драмалық алғышарттың, оқиғаның не туралы (сюжетін) екенін және драмалық ситуацияны (әрекеттің жай-жапсарын) анықтап беруге міндетті. Дұрыс зерттемей, оқиғаны терең білмей, әрі қарай даму үшін сюжет желісіне инциденттер қосады да, оқиғаның баяндау желісі бұзылады.

Кейде сюжет желісінің қарапайым болуына байланысты да мәселе туындап, қосымша сюжет қосу керек болады. Сценарийге қосымша кейіпкер мен қызықты инцидент қосу арқылы мәселе шешілмейді. Мұндай мәселені инцидент, тосқауылды мольнан құрсаңыз да шеше алмайсыз, керісінше, оны ушықтырып жібересіз.

Көбіне мұндай жағдай сценаристің оқиға тез басталып, динамикалы дамып кетсе деген ниетінен туындайды. Егер аудиторияның назарын өзіңе он беттің ішінде аудару қажет болса, онда барлық кейіпкерлерді, оларға қойылған тосқауылдарды, олардың басқа кейіпкерлермен қарым-қатынасын осы он беттік драмалық әрекет бірлігіне жұмылдыру қажет.

Қамтитын нәрсе тым көп, оны бірден бастап кету керек. Көп дегеніміз әрдайым жақсы дегенді білдіре бермейді. «*Шоушенктен қашу*», «Сақиналар әміршісі»

(*Lord of the Rings*), «Тарпан» (*Seabiscuit*), «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*), «Сенің анаң да» (*Tu Mamâ También*), «Тельма және Луиза», «Қошақанның үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) сияқты танымал сценарийлерді мысалға алсақ, сюжет желісінің негізгі компоненттері драмалық әрекеттің алғашқы он бетінде құрылады. Драмалық элементтері қарапайым әрі ретімен құрылғандықтан I актінің контексті оқиғаның бастауы болады.

«Шоушенктен қашу» фильмінде Эндидің түрмедегі өмірі баяндалады. Фильмнің басында түрткі инцидент – Эндидің әйелі мен оның көңілдесінің өлімі, сот ісінің қаралуы, үкімнің шығуы. Бұл арқылы оның неліктен түрмеге түскені, қандай қылмыс жасағанын көреміз. Сюжет желісінің үш тірегі – өлім, сот ісі және сот үкімі – өте тамаша өрілген. Қылмысты шын мәнінде кім жасағанын білмесек те, істің Эндиге қатысты сот үкімінің шығуына дейін баратынын көреміз.

Сценаристердің көбі мұндай сюжетті диалог арқылы шешер еді, яғни Эндидің түрмеге кіріп бара жатқан жерінен бастап, Рэд екеуінің арасында орнаған қарым-қатынастың арқасында болған істі бастан-аяқ әңгімелеп беретіндей етіп құрар еді. Кадр сыртынан Рэд Эндиді «түрмеде отырған адамдарға мүлдем ұқсамайды, түрме ауласына шыққанда саябақта серуендеп жүргендей қамсыз, жайбарақат жүреді» деп сипаттайды. Екеуі бірге жүрген көріністердің бірінде Энди Редке әйелінің өліміне қатысты оқиғаның жай-жапсарын айтып береді. Сюжет құру тұрғысынан қарайтын болсақ мұндай тәсіл де тиімді болар, дегенмен оқиғаның беталысы қылмыстың ашылуына емес, оны түсіндіруге кетеді.

«Аполлон 13» (*Apollo 13*) (кіші Уильям Бройлес және Эл Райнерт) сценарийінің алғашқы он бетінде ситуацияның тууына қажетті барлық баяндау желісі құрылады. «Аполлон 1» ғарыш кемесінен шыққан өрттен үш ғарышкердің қаза болуына қатысты кинохроника кадрлары көрсетілгеннен кейін, сценарий бойынша Нил Армстронгның Ай бетінде жүргенін, көтеріңкі көңіл күйдегі адамдарды көреміз. Бірнеше сөзді оқығаннан кейін ол адамдардың сол кездегі NASA бағдарламасына қатысқан ғарышкерлер екенін және Джим Ловеллдің (Том Хэнкс) Айға қонуды армандайтынын ұғамыз. Бірнеше беттен кейін қажетті мағлұматтың бәрін, оның ішінде, Ловеллдің әйелі күйеуінің тағы да ғарышқа ұшуынан қорқатынын түсінеміз.

Түрткі инцидент 10-бетте. Бұл Ловеллдің үйіне келіп, отбасындағыларға ғарышқа жоспарланған күннен бұрын ұшатынын айтып, бәрін алаңдатып жіберген жеріне сәйкес келеді (алғашқы сценарий бойынша Ловеллдің NASA қызметкерлерінен тапсырма алған сәті көрсетілу керек еді, алайда ол оқиғаны бәсеңсітіп жіберетін болған соң қысқартылды).

Тапсырма алған соң, келесі он бет оның жаттығып, ұшуға дайындалуына арналады, яғни шын өмірде ғарышкерлердің қандай сынақтан өтетініне куә боламыз. I сюжет бұрылысы ғарышқа ұшуға арналған.

«Аполлон 13» бірінші сөзінен, бірінші бетінен бастап әрекет пен диалогі жымдасқан, кейіпкері мен оқиғасы қиюласқан классикалық тамаша сценарийдің үлгісі бола алады. Егер сценарий тура солай жазылған болса, сценарийді Ловелл мен оның экипажының жоспарлаған мерзімнен бұрын ұшатыны туралы хабарды

естіген сәтінен бастаса да болар еді. Онда түсіндірме ақпараттың көбі алғашқы он бетте құрылады.

Джейн Остиннің XIX ғасырда жазған романына негізделген «Сезім мен сезімталдық» (*Sense and Sensibility*) (Эмма Томпсон) сценарийінде көп нәрсені бірден қамтып кеткен өте жеңіл болар еді. Алғашқы бір-екі бетте оқиғаның басталуына дейін болған жағдайды, Дэшвуд отбасындағылардың бір-бірімен өзара қарым-қатынасын, әкенің қайтыс болуын, апалы-сіңлілі үш қызға деген көзқарас туралы құрып алуға болар еді, алайда I акт үшін бұл ақпарат тым көп. Әйтсе де сюжетті дұрыс құру үшін солай болғаны орынды.

Эмма Томпсон мұны қалай жасады? Кадр сыртынан отбасы туралы баяндап, әкесінің өлім аузында жатқанын, бар мүліктің бірден ұлына мұраға берілетінін көрсетеді. Ал ұлы әкесіне қарындастарыма қамқор боламын деп уәде бергенімен, жаназадан кейін оның әйелінің мұраға қатысты басқа жоспары пайда болады.

Алғашқы он бетке сыйғызу үшін бұл ақпарат өте көп. Дегенмен мұның бәрі сценарийде де, фильмде де көрініс тапты. Осылайша жесір әйелдің үш қызымен үй-күйсіз қалғанын көреміз. I актінің қалған бөлігінде отбасының осы қиындықтан қалай шығатынын әр көріністен байқаймыз. Әрине, қыздары тұрмыс құрып, қиын-қыстау кезде оларға қамқор болатын күйеу қажет. Элинор (Эмма Томпсон) мен Эдвард (Хью Грант) некеде болмаған соң, үйді ағасына қалдырып, басқа жаққа көшуге мәжбүр болды. Бұл II сюжет бұрылысы.

Оқиғаның басталуына дейінгі жағдайдың бәрі диалог түрінде жүзеге асса, онда оқиғада түсіндірме тым көп болар еді. Сөзі көп болған соң, кейіпкерлері сылбыр, енжар кейіпте, көріністері де түсіндірме сөзге толы, шұбалаңқы; баяндау желісі оқиғаның әрі қарай өрбуіне кедергі келтіреді.

Сюжет желісін драмалық әрекет бірлігі түрінде құру қажет. I актіден бастаймыз. Драмалық әрекеттің тиянақты бірлігі ретінде оқиғаның басталу көрінісі немесе секансынан басталып, I актінің соңындағы сюжет бұрылысында аяқталады.

Өзі жұмыс істеп жүрген *Wall Street* компаниясынан компьютерлік алаяқтықпен миллионнан астам доллар ұрлады деген жаламен ұсталған Колин туралы сюжет құрайық. Сценарий барысында ол кінәліні іздеп тауып, әділ сотқа тапсырады.

3x5 кәртiшкесiне сипаттаушы сөздердi жазасыз. Бірінші кәртiшкеде түрткi болатын инциденттi құрамыз, сонда 1-кәртiшкеге «арнайы эффектiлердiң компьютерлiк секансы» деп жазамыз. Бұл оқиға қайда және қалай болып жатыр? Келесi 2-кәртiшке – «Колин жұмысқа барады»; 3-кәртiшке – «Колин кеңсесiне келедi»; 4-кәртiшке – «Колин жұмыс барысында»; 5-кәртiшке – «Акцияға қатысты келiсiм жасасады»; 6-кәртiшке – «Колин клиентпен кездеседi»; 7-кәртiшке – «Колин әйелiмен ойын-сауық кешiнде»; 8-кәртiшке – «Кеңсе. 1 млн. доллар ұрланғаны анықталды»; 9-кәртiшке – «Басшыларының шұғыл кеңесi»; 10-кәртiшке – «Полиция тергеу жүргiзуде»; 11-кәртiшке – «Ақпарат медиаға тарап кетедi»; 12-кәртiшке – «Колин қатты қобалжиды, ұрланған ақша оның есепшотынан табылады»; Әрi қарай не болады? 13-кәртiшке – «Колиндi полиция жауапқа тартады»; Содан кейiн не болады? 14-кәртiшке (I сюжет бұрылысы) – «Колиндi ұрлық iстедi деп қамайды».

Оқиғаны басынан бастап, көрініс сайын бірте-бірте жылжып, актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейін құрамыз. «Коллинді ұрлық істеді деп қамайды». Бұл пазл қиындыларын құрастырғанмен бірдей.

Он төрт кәртiшкенің көмегімен I актідегі драмалық оқиға ағынын I сюжет бұрылысының соңына дейін көрсетеміз. I актінің кәртiшкелерін толтырып болған соң, кәртiшкелердің барлығын бір көрінісін қалдырмай біртіндеп қайта қарап шыққан жөн. Осылай бірнеше рет жасаңыз. Көп ұзамай нақты әрекет ағынына түсесіз де, сөйлем жақсы оқылу үшін редакциялайсыз. Сюжет желісіне бой үйрете беріңіз. Бастауының, яғни I актідегі оқиғаны өзіңізге әңгімелеп беріңіз.

Кәртiшкелерді алдыңызға жайып тастаңыз, олардың саны көп деп алаңдаудың қажеті жоқ. Ең дұрысы, бірнеше кәртiшкедегі оқиғаны бір кәртiшкеге сыйғызуға бола ма, соны анықтап алу қажет. Осылайша сюжет желісіндегі инциденттерді байланыстырып, тұтастай бүтінге айналдыра аласыз. Кәртiшкелерді ойнатудан қашпау керек. Олардың орналасу тәртібін қалауыңызша өзгертіп, өз орнын тапқанша ауыстыра беріңіз. Қатып қалған дүние жоқ, қажетіңізге сай ретімен орналастырып немесе орындарын ауыстырып көріңіз. Кәртiшкелердің иесі өзіңіз. Оны сюжетіңізді құру үшін қолданыңыз, сонда оқиға барысы көз алдыңызда тұрады. Сценарийді қалай жазамын деп алаңдамай, тек оны ұйымдастыру жағына және оқиға ағынына назар аударыңыз.

I актінің кәртiшкелерін толтырып болған соң, оларды рет-ретімен тақтаға іліңіз немесе еденге жайып тастаңыз. I актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейінгі оқиғаны өзіңізге әңгімелеп беріңіз. Бірнеше рет қайталап айтқан соң, оны шығармашылық процестің өрнегіне айналдырасыз.

II актіні осылай жасаңыз. II актінің драмалық контексі – қақтығыс. Бұны естен шығармаңыз. Кейіпкер қажеттіліктерінен таймай келе жатыр ма? Драмалық конфликт тудыру үшін кейіпкерге қойылған кедергілерді естен шығармаған жөн.

Кәртiшкелерді толтырып болған соң, осы процесті I актіден бастап қайталап шығу керек. II актінің басы мен I актінің соңы аралығындағы сюжет бұрылысына дейінгі кәртiшкелерді бір қарап шығыңыз. Ойға түскен идеялардың бәрін кәртiшкелерге тізіп, бірнеше мәрте көз жүгіртіңіз.

II актінің басынан сюжеттің долбарлы орта бұрылысына (*Mid-Point*) дейінгі аралыққа 14 кәртiшке қолданыңыз. Орта бұрылысы дегеніміз – шамамен 60-беттің төңірегінде болатын сюжеттің даму бұрылысы, инцидент, эпизод немесе оқиға. Нақтырақ айтсақ, ол көрініс немесе секанс, басты оқиға, қандай да бір түсінік беретін диалог болуы мүмкін. Оның атқаратын функциясы – сюжетті дамыту (бұл туралы «Сценарист» оқулығында көп айтылады). Сонан соң сюжеттің орта бұрылысынан II актінің соңындағы сюжет бұрылысына дейінгі аралықты қамту үшін тағы 14 кәртiшке жасау қажет. III актінің сюжет желісін де 14 кәртiшкенің көмегімен шешеміз. Оның өз бетімен дамуына жол беру қажет.

Кәртiшкелерді жайып қойып, зерделеп шыққан соң, сюжеттің даму барысын жоспарлап, оның қалай жүзеге асатынын көріңіз. Өзгеріс енгізуден қорықпау керек. Бірде мен сұхбат алған фильмнің редакторы маңызды шығармашылық

принципімен бөлісті. Оның айтуынша, сюжет контексіндегі «өзіңіз қолданып, бірақ жарамай қалған нәрселер әрдайым ненің іске асатыны туралы бағыт береді».

Бұл – кинематографиядағы классикалық ереже. Ең үздік кинематографиялық сәттердің көбі кездейсоқ пайда болады. Бір рет жасап көрген көріністен ештеңе шықпаса, сол арқылы жол тауып кетуге болады.

Қателесуден қорықпау керек.

Кәртiшке жасауға қанша уақыт кетеді?

Бірнеше күн қажет, бірақ бір аптадан аспау керек. Мен үшін екі күн жеткілікті. I актіге бір күн кетеді, шамамен төрт сағат. II және III актіге бір күн кетеді.

Сосын кәртiшкелерді тақтаға іліп немесе еденге жайып тастап, жұмысты бастап кетемін. Оқиғаны, оның даму барысы мен кейіпкерлерді терең ұғу үшін кәртiшкелерді бірнеше рет қарап шығып, оның дайын болғанын іштей сезгенше жұмыс істей беремін. Нақты айтсам, кәртiшкелермен күніне екі сағаттан төрт сағатқа дейін жұмыс істеймін. Оларды сапырып отырып, сюжеттің әр актісін, әр көрінісін бастан-аяқ қарап шығамын, қажет болса, I актідегі көріністі II актіге, ал II актідегіні I актіге ауыстырып көремін.

Кәртiшкелік жүйе сценарийді құрылымдау кезінде өте тиімді. Сценарий жазуға дайын болғанша кәртiшкелерді бірнеше рет қараған маңызды. Дайын екеніңізді қалай анықтайсыз? Оны іштей сезесіз. Мұнан соң жазуды бастау керек. Кәртiшкелермен сюжет құрсаңыз нені жасау керегі бірден анық көрініп тұрады. Нақты көріністердің визуал бейнесі көз алдыға келе бастайды.

Кәртiшкелік жүйе сюжет құрудағы жалғыз тәсіл ме?

Жоқ. Оны бірнеше жолмен жасауға болады. Кейбір сценаристер көріністерді жай ғана компьютерге тізіп шығады, мысалы, (1) Билл кеңседе, (2) Билл мен Джон кафе-барда, (3) Билл Джейнді кездестіреді, (4) Билл сауық кешіне барады, (5) Билл мен Джейн кездесіп жүреді, (6) Билл мен Джейн бірін-бірі ұнатады, бірге тұруды шешеді. Осыған дейін айтып кеткенімдей, мұндай тәсілмен жұмыс істеуге кеңес бермеймін, себебі оларды орналастыру, орнын алмастыру өте ыңғайсыз.

Екінші тәсіл – синопсис, яғни аздаған диалогпен бірге сюжетте болатын оқиғалардың қысқаша мазмұндамасын жазу. Оның көлемі төрт беттен жиырма бетке (4–20) дейін болуы мүмкін. Әсіресе телевидениеде көп қолданылатын тағы бір тәсіл, яғни нобайы (*outline*, қаңқа) сюжеттің даму барысын көріністер түрінде егжей-тегжей баяндау үшін қажет. Диалог – нобайдың (*outline*) ажырамас бөлігі; шоу түріне байланысты, мейлі, ол комедия болсын, бір сағаттық фильмдер сериясы немесе аптаның үздік фильмі (осы кітапты жазу барысында кейінге қалдырған) сияқты шоу болсын, көлемі шамамен 28–60 бет болуы мүмкін. Бұл сценарий жазудың қалыпты жұмыс циклін өзгертуі мүмкін. Бұл екі тәсіл де 30 беттен аспауы керек. Неге екенін білесіз бе?

«Айта-айта продюсердің жағы талды».

Бұл – Холиудта бұрыннан бар қалжың, қалжың болса да жаны бар.

Қандай тәсіл қолданылса да, біз сюжетті кәртiшкелен сценарийге айналдырып, қағазға түсіреміз.

Ал өзіңіз құрған сюжетті толығымен жақсы білесіз. Басынан аяғына дейін бір-қалыпты болу үшін сюжеттің даму барысын, оқиғаның қалай өріс алатынын кәртiшкелерге қарап, ойша көз алдыңызға елестетiп отыру қажет.

Ендi сценарий жазу ғана қалды.

* * *

Соңы мен басын, I және II актiнiң соңындағы сюжет бұрылысын, анықтап алу керек. 3 × 5 кәртiшкелердiң бiрнешеуiн, қаласаңыз түрлi түстiсiн алып, сценарийдiң басын жазыңыз. Көрiнiске сәйкес келетiн ойыңызды кәртiшкеге еркiн түсiрiңiз. Актiнiң соңындағы сюжет бұрылысына дейiн жазып, тәжiрибе жасап көрiңiз. Кәртiшке қолыңызда, оны игiлiгiңiзге жарату үшiн өзіңiзге тиiмдi тәсiлдi тауып алуыңыз қажет.

Солай iстеңiз.

Сценарий формасы

«Табиғат заңдылығының қарапайымдылығы сонша – оны байқау үшін ғылыми ой биігін бағындыруға тура келеді».

Нобель сыйлығының лауреаты, физик
Ричард Фейнман

Бірнеше жыл бұрын сценарий жазу шеберлігінен жеті апталық семинар өткіздім. Оған NBC хабар тарату компаниясының кешкі жаңалықтарының жүргізушісі де қатысты. Ол Нью-Йорк университетінің түлегі әрі Стэнфорд университетінен журналист мамандығын да қоса алған; білікті маман болу үшін түрлі қызмет атқарып, мансап сатысымен әжептәуір биікке көтерілген. Маған келгендегі мақсаты – журналистік дағдысын сценарист кәсібімен ұштастыру. Көп сюжеті барын, ал олардың біразы жергілікті жаңалықтар қатарына қосылғанын айтты. Сценарийінің сәтті шығып, табыс әкелетініне сенімді болды. Бәрін алдын ала жоспарлап қойғандай көрінді. Жазған сценарийлерін киноиндустриядағы таныстары арқылы «қажетті адамдарға» (кім болса да) тапсырып, қомақты ақшаға сатпақшы... ар жағы бәрімізге белгілі деп ойлаймын. Холиудтық арман.

Бәрінің сценарист болғысы келеді.

Алғашқы аптада-ақ оның өте талантты, еңбекқор әрі тәртіпке аса қатал қарайтынын байқадым. Тамаша идеясынан да жақсы сценарий шығары сөзсіз. Дегенмен де әр нәрсенің өз орны бар.

Бәрін «орнымен» жасау керек. Міне, мұның сыры қайда жатыр!

Жазсын, жасасын. Бірақ оны өзінің шартына емес, киноиндустрияда қалыптасқан кәсіби деңгейге сай жасауы қажет.

Кәсіби журналист болғандықтан, ол сценарийді өзіне ыңғайлы формада жазғысы келді. Оны «жаңалықтар форматында», яғни парақтың сол жақ жиегіне көріністің сипаттамасы мен түсініктемесін (комментарий), ал оң жағына визуал сипаттамалар мен режиссердің нұсқаулықтарын, диалогты драматургтер сияқты парақтың сол жақ жиегіне жазды. Бұл тәсіл сценарий формасына сай емес. Бәлкім, ақпарат құралдарында ол дұрыс саналатын шығар, ал киноиндустрияда қате.

Бірінші бетін оқығаннан-ақ оның үлкен қателік жібергенін түсіндім. Ол визуал, эмоциялық өлшемді игере алмаған. Өйткені «әлгі формат» кедергі келтіріп тұр. Мен оған сценарийді басынан бастап тиісті формада жазуды ұсындым. Ол келіспеді. Сюжетті қалауынша баяндауға кедергі келтіреді деп желеуретті. Кеңесіме құлақ түрмей сценарийді жаңалық формасында жазуын жалғастыра берді. Ал мен оны сценарий формасына сәйкестендіріп жазған кезде қиын болады деп қайталай бердім. Маған сенбей, еш қиындық болмайды деп, дегенінен қайтпады. Көзіміз түйісіп қалғанда ғана мен оның арманы Холиудта қалыптасқан шындықпен бетпе-бет келетінін түсіндім. I актіні аяқтаған соң жаттығу ретінде жазғаныңның барлығын парақ бетіне түсір деп кеңес бердім. Мұны осыған дейін жасап қоюы керек еді, алайда әлі де кеш емес.

Ол бірнеше күн хабарласпады. Кейін телефон соғып, жұмыс бабымен қаладан тыс жерде жүргенін айтты. Әңгіме барысында жағдайын сұрап, қандай да бір мәселе туындап жатса, қолдау көрсетіп, жігерлендірейін деп ойладым. Оның кібіртіктеп, мүдіргенінен бәрін түсінгенін сездім. Сценарий жазудың нақты формасы бар. Егер оны елемей, уақыты келгенде өзгертемін десеңіз, қателесесіз. Тастың қатты, судың сұйық болатыны сияқты, сценарийдің де өз формасы болады.

Келесі аптада да одан еш хабар болмады. Бірақ кейінгі сабақта жазғанын әкеліп көрсетті. Маған оқуға берерде, күмәнданып тұрды. Оқып шыққаннан кейін оның неге күмәнданғанын білдім. Сюжетінің баяндау желісі тұрақсыз болғандықтан, визуал элементтері қызықсыз шыққан. Оның жарамайтынын өзі де түсініп отыр. Не жазғысы келгені өзіне аян, бірақ қалай жазуды білмейді. Сәтсіздік деген осы. Сценарий формасы сюжетті өзі қалағандай баяндап беруіне кедергі болды. Иә, дәл солай. Ол қайтып оралмады. Сценарийін аяқтады ма, әлде аяқтамады ма, беймәлім.

Сонымен, бұл оқиғаның фибраты неде? Не істесең де жөнімен істе. Сценарий жазғысы келіп еді, бірақ тиісті формада жазуды үйренгісі келмеді. Сценарийдің формасы нақты әрі бірегей. Қарапайым әрі қиын. Неге?

Көпшілікке мәлім қарапайым түсінікке назар аударайық. Сценаристің басты қателігі – сценарий жазған кезде режиссер мен басқа қызметкерлерге фильмді қалай түсіретіні түсінікті болу үшін оператор нұсқаулығын жазуы.

Сценаристің жұмысы – көріністің немесе секанстың қалай түсірілуін анықтау емес, сценарий жазу, яғни материалды оқуға бергенде оқырман бас алмай оқитындай жазу. Режиссер, оператор немесе редакторға өз жұмысын қалай атқаруды үйретудің қажеті жоқ. Сценаристің жұмысы – сценарий жазу, яғни парақта жазылған сөздердің «айғай мен кек» (*The Sound and The fury*. У.Фолкнердің романын меңзеп тұр. – *Ред.*) толық жеткізе алатындай жан бітіріп, сюжеттің визуал және драмалық әрекетін айқын, түсінікті әрі эмоциялық түрде көрсету. Оқырманның сценарийді оқымауына жол бермеу.

Кәсіби сценарий мен әуескөй сценарийдің ара жігін ажырататын – сценарийдің формасы. Оқырман ретінде мен әрдайым сценарийді оқымаудың амалын іздеп отырамын. Формасы дұрыс болмаса, оны жазған жас сценарист екенін бірден байқаймын. Одан мынадай ой түюге болады: Холиудта оқырманның көмегінсіз

сценарийді сата алмайсыз, сондықтан оқырманның сценарийді қабылдамауына жол бермеңіз.

Сценарий формасы туралы әркімнің өз түсінігі бар. Кейбіреулер сценарийді камераның «ракурсына» сай жазуға «міндеттісің» дейді. Неге деп сұрасаң «қалай түсіру керегін режиссер біледі» деп күмілжиді, яғни «сценарийді камераның ракурсына» сай жазу дейтін күрделі әрі мағынасыз жаттығулар шығармақ ойлары бар. Көп ұзамай сценарий беттері, мысалы, қашықтан түсіру, ірі планда түсіру, зум (*zoom*), панорама, оператор арбасымен жақындату, алыстату секілді камераның түрлі ракустарына қатысты сөздерге толып кетеді де, жас сценаристер немен айналысып жатқанын түсінбей қалады.

1920–1930 жылдары режиссер тек актерлерге бағыт-бағдар берумен айналысқан, ал камераның ракурсына қатыстының бәрін оператор үшін сценарист жазған. Қазір бәрі өзгерді. Ол сценаристің міндеті емес.

Фрэнсис Скотт Фицджеральд осыған дәлел. XX ғасырдың ең дарынды жазушыларының бірі Фицджеральд Холиудқа сценарий жазу үшін келген. Сценарийде камераның ракурсы мен шым-шытырық көп технологияны қолданып, үлкен ағаттық жасады. Жазған дүниелерінің бірде-біреуін қайта жазбады. Жалғыз жетістігі бар. Оның өзі де аяқталмай қалған. Ол – 1930 жылдары Джоан Кроуфорд үшін жазған «Опасыз» (*Infidelity*) сценарийі. Ол визуал фуга үлгісінде әдемі жазылған, бірақ III актісі аяқталмай қалып, киностудия сөресінде шаң басып жатыр.

Сценарий жазғысы келетіндердің көбі Фицджеральдтың ағаттығын қайталайды. Сценарист сценарийді камераның ракурсына сай жазып, кино терминдерін егжей-тегжейлі қолдануға міндетті емес. Сценарист режиссерге қалай түсіру керегін емес, нені түсіру керегін айту керек. Әр көріністі қалай түсіруді айта берсе, режиссер оған қолын бір сілтері анық.

Сценаристің міндеті – сценарий жазу. Ал режиссердің міндеті – сол сценариймен фильм түсіру, қағаз бетіндегі сөзді фильмдегі бейнеге айналдыру. Оператордың қызметі – көрініске жарық түсіру және оқиғаны кинематографиялық тұрғыдан қамту.

Фильмнің түсіру алаңында қалай жүзеге асатынын қарастырып көрейік. Бірде мен «Тарпаң» (*Seabiscuit*) фильмінің түсіріліміне қатыстым. Өте дарынды режиссер Гэри Росс Тоби Магуайр мен Джефф Бриджестің көрінісін пысықтап жатқанда, қоюшы-оператор Джон Шварцман камераны орнатып жатты.

Гэри Росс Тоби Магуайр және Джефф Бриджеспен бірге көріністің контексін оқып, бөлменің бұрышында отырды. Джон Шварцман топқа жарықты қай жерге орналастыру керегін айтты. Росс, Магуайр және Бриджес үшеуі актерлердің түсіру алаңындағы орнын белгілеп, кімнің қай жақтан қозғалатынын, кімнің қай уақытта қосылатынын, атқора жақтағы есікке қарай кімнің беттейтінін талқылады. Актерлердің орны белгіленген соң, Шварцман оларды «нысанаға» алып, бірінші ракурсын қоя бастады. Росс Бриджес және Магуайрмен ақылдасып болған соң, Шварцман камераны қайда орналастырғысы келетінін айтты. Росс келісті. Олар камераны қондырғаннан кейін актерлер алаңда бірнеше рет дайындық жасап, аздаған өзгерістер енгізіп, түсірілімге дайын болды.

Фильм – бірлесе жұмыс істейтін орта; фильм түсіру үшін адамдар бірлесіп жұмыс істейді. Сондықтан камера ракурсына қатысты алаңдаудың қажеті жоқ. Чапмэн кранына орнатылған 50 мм линзасы бар *Panavision* камерасының күрделі қозғалысын сипаттайтын көріністерді жазудың керегі жоқ.

Сценаристің қызметі – сценарийдің әр көрінісін, әр кадрын жазу.

Ал кадр дегеніміз не?

Кадр дегеніміз – әрекеттің кішкентай ғана жасушасы, ядросы; яғни камераның назарына не түссе, сол кадр.

Көрініс бір немесе бірнеше кадрдан құралады. Олардың саны мен түрі маңызды емес. Кадрдың түрі көп. «Күн тау үстінен көтеріліп барады» секілді сипаттама көрініс жазсаңыз, режиссер «тау үстінен көтеріліп бара жатқан күнді» визуал түрде сезіну үшін бір, үш, бес немесе он түрлі кадрды қолдануы мүмкін.

Көрініс жалпы кадрға (*master-shot*) немесе нақты кадрға (*specific-shot*) түсіріледі. Жалпы кадр жалпы алаңды, мысалы бөлмені, көшені, кіре берістегі залды қамтиды. Нақты кадр бөлменің белгілі бір бөлігін, айталық, есікті немесе белгілі бір көшедегі белгілі бір дүкенді көрсетеді. «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*) фильмінің көріністері, негізінен, жалпы кадрға түсірілген. Ал «Суық тауда» (*Cold Mountain*) жалпы кадр мен нақты кадрдың екеуі де қолданылған. Жалпы кадрда диалог көріністерді жазу үшін ИНТ. МЕЙРАМХАНА – ТҮН деп қана жазып қоясыз, ал кейіпкерлер камераға немесе кадрға қарап, ешқандай сілтемесіз сөйлей береді.

Екі кадрдың кез келгенін таңдау еркіңізде. Көрініс бір ғана кадрдан (көше бойымен зымырап бара жатқан көлік) немесе кадрлар тізбегінен (көше бұрышында өтіп бара жатқан жүргіншілердің алдында екі адам дауласып жатыр) құралуы мүмкін.

Камераның назарына не түссе, сол кадр.

Сценарий формасына тағы бір рет зер салайық.

(1) ЭКСТ. АРИЗОНА ШӨЛІ – КҮНДІЗ

(2) Күннің ыстығы жер бетін күйдіріп барады. Айнала жазық, меңіреу дала. Алыста жолсызға түсіп алған джип көлігі шаңды бұрқыратып келеді.

(3) ҚОЗҒАЛЫС.

Джип жусан мен кактустың арасымен жүріп келеді.

(4) ИНТ. ДЖИП – НЫСАНДА (FAVORING) ДЖО ЧАКО

(5) Джо көлікті жүйткітіп келеді. Қасында тартымды, жасы жиырма бестердегі ЭНДИ отыр.

(6) ЭНДИ

(7) (айғайлап)

(8) Тағы қанша уақыт жүреміз?

ДЖО

Бірнеше сағат қалды. Шаршаның ба?

(9) Энди шаршаңқы жымияды.

ЭНДИ

Жарайды, шыдаймын.

(10) Кенет мотор ДҮРІЛДЕЙДІ. Олар бір-біріне абыржи қарайды.

(11) АУЫСУ (CUT TO):

Тым қарапайым, солай емес пе?

Мысалға қарасақ, бірінші жолы қай жерде екенін сипаттап тұр: күндіз, Аризона шөлінде. Таңертең немесе күндіз де болуы мүмкін. Бірақ одан әрі нақтыланбауы қажет. Бұл «Көрініс тақырыбы» деп аталады және бас әріптермен жазылады.

Сонан соң бір жол тастап барып, яғни екінші жолға бір интервал жіберіп, сол жақ жиектен оң жақ жиекке дейін көріністің әрекетін немесе сипаттамасын жазамыз. Сипаттама берілетін параграф тек көріп тұрғанымызды ғана қамтуы керек. Жас сценаристер кейіпкердің ойы мен сезімін де көрініс айдарына қосып жазып жатады. Кейіпкердің күй-жайы оқырманға керек емес. Мұны біз кейіпкердің ым-ишарасынан көре алмасақ немесе диалогтан естімесек, оны қағазға түсірудің қажеті жоқ. Егер көрініс тақырыбы дұрыс жазылған болса, оқырманға кейіпкердің жан-дүниесінде не болып жатқанын айтудың керектігі жоқ.

Кейіпкердің аты бас әріппен жолдың қақ ортасына жазылады, мысалы, ДЖО және ЭНДИ. Егер қандай да бір физикалық немесе эмоциялық әрекетті сипаттағыңыз келсе, оны жақша ішіне жазу керек. Кейіпкер айғайлайды, алдайды, ашуланады, қобалжиды, қуанады, мұңаяды, көнеді. Бұл ұғымдар кейіпкердің диалогты қалай жеткізетінін сипаттайтын болғандықтан, олар жақшаға алынады. Кейіпкер өзім қалағандай жауап беру үшін көрініс бағдарын жақша ішіне жазып отырамын. Сценарийді аяқтаған соң, үстінен бір көз жүгіртіп оқып шығып, барлық көрініс бағдарын алып тастаймын. Актерлер мен қалағандай емес, керісінше, өздері қалағандай ойнайды.

Диалог (бір интервал тастап) парақтың ортасына жазылады. Бұл кейіпкердің айтатын сөзі ғана. Сценарий жазудағы ең керемет нәрсе – көріністің ішкі мәтіні, яғни айтылмаған нәрсе. Кейде айтылмайтын сөздердің айтылатын сөздерге қарағанда анағұрлым маңызды болып шығатыны бар. Диалог көріністе екі бірдей қызмет атқаратынын айтқанбыз. Сол арқылы оқиға әрі қарай өрбиді, бас кейіпкер туралы мағлұмат береді.

Бұл – сценарий формасының дұрыс, заманауи және кәсіби түрі. Мұнда ереже көп емес, олар тек нұсқаулықтар.

1-жол. Көрініс тақырыбы жалпы немесе нақты орынды білдіреді. Оқиға орны сыртта, ЭКСТ. АРИЗОНА ШӨЛІ аумағында, уақыты – КҮНДІЗ.

2-жол. Арасы бір аралық жол (*double-space*) қалдыру арқылы адамдардың, оқиға орнының, әрекеттің сипаттамасы жазылады. Кейіпкерлерді және оқиға орнын сипаттайтын жолдар да аз болуы керек. Әрекетті сипаттайтын сипаттама бөлік төрт сөйлемнен артық болмауы тиіс. Бұл – қатаң әрі бұлжымайтын ереже емес, тек ұсыныс. Парақ бетінде «бос орын» қаншалықты көп болса, ол сонша әдемі көрінеді.

3-жол. Бір аралық жолдан кейін тұрған Қозғалыс деп аталатын негізгі термин камера фокусының өзгерісін білдіреді (ол – камераға қатысты нұсқаулық емес, «ұсыныс»).

4-жол. Бір аралық жол. Көрініс сырттан джип көлігінің ішіне ауысады. Фокус көліктің ішінде отырған кейіпкер Джо Чакода. Ол – кадрдағы объект.

5-жол. Қатарға қосылған қосымша кейіпкерлер әрдайым бас әріппен жазылады.

6-жол. Сөйлеуші кейіпкердің аты бас әріппен теріліп, парақтың ортасына түседі.

7-жол. Актерге арналған көрініс бағдары сөйлейтін кейіпкер атының астына жақшаға алынып, әрдайым аралық жол қалдырмай жазылады. Жақшаны шектен тыс пайдаланбау керек, тек қажет болған жағдайда ғана қолданған дұрыс.

8-жол. Диалог парақтың ортасына жазылады, яғни сөйлеуші кейіпкер парақтың ортасынан орын алып, сипаттама сол жақ жиектен оң жақ жиекке дейін жазылады. Бірнеше жол диалог әрқашан аралық жол қалдырмай жазылады.

9-жол. Көрініс бағдары сонымен қатар көрініс кезінде кейіпкердің әрекеттерін, түрлі реакциясын немесе үнсіз қалуын т.б. қамтиды.

10-жол. Дыбыс немесе музыка эффектілері әрқашан бас әріппен жазылады. Бұл – киноиндустрияда бұрыннан келе жатқан ескі дәстүр. Фильм түсіру процесінің соңғы сатысында фильм дыбыс режиссеріне – музыкалық және арнайы эффектілер редакторына тапсырылады. Фильм «бұғатталған» кезде оны өзгертуге не түзетуге болмайды. Әдетте фильм күнтізбелік жоспардан кешігеді, сондықтан дыбыс эффектілері мен музыкалық редакторлардың әр кадрды, әр көріністі жеке қарап шығуына уақыты қалмайды. Сол себепті сценаристке қажетті эффектілерді бас әріппен жазу дәстүрі қалыптасқан. Сонда редакторлар сценарийді қарап отырып, музыкалық және эффектілердің шартты белгілерін тез тауып алады. Эффектілерді шамадан асырып жібермеген жөн. Нақты бір әншінің белгілі бір әні қажет деп сұрамай, ұсыныс жасаған абзал. Мысалы, Нора Джонстың әні тәрізді естілетіндей болса десеңіз, барлығы өзіңіз ойлағандай болуы керек деген түсінік

қалыптасады. Кейбір ескертін жағдайлардан бөлек, сіз қалаған әнді немесе музыканы пайдалану өте қымбат болуы мүмкін, сондықтан оңтайлы деп тапқанды ғана «ұсынған» жөн. Фильмге қатысты екі жүйе бар. Біреуі – біздің көретініміз, яғни фильмге қатысты, екіншісі – еститініміз, яғни дыбысқа қатысты. Дыбысы қойылып, осы екі жүйе жымдасып, үйлесім тапқаннан кейін фильм дайын дүние болады. Бұл – ұзақ және күрделі процесс. Қазіргі таңда цифрлық технологиялар мен компьютерлік графикалық кескіндеу (*CGI*) жетістіктерін кеңінен пайдаланудың арқасында флэшфорвард (*flash forwards*), флэшбэк (*flashbacks*), естеліктер, бұрын болған оқиғаның үзінділері мен бөліктері тәрізді мультимедиялық эффектілер айтарлықтай қолданылып келеді. Алайда осы екі жүйенің принциптері, мейлі, ол пленкаға түсірілген фильм немесе цифрлық фильм болсын, өзгеріссіз қала береді. Стильдегі айырмашылықты байқау үшін «Қарапайым жандар» (*Ordinary People*) фильмін «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*) және «Есіңде болсын» (*Memento*) фильмдерімен салыстырып көріңіз. Үш фильмде де кейіпкерлер орын алған инциденттер мен ұмытылып кеткен естеліктерді еске түсірмек болады.

11-жол. Егер көріністің соңын белгілеп көрсету керек болса, онда «АУЫСУ немесе СІҢІСУ (*CUT TO*) (мұндағы СІҢІСУ – екі бейненің бір-біріне беттесуі, яғни бірі сейіліп барып шықса, екіншісі енеді) немесе ҚАРАУЫТУ (*FADE OUT*) деп жазуға болады, яғни көрініс қарайып барып ғайып болады. Қарауыту (*fade*) және сіңісу (*dissolve*) секілді оптикалық эффектілер – режиссер мен редактордың фильмге қатысты жасайтын шешімдері. Мұндай шешімді сценарист жасамайды, дегенмен сценарийді оқуда қолайлы болса, жасауға болады.

Сценарий формасы туралы маңызды нәрселер осы. Қарапайым көрінсе де қиын, себебі әр сценарий өз алдына ерекше, әрі оларды визуал түрде бейнелеудің сан түрлі жолы бар. Тек режиссерге нені және қалай жасауды айтудың керегі жоқ.

Жас сценаристер үшін бұл жаңа форма, сол себепті уақыт тауып, жазып үйрену қажет. Қателесуден қорықпа. Дағдылану үшін біраз уақыт қажет, жазған сыйын машықтана түсесіз. Форманы меңгеріп алу үшін сценарийдің он бетін көшіріп алатын студенттер де болды. Қандай сценарий болса да маңызды емес, қолға түскен кез келген сценарийдің он бетін компьютерге көшіріп алыңыз. Сенімсіз, түсініксіз жерлері болса, оны сценарий жазуға арналған бағдарламаның көмегімен өшіріп тастауға болады. *Final Draft screenwriting* – ең үздік бағдарлама жасағы. Оны Том Хэнкс, Алан Болл, Стивен Бочко, Джули Теймор, Джеймс Л. Брукс, Энтони Мингелла сияқты мамандар пайдаланады.

Бұрын ескерткендей, камера ракурсын жазу сценаристің жұмысы емес. Шын мәнінде, «камера» сөзі заманауи сценарийде сирек қолданылады. Егер «камера» және камераның назарына ілінетін «кадр» сөзі қолданылмаса, онда кадр сипаттамасын қалай жазамыз?

Ереже мынадай: **КАДРДЫҢ НЫСАНЫН ТАБЫҢЫЗ!** Сонан соң оны сипаттау керек.

Көз алдымызға қойылған камерадан не көреміз? Әрбір кадрдың ішінде қандай оқиға болады?

Егер Билл пәтерінен шығып, көлігіне қарай бет алса, кадрдың нысаны не болады?

Билл ма? Пәтер ме? Көлік пе?

Әрине, Билл. Ол – кадрдағы нысан.

Егер Билл көлікке отырып, көше бойымен кетіп бара жатса, онда кадрдың нысаны не? Билл ма, көлік пе әлде көше ме?

Көліктің ішінде болып жатқан көріністі түсірмейінше, нысан көлік болып қалады: ИНТ. КӨЛІК, КҮНДІЗ. Көлік кетіп бара жатыр немесе тоқтап тұр. Сонан соң фокус Биллге түседі.

Кадрдың нысаны анықталғаннан кейін кадрдың немесе көріністің ішінде болатын визуал әрекетті сипаттаймыз.

Сценарийде «камера» сөзінің орнына жүретін терминдер тізімін жасадым. «Камера» сөзін қолдану керек пе, әлде жоқ па, осы жағынан күмәніңіз болса, қолданбаңыз, оны алмастыратын басқа термин табыңыз. Кадр сипаттамасында қолданылатын бұл негізгі терминдер сценарийді оңай, тиімді әрі визуал түрде жазуға мүмкіндік береді.

СЦЕНАРИЙ ТЕРМИНДЕРІ

(КАМЕРА сөзін алмастыруға арналған)

ЕРЕЖЕ: КАДР НЫСАНЫН ТАБУ ҚАЖЕТ

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1.
БАСТЫ НАЗАРДА
(ANGLE ON) | Кадрға алынған нысан (адам, мекен, зат) басты назарда. Мысалы, ракурс Биллға бағытталған – Биллдың көп қабатты үйден шығып бара жатқаны көрсетіледі. |
| 2.
НАЗАРДА
(FAVORING) | Кадрға түскен нысанға (адамға, мекенге, затқа) назар аударылады. Биллдың өз пәтерінен шығып бара жатқандағы көрінісі. |
| 3.
БАСҚА РАКУРС
(ANOTHER ANGLE) | Кадрдың басқа бір түрі. Биллдың өз пәтерінен шығып бара жатқаны басқа ракурстан көрсетіледі. |
| 4.
КЕҢ РАКУРС
(WIDER ANGLE) | Көрініс фокусын өзгерту. Биллға бағытталған ракурстан үлкенірек ракурсқа өту (Биллмен қоса айналасындағы нысандар да көрсетіледі). |
| 5.
ЖАҢА РАКУРС
(NEW ANGLE) | Кадрдың басқа бір түрі. Ол әдетте көз алдыңыздағы көрініске барынша «кинематографиялық сипат» беру үшін қолданылады. Жаңа ракурстан Билл мен Джейннің сауық кешінде билеп жүргені көрсетіледі. |
| 6.
СУБЪЕКТИВ КАДР
(POV) | Ракурс билеп тұрған Билл мен Джейнге бағытталғанда, мысалы, Джейннің көзімен қарағанда Биллдің күлімсіреп тұрғанын көреміз. Мұны «камераның көзімен» қарағандағы көрініс десе де болады. |

7. ҚАРАМА-ҚАРСЫ РАКУРС (REVERSE ANGLE) Көріністің ауысуы. Мысалы, Джейнге Биллдің көзімен қарау. Осы сәттегі қарама-қарсы ракурс деп Биллді Джейннің көзімен көрсетуді айтады.
8. ИЫҚ КАДР (OVER THE SHOULDER) Бұл әдіс қарама-қарсы ракурс немесе біреудің көзімен қарағандағы көріністі түсіргенде қолданылады. Бұл әдіс қолданылғанда әдетте адамның желкесі алдыңғы планға, ал оның көз алдындағы көрініс артқы планға шығады. Камераға түскен көрініс кадр жиегімен шектелген, оны кейде «жиек сызығы» деп атайды.
9. ІЛЕСПЕ КАДР (MOVING SHOT) Камера қозғалыстағы нысанмен ілесіп отырады. Мысалы, шөл даланы кесіп, ағызып бара жатқан джип автокөлігі, Джейнді шығарып салған Билл, Тэд қоңырауға жауап беру үшін орнынан қозғалды. Сценарийде тек ІЛЕСПЕ КАДР деп жазу қажет. Панорама (pans), көлбеу кадр (tilts), көлік арқылы (trucking shots), арба арқылы (dollies), жақындатып (zooms) немесе кран арқылы (cranes) деп жазу қажет емес.
10. ІРІ ПЛАН (CLOSE SHOT) Кадр өте жақын түсіріледі. Сирек әрі ерекше мән беру үшін қолданылады. Биллдің Джейннің қасындағы қызға қарағаны ІРІ ПЛАНда алынады. «Қытай ауданында» Джейк Гиттестің мұрнын пышақпен жарақаттаған көріністі Роберт Таун ІРІ ПЛАНДА деп жазады. Бұл оның сценарийде сирек қолданған терминдерінің бірі.
11. ДЕТАЛЬ (INSERT) Бір «заттың» ІРІ ПЛАНҒА алынуы. Мысалы, фото, газет мақаласы, газет айдары, сағат беті, қол сағаты, телефон нөмірі.

Осы терминдерден хабарыңыз болса, онда камераның арнайы бағытын білмей-ақ, сценарийді сенімді түрде, еш қауіптенбей жазуға мүмкіндігіңіз болады.

Заманауи сценарий формасын қарастырайық. Бұл – «Жанкешті» (*The Run*) атты экшн фильмнің алғашқы беттері, яғни кіріспе секансы. Реактивті қайықпен судағы жылдамдық рекордын жасауға аттанған адам туралы оқиға. Сценарийдің бастауы экшн секанстан басталады.

Формаға мұқият қараңыз. Әр кадрдағы субъектіні тауып алыңыз, секанстар тізбегінде әр кадрдың жеке бөліктерден тұратынына назар аударыңыз (мұндағы «бірінші айналым» дегеніміз – секанстың атауы, яғни судағы жылдамдық рекордын жасауға деген алғашқы талпынысы).

(сценарийдің 1-беті)

Жанкешті

КӨРІНІС БІРТІНДЕП АШЫЛАДЫ

Бірінші айналым

ЭКСТ. БАНКС КӨЛІ, ВАШИНГТОН. ТАҢ АЛДЫНДА

НЫСАНДАР ТІЗБЕГІ

Таң атуға бірнеше сағат қалды. Аспанда әлі де бірнеше жұлдыз жымыңдайды. Ай дөп-дөңгелек.

БАНКС КӨЛІ

Гранд-Кули бөгетінің тасты шатқалын бойлай орналасқан ұзын су арнасы. Су бетіне түскен ай сәулесі жымың қағады. Айнала тым-тырыс. Жайбарақат. Тыныштық.

Сонан соң жүк көлігінің қатты дауысы ЕСТІЛЕДІ. Және біз:

Ауысу:

МАШИНА ФАРЫНЫҢ ЖАРЫҒЫ. ҚОЗҒАЛЫС.

КАДР ЖИЕГІНДЕ

жүк көлігі кіріп келеді. ҚАШЫҚ ПЛАҢда ішінде жүгі бар, үсті брезентпен жабылған үлкен трейлерді тіркеген жүк көлігі. Ішіндегі жүк заманауи мүсіннің бөлігі, зымыран, ғарыш капсуласы болуы мүмкін. Бәлкім, оның ішінде осылардың бәрі де жатқан шығар.

КЕРУЕН

Жеті жүк көлігінің керуені жағалай ағаш отырғызған жол бойымен ілбіп келеді. Көш басында пикап пен микроавтобус. Көштің соңында тағы бір микроавтобус, оларға екі үлкен трейлер және құрал-саймандары бар фургон ілескен. Көліктердің сыртында *Saga Men's Cologne* деген белгі бар.

ИНТ. АЛДЫҒЫ МИКРОАВТОБУС

Ішінде үш адам. Радиодан кантри және вестерн музыкасының әуені естіледі.

СТРАТ БОУМЭН тізгінде, арықша келген, еті тірі Тексас тумасы, Миссисипи өзенінің батыс өңірінде жұқа металды өңдеу маманы әрі механиканың хас шебері.

РАЙАН УИЛЛС қылаң бере бастаған таңға қарап, терезе жақта

түнеріп отыр. Қайсар әрі қыңыр мінезді жігітті көбі әйгілі қайық дизайнері деп санайды. Үшеуі де өз ісінің шебері.

(2)

РОДЖЕР ДАЛТОН артқы орында отыр. Сабырлы жігіт. Көзілдірік таққанына қарасаң, реактивті жүйенің талдаушысына ұқсап кетеді.

ЖҮК КӨЛІКТЕРІ

жағалай ағаш отырғызған жол бойымен Гранд-Кули бөгеті мен Банкс көлінің сағасына (ескіше Франклин Д.Рузвельт көлі) қарай келе жатты.

ЭКСТ. БАНКС КӨЛІ. ТАҢСӨРІ

Керуен алыстаған сайын таң құланиектене бастайды, көліктер таң алдындағы жарқыраған шамдарға ұқсайды.

ЖҮРГІЗУШІЛЕР

Эллинг қайық тұрағы. Көліктер бірінен кейін бірі кеп тоқтайды. Алдыңғысынан жүргізушілер секіріп түседі. Басқалары да шығып, іске кіріседі.

Көлдің жағасында толқынды металл табақтардан ұзынша жатақ тұрғызылған. Эллинг тұрағы станоктар, электр жарығы, құрал-саймандармен жабдықталған өндіріс аймағы. Соған таяу жерге екі саяхатшы қоныстанған.

БІРНЕШЕ ЖҮРГІЗУШІ

жүгіріп шығып, түрлі құрал-жабдықтарды түсіріп, өндіріс аймағына тасып жатыр.

МИКРОАВТОВУС

Страт көлікті тоқтатады. Бірінші болып Райан, сонан соң Роджер түсті. Райан эллинг тұрағына кіреді.

ТЕЛЕВИЗИЯ ЖҮЙЕСІ БАР ФУРГОН

Sports World, сонымен қатар Сиэтлдің кейбір жергілікті спорт шолушылары құрал-жабдықтарын құрып жатыр.

ЛАУАЗЫМДЫ ТҰЛҒАЛАР МЕН СЕКУНД САНАУШЫ ТӨРЕШІЛЕР

ГИА (Халықаралық автокөлік федерациясы) деген жазуы бар киім киген. Олар электронды таймер сағаттарды, уақыт тағайындаушы тақталарды, цифрлық басқару тетігін, қалқыма таймер-белгілерді қондырып жүр. Телевизиялық монитор жүйесі арқылы көрсетілетін бейнекөріністерді де іске қосып, бабына келтіріп жатыр. Ұйқыдан оянған сәттегі адамның қимылы сияқты, бұл секанс баяу «жүріп», біртіндеп дүбірлі әрі қызу жұмыс ырғағымен үдей түседі.

(3)

ИНТ. КЕМПЕР ТҰРАҚ-ЖАЙЫ. ТАҢСӘРІ

Райан үстіне асбест тоқымалы жарыс киімін киеді, Страт бауын байлауға көмектеседі. Сыртына киген киімінен *Saga Men's Cologne* деген жазу анық көрінеді. Страт Райанның киімін ретке келтіріп жатып, бір-біріне қарайды.

Сонан соң ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІНІҢ

(кадрдың арғы жағынан) дауысы ЕСТІЛЕДІ.

Бұл – Райан Уиллс. Жоғары жылдамдықты жарыс қайығының инновациялық дизайнерлерінің бірі, ауқатты өнеркәсіп иесі Тимоти Уиллстің ұлы Уиллс туралы оқиғаны көбіңіз білесіздер. Ол *Saga Men's Cologne* компаниясына келіп, Ли Тейлордың сағатына 286 миль рекордын жаңартатын қайық жасайтынын айтты. Ол дүниежүзіндегі ең алғашқы реактивті қайық, иә, дәл солай, реактивті қайық – концепт пен дизайны жағынан революциялық – ЭЛЛИНГ жасап шығарды.

ЭЛЛИНГ

Эллингтен екі тіректің көмегімен құрастырылған дельта тәрізді қанаты бар ұшаққа және зымыранға ұқсайтын I ПРОТОТИП реактивті қайығы шығып келеді. Дизайны көз тартатын мүсін секілді. Экипаж мүшелері суға түсіп, қайықты су жолына қондырып жатты.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ

(Кадр сыртынан, әрі қарай сөйледі).

Қандай жылдамдық алатыны белгісіз, кейбіреулер оған сенімсіздікпен қарайды. Ал Уиллс болса бұл

қайықтың сағатына 400 миль жылдамдықты оңай алатынын айтады. Алайда оның демеушісі, яғни *Saga Cologne* бұл таңғажайып реактивті қайықты жүгендеуге ешкімді мәжбүрлей алмады, себебі бұл – өте радикал, әрі қауіпті шара. Сол кезде гидропланмен жарысушы Райан сытылып шығып: «Мұны мен жасаймын!» – деді.

ИНТ. ТЕЛЕВИЗИЯ ЖҮЙЕСІ БАР ФУРГОН ІШІНДЕГІ КАБИНА

Біз ТВ экрандарының бірнешеуін КӨРЕМІЗ. Экранда: пресс-конференцияда тележүргізуші Райан Уиллстен сұхбат алып жатыр.

(4)

РАЙАН (экраннан)

Мен бұл қайықты бес саусағымдай білемін, себебі оны өзім тірнектеп құрастырдым. Егер мен аздап болса да қайық сәтсіздікке ұшырайды деп қауіптенсем, яғни өзіме зияны тиеді деп ойласам, өліп кетуім мүмкін болса, онда мен оны жасамас едім! Кім болса да түбі оны біреу жасар еді. Оны менің де жасауым мүмкін ғой! Өмір дегеніміз де осы емес пе, солай ғой? Өмір – тәуекел.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (экраннан)

Қобалжып, қорқып тұрсыз ба?

РАЙАН (экраннан)

Әрине, бірақ өзіме сенімдімін. Өзіме сенбесем бұл жерге келмес едім. Бұл менің таңдауым. Мен судағы жылдамдықтың жаңа рекордын орнатуға дайынмын және оны орнатқаннан кейін сізге сұхбат беретініме сенімдімін.

Ол күледі.

ОЛИВИЯ

Райанның әйелі қатты қобалжып, ернін тістеп шеткері тұр. Қорқып тұрғаны түрінен көрінеді.

ЭКСТ. ТЕЛЕВИЗИЯ ЖҮЙЕСІ БАР ФУРГОН. ТАҢСӘРІ

Райаннан сұхбат алған ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ фургонның қасында, көл артқы планда.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ

Бірнеше жыл бұрын Райан Уиллс гидропланмен жарысатын өте табысты спортшы еді. Аурухана төсегіне таңған апаттан соң спорттан кеткенін біраз адам біледі...

ФЛӨШБӘК. БАНКС КӨЛІ, ВАШИНГТОН. КҮНДІЗ.

Райанның гидропланы бірнеше рет аунап барып, төңкеріліп түседі. Көліктен түсіп қалып, ол суда қозғалыссыз қалқып келеді.

ҚАЗІРГІ УАҚЫТҚА ҚАЙТА ОРАЛУ. КЕРМЕ АЙМАҒЫ

Адам саусағына ұқсас айлақтың шеті суға кіріп тұр. Оған буксир байланған.

(5)

I ПРОТОТИПКЕ

Су бетінде I Прототипке жанармай толтырып жатыр. Ұзын полиэтилен түтіктермен қосылған екі оттегі баллоны қозғалтқышқа жалғанған. Жанармай құюды Роджер қадағалап тұр.

РАЙАН

Райан фургоннан түсіп, реактивті қайыққа қарай бара жатыр. Жанында Страт бар.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (кадр сыртынан)

Біз Шығыс Вашингтондағы Банкс көлінде, Гранд-Кули бөгетінің жанында тұрмыз. Мұнда Райан Уиллс тарихта ең алғашқы болып реактивті қайықпен судағы жылдамдық рекордын орнатпақшы.

КЕРМЕ АЙМАҒЫНДА

Райан айлақты бойлай жүріп, қайыққа отырады.

УАҚЫТТЫ ҚАДАҒАЛАУ

Уақыт тағайындаушы тақтадағы цифрлық механизмдер қатары жарыса зулап, нөлге барып тоқтады.

ИНТ. ФУРГОНДАҒЫ ТЕЛЕВИЗИЯЛЫҚ БАСҚАРУ ПУЛЬТІ

Режиссер теледидар мониториның пультіне отырып, телевизиялық трансляцияға дайындалуда. Оның алдында сегіз экран орналасқан, әрқайсысының нақты бағытталған нысаны бар: бірі команданы, екіншісі мәре сызығын, келесі бірі көлді, қалқымалы сақтандыру таймерлерін, көрермендерді және т.б. көрсетеді. Бір экран Райанның дайындалып жатқан сәтін көрсетіп жатыр.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

Райанмен бірге оның екі әріптесі, инженер-механик Страт Боумэн.

СТРАТ

қайықта, қолында рациясы бар, Райанды мұқият бақылап отыр.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

және реактивті жүйелер талдаушысы Роджер Далтон. Роджер – Реактивті қозғалыс зертханасының жетекші ғалымдарының бірі; кезінде Галилео миссиясының құрамында болған.

РОДЖЕР

отын өлшегіштер мен басқа да бөлшектерді тексереді. Барлығы дайын.

(6)

РАЙАН

кабина орындығына отырып, белбеуін тақты. Страт қайық ішінде, таяу маңда отыр.

ИНТ. РЕАКТИВТІ ҚАЙЫҚТЫҢ КАБИНАСЫ

Райан алдында орналасқан басқару панеліндегі тетіктерді тексеріп, «отын шығыны» деген жазуы бар ажыратып-қосқышты шертіп қалған кезде, оның тілі көтеріліп барып орнығады. «Су ағыны» деп белгіленген келесі бірін түртіп қалады, ол да іске қосылады. Батырманың қызыл шамы жанған кезде «дайын» деген сөзді оқимыз. Райан қолын рөлге, саусағын «шығару» батырмасының жанына қояды.

РАЙАН

Панель көрсеткіштерін тексеріп, терең тыныс алды. Ол дайын.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

Райан дайын сияқты.

НЫСАНДАР ТІЗБЕГІ

уақытты кері санайды. Экипаж, төрешілер мен көрермендер жым-жырт тына қалды; электронды құрылғының көрсеткіші нөлде; түсірілім тобының назары ұшуға қанатын қомдап тұрған құс кейпіндегі I ПРОТОТИПТЕ.

СТРАТ

Райаннан көз алмайды, «бас бармағын көтеріп», белгі бергенін күтіп отыр.

РАЙАН

Қорғаныс шлем ішінен тек көздері көрінеді. Өзіне сенімді.

СИНХРОНДАУ КЕШЕНІ

Төрешілердің көзі синхрондау механизмдері мен көлдегі қайықта.

КӨЛ

тып-тыныш, метрикалық және мильдік ұзындық бірлігі үш қалқыма таймермен белгіленген.

МӨРЕ СЫЗЫҒЫНДА. ДЖЕКТИҢ КӨЗҚАРАСЫМЕН СУБЪЕКТИВ КАДР

Роджер мен екі экипаж мүшесі жүзу жолына қарап, көзге нүктедей боп көрініп тұрған қайықты бақылап тұр.

ТҮСІРІЛІМ ТОВЫ

сарыла күтуде, жағдай барған сайын ширыға түсуде.

РАЙАННЫҢ КӨЗҚАРАСЫМЕН СУБЪЕКТИВ КАДР

Ол жүзу жолынан көз алмайды, «дайын» батырмасы алдыңғы планнан анық көрініп тұр.

СТРАТ

соңғы рет тағы да тексеріп шықты. Райан дайын. Ол таймерді тексерді. Олар да дайын. Бұл «сақадай сай» дегенді білдіреді. Ол Райанға «бас бармағын көрсетті», енді Райанның белгі беруін күтіп отыр.

РАЙАН

да «бас бармағын көтерді».

СТРАТ

рациямен сөйлесіп жатыр.

СТРАТ

Кері санақ таймері дайын (ол уақытты кері санай бастады)
5, 4, 3, 2, 1, 0

СИНХРОНДАУ КЕШЕНІ

үш шамды бірінен кейін бірін ретімен жағады: қызыл, сары, жасыл.

РАЙАН

«қосу» батырмасын басты. Сол-ақ екен

РЕАКТИВТІ ҚАЙЫҚ

іске қосылып, алға қарай ытқи жөнелгенде, жалындаған от су бетін шарпып өтті.

ҚАЙЫҚ

суасты қанатының қырымен суды жарып, 300 миль/сағ жылдамдықпен заулап, су бетінен бірнеше дюйм жоғары көтеріліп, зымырандай ұшып барып, көлдің арғы шетінен бір-ақ шықты.

КЕЗЕКТЕСЕ ЖҮРЕДІ

Бұл кадр мәре сызығында күтіп тұрған Страт, Оливия, төрешілер, Роджер және телевизия жүйесі бар фургон ішіндегі телеэкрандар көрінісімен КЕЗЕКТЕСЕ жүреді.

РАЙАННЫҢ КӨЗҚАРАСЫМЕН СУБЪЕКТИВ КАДР

Төңіректің бәрі визуал шапшаң бейнелерге айналып, тыныштық орнаған сәтте айнала қисайып, бұрмаланып көрінеді.

ҚАЙЫҚ

зу етіп өте шығады.

САНДЫҚ КӨРСЕТКІШТЕР

(8)

Сол сәтте синхрондау механизмдеріндегі сандық көрсеткіштер де зуылдай жөнеледі.

ӘРТҮРЛІ НЫСАНДА

Капсулаға жалғанған парашюттың ашылмай жатқан сәті түсіріледі. Экипаж мүшелері, төрешілер, көрермендер демін ішіне тартып бақылап тұр.

РАЙАН

рөлді ұстап отыр. Қайық тербелген кезде қолының сәл діріл қаққанын көреміз.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

Бұл – өте қатты жылдамдық.

СИНХРОНДАУ КЕШЕНІ

Сандық көрсеткіштер көз ілестірмес жылдамдықпен айналып жатыр.

РАЙАННЫҢ КӨЗҚАРАСЫМЕН СУБЪЕКТИВ КАДР

Қайық ТЕРВЕЛІП, өзімен бірге төңіректің бәрін сілкілей жөнелді. Әлдебір жамандықтың болғаны анық.

КӨЛ ЖАҒАСЫНАН

қайық қалдырған толқын ізінің біркелкі емес, үзік-үзік екенін байқаймыз.

СТРАТ ПЕН ОЛИВИЯ

қайықтың қатты шайқалғанын көреді.

КАДРЛАР ТІЗБЕГІ

көрермендер мен қайықты КЕЗЕКТЕСЕ көрсетеді.

I ПРОТОТИП

бағытынан ауытқып кетеді. Райан рөлде қалшыып қалады.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

Сабыр сақтаңыздар, әлдененің болғаны анық, қайық қатты шайқалып кетті.

I ПРОТОТИП

бір бүйіріне қарай ауып кетті.

РАЙАН

катапульттеу батырмасын басады.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

Райан бұған шыдай алмас. Ол опат болатын болды!
Райан апатқа ұшырайтын болды, сұмдық!

(9)

ҚАЙЫҚ КАБИНАСЫ

катапульттен әуеге атылып, соңынан парашют ілеседі.

КАПСУЛА

суға құлайды.

СТРАТ, ЭКИПАЖ МҮШЕЛЕРІ, ТӨРЕШІЛЕР, ОЛИВИЯ

көз алдарында болып жатқан сұмдық оқиғаға сілейіп қарап қалады.

ҚАЙЫҚ

бар пәрменімен суға шалп етіп төңкеріліп түсіп, бақылаудан шығып кетеді де, бірнеше рет айналып көз алдымызда быт-шыты шығады.

ТЕЛЕЖҮРГІЗУШІ (КС)

Райан катапульттенді, сәл күте тұрыңыздар, парашют ашылмай жатыр, о тоба, не болып кетті мұнда...

ТҮРЛІ НЫСАННАН

Капсулаға жалғанған парашюттың ашылмай жатқан сәті

түсіріледі. Пластик кабина ішінде қамалып қалған Райан 300 миль/сағ жылдамдықпен суға құлап түседі.

Капсула тоған суының бетімен ырши ұшқан тас секілді су бетінде секең қағады. Іште қалған Райанның қандай жағдайда екені Құдайға ғана мәлім. Капсула толық тоқтағанша бір мильден аса қашықтыққа ұзап кеткен.

Үнсіздік. Дүние бір сәтке тоқтап қалғандай. Сонан соң тыныштықты жедел жәрдем көлігінің ДАБЫЛЫ бұзып жібереді. Халық жапа-тармағай су бетінде қалқып жүрген Райан Уиллистің жансыз денесіне қарай ұмтылады. Сонан соң... естиміз:

Ауысу:

Әр кадрдың әрекетті қалай сипаттайтынына, камера нұсқаулығына көп жүгінбей-ақ әрекетті «кинематографиялық» қалыпта беру үшін тізімдегі терминдерді қалай пайдаланғанына мән беріңіз.

Форманы түсіну үшін сценарийді көп оқыңыз. Сценарийге арналған көптеген веб-сайттар бар. Оларды *simplyscripts.com*; *or Drew's Script-O-Rama.com*; *or dailyscript.com* тәрізді сайттардан тегін жүктеп, *Google* және *Yahoo!* іздеу серверінен тауып алуға болады. Сценарийді жүктеп алатын сайттар да, сценарийлер де көп. Сценарий формасындағы мәтінмен танысу үшін кез келген сценарийдің кез келген он бетін көшіріңіз. Мұндай жаттығу формаға салып жазуды үйренуге мүмкіндік береді. Кадрдың нысанын анықтап алыңыз. Сценарийді көп оқыған сайын формаға салып жазуға машықтанасыз.

Мұны үйрену үшін біраз уақыт қажет. Басында біршама қиын болуы мүмкін, кейін бәрі жеңілдей түседі. Жаза берсең, өзіңе де оңай: қолың жаттығып, формаға еш алаңдамайтын боласыз. Әрине, сценарий формасына салып жазудың ең оңай жолы – *Final Draft* сияқты сценарий жазуға арналған бағдарламалық жасақтама-сына қол жеткізу. Оны *www.finaldraft.com* сайтынан қараңыз.

Формамен танысып болған соң келесі сатыға көшуге болады. Ол көрініс деп аталады.

Сценарий жазу

БЭГБИ:

«Мырзалар, осы есіктен шығып, оңға қарай бұрылып, көлікке отырсаңыз, жиырма бес минуттың ішінде Тынық мұхитқа жетіп барасыз. Мұхит суына шомылып, балық аулап, кемемен жүзесіздер, бірақ суын ішіп, көгал мен апельсин тоғайын суара алмайсыз. Ескерте кетейін, біз мұхитқа таяқ тастам жерде тұрсақ та, қу медиенде қалғандаймыз. Лос-Анджелес – шөл далада орналасқан қала. Осы ғимараттың, әрбір көшенің асты құрғақ топырақ. Сусыз топыраққа, шаңға көміліп өлеміз».

«Қытай ауданы».

Роберт Таун

«Лос-Анджелеске суды өзіңіз әкелесіз, болмаса Лос-Анджелесті суға өзіңіз алып барасыз». Бұл – «Қытай ауданы» (*Chinatown*) сценарийінің негізі. Сценарийдің тақырыбын әрекет пен кейіпкерлер арқылы драмалау – үлкен шеберлік. «Қытай ауданы» сценарийін жазу кезіндегі Роберт Таунның қызықты әңгімесі көптеген күмәнді, жағымсыз әрі белгісіз оқиғалардың бетін ашады. Сценарий жазу – қуанышы мен қайғысы қатар жүретін, тіпті қасіретке толы таңғажайып, жұмбақ құбылыс. Бір күні биікте самғасаң, келесі күні шыңырау түбіне құлап, тығырыққа тіреліп, шарасыздың күйін кешесіз. Сценарий бірде жақсы шықса, бірде неге жарамсыз болып қалатынын кім білсін. Бұл – шығармашылық процесс, сондықтан ол талдауға келмейтін таңғажайып әрі сиқырлы дүние.

Сценарий жазудағы басты мәселе – не жазу керек екенін білу. Кері шегініп, неден бастағанымызды бір сәт еске түсірейік. Мынау – парадигма.



Алғашқы тараулардың бірінде Хьюстондағы NASA нысанынан үш адамның ай тасын ұрлауын тақырып етіп алуды қарастырған едік. Оны әрекет пен кейіпкерге бөлдік. Бұдан бөлек, бас кейіпкер мен маңызды бір немесе екі кейіпкерді таңдап, олардың әрекетін ай тасын ұрлауға бағыттадық. Сонымен қатар сюжеттің басы мен аяғын, I және II актінің соңындағы сюжет бұрылыстарын анықтауды сөз еттік. Қалаған бағдарымызға қарай бағыты мен даму желісіне мән бере отырып, 3x5 көртішкелердің көмегімен сюжет желісін құрдық.

Парадигмаға қарайық: **БІЗ НЕ ЖАЗУ КЕРЕГІН БІЛЕМІЗ.**

Жалпы сценарийге, әсіресе киносценарийге қатысты дайындық формасын аяқтадық. Ол – форма, құрылым және кейіпкер. Енді сценарий формасына түсетін сюжет элементтерін таңдап, басынан аяғына дейін жазып шыға аласыз. Басқаша айтсақ, не жазу керектігін білесіз, енді тек оған кірісу ғана қалды.

Сценарий жазудың тәжірибесі мен шығармашылық процесс туралы не айтылып, не жазылса да, оның тобықтай түйіні бар. Сценарий жазу – жеке тәжірибе. Басқа ешкімдікі емес.

Фильм жасауға үлес қосатын адамдар көп, бірақ бір сызық түспеген ақ қағаз бетіне жазып, фильм түсіруге мүмкіндік беретін жалғыз адам – сценарист.

Сценарий жазу – өте күрделі жұмыс; күн демей, түн демей үнемі компьютердің алдында отырып, ойды қағазға тізе бересіз. Ол – уақытты қажет ететін жұмыс. Сондықтан ертеңгі күнің бүгінгіден де жақсы болады деген сенім болу керек.

Жазбас бұрын оны жазуға уақыт табу керек.

Жазуға күніне қанша сағат бөлу қажет?

Ол жағы өзіңізге байланысты. Мен күніне төрт сағат жұмыс істеймін, аптаның алты күнін жазуға арнаймын. Стюарт Битти күніне сегіз сағат – таңғы сағат 09:00-ден кешкі сағат 18:00-ге дейін жазады. Роберт Таун күніне төрт-бес сағат – аптасына алты күн жұмыс істейді. Кейбір сценаристер күніне бір сағат, кейбірі таңертең, кейбірі кешке, кейбірі түнде жазады. Енді бірі күніне он екі сағат отырып жазады. Кей сценаристер сценарийін айлар бойы ойында дамытып, толық сенімді болғанша қайта-қайта әңгімелеп береді. Тек «бабына» жеткен кезде жазуға кіріседі. Кейін бірнеше апта өңдеп, түзетеді.

Көбі сценарий жазу үшін күніне екі-үш сағат жұмсайды. Өте жақсы. Алайда оның тиімсіз жақтары да бар. Сценарий жазу шеберлігі дәрісінде студенттеріме «күні бойы жұмыс істеп, жұмысқа барар алдында немесе келген соң бір-екі сағат сценарий жазуға уақыт таба алмасаңдар, идеяны үнемі жадында сақта» деп айтатынмын. Олар сюжет желісін, кейіпкерлер мен «одан әрі не болар екен» деген ойды үнемі ойлап жүруі керек. Кәртішкелерді бірге алып жүріп, кез келген жерде: кезекте тұрғанда, метрода, автобус пен пойызда отырғанда қайта қарауға кеңес беретінмін. Жұмысқа бара жатқанда, түскі ас пен кофе ішуге шыққанда немесе үйге қайтар жолда туған ой мен идеяны есте сақтап қалу үшін магнитофонға жазып алу жақсы көмектеседі. Ұйықтар алдында сол идеялар мен диалогты тыңдасаңыз, еске сақталып, жатталып қалады. Демалыс күндері, сенбі, жексенбіде сценарийге екі-үш сағат бөлуге болады.

Сіз үшін ең тиімді қай уақыт? Күнделікті жұмыс кестеңізге қараңыз. Күні бойы жұмыс істейтін болсаңыз әрі үй мен отбасы күтімі мойныңызда болса, онда уақытыңыз шектеулі. Сценарий жазу үшін ең оңтайлы уақытты тауып алу керек. Таңертең ерте тұрып жазғанды ұнататын боларсыз, бәлкім. Әлде түске дейін ештеңе істей алмайсыз ба? Кешқұрым тиімді болуы мүмкін. Сондықтан оны зерделеп, анықтап алған жөн.

Ерте тұрып, жұмысқа барар алдында немесе жұмыстан келген соң тынығып алып, бірнеше сағат жазсаңыз да болады. Түнде, айталық, сағат 10:00–11:00 аралығында, немесе ерте жатып, таңғы сағат 04:00–05:00-те тұрып жазса да болады. Ірі студияның атқарушы қызметкері болып істейтін студенттерімнің бірі таңғы 5-те тұрып, бір-екі сағат жазып, отбасымен таңғы асын ішіп, сонан соң жұмысына кетеді. Бұл қиын, әрине, бірақ осылай да жасауға болады. Егер үй шаруасындағы отбасылы әйел болсаңыз, онда барлығы өз жұмысымен кеткен кезде, түске дейін немесе түстен кейін жазуыңызға болады. Жеке басыңызға күндіз не түнде екі-үш сағатты қалай бөлетініңізді өзіңіз шешесіз.

Жеке бас деп айтуымыз бекер емес. Телефонмен бос әңгіме айтып, кофені бірге ішетін достарың, үй шаруасы, күйеуің, әйелің, сүйіктің, балаларың кедергі жасамай, екі-үш сағатты тек сценарий жазуға арнауыңыз керек.

Сценарий жазу, күн ауысып түннің келетіні тәрізді, жазылған әр бетіне – бет, көрінісіне – көрініс, кадрына кадр қосып, күнделікті үздіксіз жасап отыратын іс. Алдыңызға мақсат қойыңыз. Күніне үш бет жазу – ақылға қонымды әрі ұтымды шешім. Егер сценарийді шамамен 120 бет деп алып, күніне үш беттен аптасына бес күн жазар болсаңыз, бірінші жобаны жазуға қанша уақыт кетеді?

Шамамен қырық жұмыс күні. Аптасына бес күн жұмыс істесеңіз, бірінші жоба шамамен алты аптаның ішінде дайын болады. Жазу процесін бастаған соң бірде он бет, бірде үш бет жазатын күндерің болады. Сондықтан күніне үш бет немесе одан да көп жазатыныңызға сеніңіз.

Отбасыңыз немесе кездесіп жүрген адамыңыз болса, жағдай сәл күрделірек, себебі уақыт пен жазатын орынға қоса, сізді қолдайтын әрі шабыт сыйлайтын адам қажет.

Басқаларға қарағанда отбасы бар әйелдерге өте қиын. Олардың күйеуі мен балалары әрдайым қолдау көрсете бермейді. Қанша жерден «жазуым керек» деп

түсіндіргенмен де, кейде келіспеушілік туып қалады. Талапты орындамау мүмкін емес. Тұрмыстағы әйелдердің көбі сценарий жазуын қоймаса күйеуі тастап кететінін, балаларының тәртібі нашарлап, үй шаруасы жайына қалып, бәрінің жақтырмайтынын жиі айтады. Бұл ауыртпалықты көтеру оңай емес. Жазу үшін уақыт, кеңістік пен еркіндік қажет. Эмоцияға беріліп, ашу-ызаға бой алдырмау керек. Абай болмасаңыз ашудың жетегінде кетесіз.

Жазу барысында жақын адамдарыңыз қасыңызда болса да ой мен сана алысқа ұзап кетеді. Олар кейіпкеріңіздің аса қиын жағдайда екенін түсінбейді, түсінуге тырыспайды. Күнделікті тұрмыста істейтін ас-су, дәрі-дәрмек, дәрігердің нұсқауын орындау, кір жуу, азық-түлік алу сияқты шаруаның бәріне көңіл бөле алмайсыз.

Ол туралы ойлау да артық. Кездесіп жүрген адамыңыз сізді түсінетінін, қолдау көрсететінін айтса да, үнемі бұлай болуы екіталай. Бұл олардың көмектескісі келмегенінен емес, сценарий жазудың не екенін түсінбеуінен туындайды.

Сценарий жазуға кететін уақыт үшін өзіңізді кінәлі сезінбеңіз. Жұбайыңыз немесе сүйіктіңіз сценарийге бола «ренжиді» немесе «түсінбейді» деп ойласаңыз да жазыңыз. Егер шын мәнінде солай болса, онда «таңдау» өз еркіңізде. Қиын болары сөзсіз, соған дайын болсаңыз, бәріне үлгересіз.

Барлық отбасы, сүйіктісі, достары, балалары бар адамдарға айтарым: егер әйеліңіз, күйеуіңіз, сүйіктіңіз, досыңыз немесе ата-анаңыз сценарий жазып жатса, оларға сіздің сүйіспеншілігіңіз бен қолдауыңыз қажет.

Олардың сценарийін жазып шығуына мүмкіндік беріңіз. Сценарист жазу кезінде үш айдан алты айға дейін мінезі бірде жабырқап, бірде ызаланып, уайымдап, айналасындағыларға селқос қарап, тез ренжіп, мың құбылып жүреді. Бұл қолайсыздық тудырады.

Оған жазуға жағдай жасап, мүмкіндік бере аласыз ба? Қанша жерден өміріңізге кедергі келтірсе де, қолдау көрсете алатындай махаббатыңызға сенімдісіз бе?

Егер жауабыңыз «жоқ» деген сөз болса, бүкпей айтыңыз. Екі тарапқа да тиімді амал табыңыз. Сценарий жазу – жалғыз, оңаша отырып жасайтын іс, отбасылы адамды шындай түсетін тәжірибе.

Жазу жұмысына арнап күн тәртібін жасау керек. 10:30–12:00-ге дейін немесе 20:00–22:00, 21:00–24:00-ге дейін. Күн тәртібінің көмегімен дағды «мәселесін» қалыптастыру оңай.

Қанша күн жазатыныңызды да шешіп алғаныңыз жөн. Егер күні бойы жұмыста болсаңыз, мектепте істесеңіз, тұрмыста болсаңыз немесе кездесіп жүрген адамыңыз болса, онда тиісті дайындық жасап, аптасына бір не екі күн жұмыс істеуге болады. Ойыңызды жинақтаңыз, әйтпесе шығармашылық құлшыныс жоғалып кетуі мүмкін. Бар ойыңыз жазып жатқан сценарийде болсын.

Күн тәртібінің көмегімен жұмысқа кірісуге болады. Сөйтіп қолға қалам алатын күн де жетті.

Алғашында қандай жағдайға тап болатыныңызды білесіз бе?

Қарсылық.

КӨРІНІС БІРТІНДЕП АШЫЛАДЫ ЭКСТ. КӨШЕ. КҮНДІЗ деп жазғаннан

кейін-ақ қарындашыңызды ұштап немесе жұмыс орныңызды ретке келтіргіңіз келеді. Әйтеуір жазбауға сылтау іздейсіз. Бұл – қарсылық.

Сценарий жазу велосипедпен жүру, жүзу, билеу немесе теннис ойнауды меңгеру және үйлестіру дағдыларын қамтитын үйрену немесе тәжірибе алу процесі секілді.

Суға тастап жібергеннен адам ешқашан жүзіп үйренбейді. Жүзуді тек күнделікті жаттығу арқылы, нақты бір форманы қалыптастыра, жетілдіре отырып үйренеді.

Сценарий жазу да сол сияқты. Жолыңызда кесе-көлденең жатқан қарсылыққа тап боласыз. Оны бірден байқамай да қалуыңыз мүмкін.

Мысалы, жазуға енді кірісе бергенде кенет тоңазытқышты тазалағыңыз немесе асудің еденін жуғыңыз келіп кетеді. Кейде спортзалға, йогаға барғыңыз келеді; төсектің жаймасын ауыстыру, тамақ ішу, теледидар көру, секс, бір жерге баруды сылтау қылатын кездер болады. Кейбірі тіпті мүлдем қажет емес киім-кешекті қыруар ақшаға сатып алады. Себепсіз ашуланып, шыдамсызданып кетеді.

Мұның бәрі қарсылықтың формалары.

Осындай жағдай туындаған кезде қолданатын сүйікті қарсылығымның бірі – келесі сценарийдің идеясын ойластыру: бұдан да жақсы, бұдан да асып түсетін қызықты әрі бірегей сценарийдің идеясы. Сонда сценарий жазып жатқаныңызды өзіңіз сезбей қаласыз. Шынымен сондай ойда боласыз.

«Жап-жақсы» екі-үш идея пайда болады. Бұл керемет идея – қарсылықтың формасынан туындаған дүние. Егер ол шынымен жақсы идея болса, оны жазып қойған дұрыс. Тың идеяны бір-екі бетке жазып, файлға салып, сыртына «Жаңа жоба» деп бөлек қойған жөн. Егер алғашқы жобадан бас тартып, жаңа идеяны қолға алсаңыз, баяғы кедергіге қайтадан тап боласыз. Тағы да жаңа идея ойластырып, жалғастыра беріңіз. Бұл – қарсылықтың формасы, жазбаудың амалы.

Бәріміз де жазбас үшін сан алуан себеп табудың шеберіміз. Бұл – шығармашылық процестің қарапайым кедергісі.

Онымен қалай күресуге болады?

Өте оңай. Қарсылықты сезсеңіз, мойындау керек. Тоңазытқышты тазалап, қарындашты ұштап немесе тамақ іше бастасаңыз, онда өзіңізді қарсылық кезеңінен өтіп жатырмын деп есептеңіз. Бұл аса үлкен мәселе емес. Сол үшін өзіңді кемсітіп, кінәлі санап, қолымнан ештеңе келмейді деп айыптаудың қажеті жоқ. Тек қарсылықты мойындап, әрі қарай жалғастыра беріңіз. Ештеңе болмағандай кейіп танытпаңыз. Қарсылыққа тойтарыс бергеніңізді сценарий жазуға дайын болғанымыз деп есептеңіз.

Ең күрделісі – алғашқы он беті. Жазғаныңыз оғаш, жасанды, нашар болып шығатыны сөзсіз. Ол қалыпты жағдай. Кейбірі жазғанына көңілі толмай, төзімі таусылады. «Қолынан келмесін» білгеннен соң өзін ақтап шығатындай шешімге келеді. Сөйтіп, жазуды доғарады. «Мен кімді алдап жүрмін?» – деп өз-өзіне сұрақ қояды.

Сценарий жазу – тәжірибемен келетін шығармашылық еңбек. Оған бірте-бірте машықтану арқылы жетеді, сонда сценарий жазу жеңіл болады.

Басында диалог та ойдағыдай шықпайды.

Диалог кейіпкердің атқаратын қызметі екенін есте сақтаңыз. Диалогтың мақсатын қарастырайық. Диалог:

- * оқиға әрі қарай өрбиді;
- * бас кейіпкер туралы мағлұмат береді, себебі ол – оқиға ортасында жүретін кейіпкер;
- * оқырманға қажетті фактілер мен ақпаратты ашады;
- * кейіпкер кездейсоқ, шынайы әрі сенімді қарым-қатынас орнатады;
- * кейіпкердің әлеуетін, түсінігі мен мақсатын көрсетеді;
- * оқиға мен кейіпкердің конфликтісін ашады;
- * кейіпкерлердің эмоциялық жағдайын айқындайды;
- * әрекет туралы түсініктеме береді.

Диалог жазу тәжірибеңіздің алғашқы талпынысы рабайсыз, үйреншікті үзік-үзік фразалардан құралған жасанды көрінуі мүмкін. Диалог жазу жүзіп үйрену секілді. Басында біраз батпақтайсыз, кейін жаза-жаза ебін тауып аласыз.

Кейіпкердің сізбен жақсы тіл табысып кетуі үшін 40–50 бетті еңсеруіңіз қажет. Сонда ғана олар тілдесе бастайды. Диалогты тұрпайы, лепірме, кесімді, сандырақ, езбе сөздермен жазып көріңіз. Бұған қам жеменіз. Тек жаза беріңіз. Қайта жазу кезінде тазалап шығасыз. «Жазу дегеніміз – қайта жазу» дейді халық даналығы.

«Шабыт» іздеп сандалсаңыз да, оны таппайсыз. Шабыттың келер сәті, сағаты мен уақыты болады. Сценарий адамның ынта-жігеріне тәуелді, оған апталап, айлап жетесіз. Сценарий жазу үшін жүз күн қажет болса, оның он күніне «шыдасаң» – жолыңыз болғаны. Жүз күн «шыдау» былай тұрсын, жиырма бес күнге шыдау мүмкін емес. Әлдекімдер шыдауға болады деседі, шынында, оныңыз сағым қуғанмен бірдей.

«Бірақ», – дейсіз сіз. Бірақ не?

Сценарий жазу – күнделікті күйбең тірлік, күніне екі-үш сағаттан, аптасына бес күн, жұмыс күндері немесе демалыс күндері күніне үш беттен аса, аптасына он беттен жазуды қажет ететін үлкен жұмыс. Сценарий жазу – әр бетіне – бет, көрінісіне – көрініс, кадрына кадр қосып, күнделікті үздіксіз жасап отыратын іс. Сондықтан ертеңгі күнің бүгінгіден де жақсы болатынына сену керек.

Парадигманың ішінде жүргендіктен, оның өзін көру мүмкін емес.

Кәртiшке жүйесi – қолыңызға берiлген жол сiлтеушi карта әрi нұсқаулық. Сюжет бұрылысы – жол бойында кездесетiн бақылау-өткiзу бекетi, яғни шөл далада адасып қалғанда көлiкке жанармай құятын «ең соңғы мүмкiндiк» болса, соңы – дiттеген жерiңiз. Кәртiшке жүйесiнiң маңыздылығы сол – осыған бас қатырмайсыз. Жүйе өз жұмысын тындыра береді.

12-тарауда айтқанымыздай, бір кәртiшке бiр көрiнiске тең, ал сценарий жазуға ол сәйкес келмейдi. Себебi «кенеттен» көңiлге қонымды жаңа бiр көрiнiс сап ете түсуi мүмкiн. Көрiнiстi қолдану керек. Ол кәртiшкенiң дағдылы бағытынан бұрылып, бұрын ойға келмеген бiрнеше жаңа көрiнiстер немесе секанстарға жол ашадy. Менiң ойымша, бұл керемет. Солай жасаған дұрыс. Оның тиiмдi не тиiмсiздiгi

бірнеше беттен соң анықталады. Әдетте бірнеше бетті жазып болған соң, әрі қарай не жазу керегін, қай бағытқа жүру керегін білмей дал боласыз. Сол кезде келесі көртішкеге қарайсыз. Ол келесі көрініске бастайтын жолды нұсқайды. Егер оның көмегі болмаса, екі күн жоғалттым деп есептеңіз, бұдан шығармашылық құлшынысыңыз кемімейді. Ештеңе жоғалтпайсыз.

Бір көріністі алып тастап, жаңасын қосу керек. Шығармашылық санаңыз көртішкелерді өзіне лайықтап алғандықтан, бірнеше көріністі алып тастап, сюжет желісін бастапқы бағытымен дамыта беруге болады.

Көртiшке жасап жатсаңыз, жасай беріңіз. Ал егер сценарий жазып жатсаңыз, жалғастыра беріңіз. Көртiшкеге байланып қалмаңыз. Олардың сізге жол сілтеп отыруына мүмкіндік беріңіз, бірақ олардың жетегінде кетпеңіз. Егер тосыннан сюжеттің көңілге қонымды әрі жатық өрбуін қамтамасыз ететін жақсы ой келіп жатса, оны қағазға түсіріп алыңыз.

Сонымен сценарийдің жақсы шығуы үшін не маңызды? Олардың ішіндегі көңіл аударатын ең маңыздысы – кез келген үздік драмалық шығарманың негізі конфликт екенін түсіну. Кез келген драманың конфликт екені бұған дейін де көп айтылды; конфликтісіз әрекет жоқ, әрекетсіз – кейіпкер, кейіпкерсіз – оқиға, оқиғасыз сценарий болмайды.

Драмалық конфликт ішкі және сыртқы деп бөлінеді. «Уақыт» (*The Hours*), «Қытай ауданы», «Маньчжурлық кандидат» (*Manchurian Candidate*), «Жылы орын» (*A Place in the Sun*) (Майкл Уилсон, Гарри Браун), «Суық тау» (*Cold Mountain*), «Америкалық сұлулық» (*American Beauty*) фильмдерінде осы аталған екі конфликт бар. Сыртқы конфликт кейіпкерге сырттан келеді, яғни «Суық тау», «Сыбайлас» (*Collateral*), «Аполлон – 13» (*Apollo 13*), «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильмдеріндегі кейіпкерлер – физикалық тосқауылдарға тап болғандар. Сюжет ішінде кейіпкерлер мен шағын оқиғалар арқылы конфликт тудыру, мейлі ол роман, спектакль немесе сценарийге қатысты болсын, шығарманың ең қарапайым әрі негізгі «ақиқаты».

Сонымен конфликт дегеніміз не? Сөздіктегі анықтамасына қарасак, қарсылық деген мағына береді. Кез келген драмалық көріністе кейіпкердің немесе кейіпкерлердің біреуге немесе бір нәрсеге қарсылығы болады. Конфликт күрес, жанжал, шайқас немесе біреуді аңду, өмірден иә болмаса сәтсіздікке ұшыраудан, қол жеткен жетістіктен айырылып қалудан қорқу сияқты әртүрлі болады. Олардың эмоциялық, физикалық немесе психикалық болғаны маңызды емес.

Конфликт оқиғаның нақ ортасында болуы шарт, себебі ол – динамикалы әрекет пен күшті кейіпкердің тұпқазығы. Егер конфликт жеткіліксіз болса, нақтырақ айтсақ, сценарийдің негізі болмаса, онда жазғаныңыздың маңызы болмайды.

Сондықтан күн сайын жаза беру керек. Жазу барысында өзіңізге мәлім емес дүниелер ашыла береді. Мысалы, басыңыздан өткен оқиға туралы жазып жатсаңыз, сол кездегі сезім мен эмоцияны қайта сезіп, ашуланып, күйгелектеніп, бойыңды эмоциялық толқу билеп алғандай күй кешесіз. Сондықтан қобалжудың керегі жоқ. Тек жаза беріңіз.

Алдыңызда сценарийдің бірінші жобасының үш кезеңі бар, содан өтесіз.

Біріншісі – «қағазға түртіп алу» кезеңі, яғни барлығын қағазға жазып, тізе береміз. Жазу не жазбау туралы ойланып-толғанып жүрген көріністерді осы кезеңде жазу керек. Екіойлы болып жүрсеңіз де, жазыңыз. Бұл – ереже. Егер сценарийді цензурадан өткізіп, белгілі бір қалыптан ауытқымауын бақылап отыратын болсаңыз, онда небәрі 80 бет қана шығады, бұл тым аз (комедия әдетте 85–90 бет болады). Сондықтан онсыз да құрылымы тығыз сценарийге бет қосып, қажетті көлеміне жеткізу үшін көріністер енгізуге тура келеді. Бұл өте қиын жұмыс. Құрылымы қалыптасып қойған сценарийге қосымша көрініс қосқанша, оны алып тастаған әлдеқайда жеңіл.

Оқиганы әрі қарай дамыта беріңіз. Көріністі жазып болған соң, оны тазалап, «дұрыстап» түзету үшін қайта қарайтын болсаңыз, онда шамамен 60-беттерге келгенде әліңіз құрып, шығармашылық құлшынысыңызды жоғалтып, тіпті жобаны сөреге салып қоюыңыз да ғажап емес. Осындай жолмен еңбек етіп, жобасын аяқтай алмаған сценаристер көп. Кез келген маңызды өзгерістерді екінші жобادا қолға алған жөн.

Көріністі қалай бастауды немесе келесі қадамды қалай жасауды білмейтін кездер де болып жатады. Әрине, көртішкеге қарап не болатынын болжағанмен, оған визуал түрде қалай еруге болатынын білмейсіз. Егер дәл сондай қиындыққа тап болсаңыз, онда көрініс әрекетін басы, ортасы, соңы деп үшке бөліңіз. Көріністің мақсаты қандай? Кейіпкер қайдан келді? Кейіпкердің көріністегі мақсаты не?

Әдетте ең бірінші «әрі қарай не болады» деген ой келеді. Оны қағазға түртіп алыңыз. Мен оны «шығармашылық түрткі» деп атаймын, неге десеңіз, оны тез арада «уысыңызға түсіріп», жазып алмасаңыз үлгермей қаласыз.

Алғашқы идеяңызды «жақсарту» үшін оны бірнеше рет өзгертуіңіз мүмкін. Егер бастапқы ойыңыз бойынша көрініс даңғыл жолмен келе жатқан көліктің ішінде болып, оны қала сыртындағы немесе жағажайдағы серуенге ауыстыратын болсаңыз, онда шығармашылық құлшынысыңыздан айырыласыз. Өзгерте берсеңіз, сценарийдің сапасы төмендеп әрі жасанды шығады. Сөйтіп, ол түкке жарамай қалады.

Сол себепті де сценарий бір ғана ережеге бағынады, яғни мәселе оның «жақсы» иә «жаман» болуында емес, оның жарамдылығында. Көрініс пен секанс кәдеге асты ма? Кәдеге асса, кім не айтса да ол көріністен айырылмаңыз.

Сәтті шықса қолданып, сәтсіз шықса пайдаланбаңыз.

Көрініске қалай енуді немесе одан қалай шығуды білмесеңіз, қиялыңызға ерік беріңіз. Санаңызды сан-саққа жүгіртіп, көрініске кірудің тиімді жолын табыңыз. Сенім адастырмайды, жауабын табасыз.

Мәселе қоя білген адам оның түйінін де шеше алады. Бары сол.

Сценарийдегі мәселелерді шешуге болады. Қандай мәселе болсын, оны тудырған соң шеше білу қажет. Егер түйіні табылмаса, кейіпкердің өмірбаянына оралып, бұл жағдайда ол не істер еді деген сауал қойсаңыз, жауабын аласыз. Бір минут, бір сағат, бір немесе бірнеше күн өтер, аптаны артқа тастарсыз, бірақ ойламаған жерде тосыннан жауабы табылады. «Бұны шешу үшін не істеуім қажет» деген сұрақты өзіңізге қоя беріңіз. Оны ұдайы, әсіресе ұйықтар алдында ой елегінен өткізген жөн. Егер осындай мәселе туа қалса, өзіме «ұйықтап жатқанда мәселенің

шешімін табу керек» деген тапсырма қоямын: «Ұйқыда жатқанда мәселенің шешімін іздеп көр». Бұл өте күшті құрал. Өздігінен шешілуіне уақыт бөліңіз, бірақ сенім жоғалмасын.

Себебі сценарий жазу – өзіңе сұрақ қоя білумен қатар, оған жауап ала білу қабілеті.

Кейде бір көрініске келіп тоқтап, тығырыққа тірелесіз, оның әрі қарай дамуы үшін не іздеп жүргеніңді білмейсіз. Контекст белгілі, ал оның контенті белгісіз. Тап сол көріністі бес рет, бес түрлі көзқараспен жазып, ішінен іздеп жүрген сауалыңыздың кілті болатындай бір ғана сөйлемді тауып аласыз.

Ойыңызды бекемдей түсетін сол бір сөйлемді қолданып, көріністі қайта жазасыз, сөйтіп, тосыннан алапат дүние шығады. Сіз тек өз бағытыңызды таба білуіңіз қажет.

Өзіңізге сеніңіз.

80–90-беттер шамасында сюжеттің шешімі қалыптаса бастайды, сол кезде сценарийдің өздігінен жазыла бастағанын аңғарасыз. Бұл жерде сіз, бар болғаны, сценарийді дер кезінде аяғына жеткізетін делдалсыз. Ештеңе істеудің қажеті жоқ, тек өзіңізге ерік берсеңіз болғаны, әрі қарай оқиға кедергісіз өрби береді.

Сценарий жазу дегеніміз – сценарийді жазу. Басқа төте жол жоқ.

Алғашқы «қағазға түртіп алу» кезеңін орындауға 6–8 аптадай уақыт кетеді. Сонан соң бірінші жобаның екінші кезеңіне өтеміз, яғни жазғаныңыздың бәрін сүзгіден өткізіп, қатаң әрі объективті көзқараспен қарап шығасыз.

Бұл – сценарий жазудың механикалық және ең қызықсыз кезеңі. Шамамен 180–200 бетке жуық шыққан сценарий жобасын 130–140 бетке дейін қысқарту керек. Оның кейбір көріністерін кесіп тастап, жаңасын қосасыз, кейбіреуін қайта жазасыз, қажетті жерлеріне өзгерістер енгізіп, жарамды деңгейге жеткізесіз. Бұған 3 аптаңыз кетеді. Сонан кейін бірінші жобаның үшінші кезеңіне өтеміз. Бұл – жазғаныңызды қорытындылап, нәтижесін көретін кезең. Осы кезеңде сценарийге ерекше рең беріп, өңдеп, жетілдіріп өмірге бейімдейміз. Парадигма аясынын шығып, қандай нәтижеге қол жеткізгенімізді көзімізбен көріп кемеліне жеткіземіз. Бұл кезеңде көріністі жақсарту үшін оны кемінде он рет жазуыңыз мүмкін.

Қанша мәрте жазсаңыз да әрдайым ойдағыдай шықпаған бір-екі көрініс табылады. Сол көріністердің сәтті шықпағанын сіз білсеңіз де, оны оқып отырған адам байқамайды. Ол контентін емес, сценарий жүзеге асу үшін сюжетін оқып шығады. Сценарийдің стилі мен контентіне назар аудармай, оқиғаны ойша елестетіп, бір сағатта оқып шығамын. Сондықтан сәтсіз деп тапқан бірен-саран көрініске алаңдау керек. Солай қала берсін.

Ең сәтті шыққан, ойға қонымды әрі айрықша тартымды деп тапқан сәттер мен диалогтарды қысқартуға тура келеді. Оларды сәтті шықты деп алып қалуға тырысасыз. Сценарий үшін қай шешім тиімді болса, соны таңдайсыз. «Үздік шыққан көріністер» деп аталатын файлға осы уақытқа дейін сценарийдің көлемін қысқарту үшін түсіп қалған «үздіктерін» салып қоямын.

Сценарий жазуда аяушылық жасамау керек. Жарамсыз деп тапсаңыз, оның жарамсыз болғаны. Егер көрініс өзіне көңіл аударатындай ерекшеленіп тұрса, олар

оқиғаның дамуына кедергі келтіреді. Көрініс ерекше шықса әрі кәдеге жарамды болса, есте сақталып қалады. Әрбір жақсы шыққан фильмнің ұмытылмайтын бір немесе екі көрінісі болады. Мұндай көріністер оқиғаның драмалық контексі аясында жүзеге асады. Олар бетке ұстар көрініс ретінде кейін бірден танымал болып кетеді.

Егер «таңдаулы» көріністерім іске аса ма, жоқ па деп күдіктенсеңіз, онда оның жарамсыз болғаны. Күмән келтірсеңіз, оның шынымен жарамсыз екеніне шүбәңіз болмасын. Көріністің сәтті шығатынын бірден сезесіз. Бұған сеніңіз.

Сценарий жазу барысында мазасыздық тудырып, шығармашылық тоқырауға ұшырататын келеңсіз сәттер де болады. Оның қайдан шығатыны беймәлім.

Сценаристердің көбі, оның ішінде мен де, оған назар аудармауға тырысып, қолдан келгенше елемеген сайын соның жетегінде кетеміз.

Біз осылай тұйыққа тірелеміз. Барлық сценарист осындай тығырыққа немесе тұйыққа тіреліп, одан шығудың амалын іздейді. Сәті түссе шығасың, түспесе – қаласың.

Сәті түспейтін кездері көп. Сценарий жазу процесінің қай кезеңінде болса да, жазуға беріліп, сүңгіп кету үшін көп уақыт керек емес. Мұндай мәселені әрқалай еңсеруге болады, мысалы, тосыннан ас үйді тазалау, дүкенге бару, ыдыс жуу, киноға бару секілді «маңызды» шаруа тауып аламыз.

Басқаларына қарағанда сценарий сюжетінің кейбір бөліктерін жазу өте күрделі. Кейбір көріністерді жазу үшін көп еңбектену керек. Сценарийдің нақты бір бөліктерімен, осындай ой-сезімдермен бірнеше күн күресе келіп, сценарист ретінде қабілетіңе күмәнмен қарап, өзінді тергей бастайсыз. Не істеймін? Дұрыс жолға қалай түсемін деп таланттың мен қабілетіңе күдік келтіресіз.

Күндердің күнінде ұйқыдан ояңғанда өзіңе деген сенімсіздік ұнжырғанды түсіріп, еңсені басатын ой жанартауша атқылағанда не істеріңді білмей қаласың. Ақырында, өзіңе демеу таппағаныңды мойындайсың. Мұндайда ең жақсы жол – тура сол қалпыңызда жөнін таба алмай абдыраған, қиналған күйі қала беру.

Сценарий жазу әлеміне қош келдіңіз!

Егер кейіпкеріңізге қандай эмоциялық күштің әсер ететінін білмесеңіз, онда «тығырыққа тіреліп», шығар жол таппай «айналшықтап», әлгі өзіңізге таныс сценарист тығырығына тірелу оп-оңай.

Ол былай басталады. Күнделікті сценарий жазудың қамымен жүргенде процесс барысында кездесетін бірен-саран көрініс не секанс ойдағыдай шықпаса, неге бұлай болды деген ой келеді. Әрине, бұл – басыңызға кездейсоқ келген ой, бәлкім, сол себепті де оған көп көңіл бөлмейтін боларсыз. Алайда бойыңызға болмашы сенімсіздік ұялап, сол көрініс пен секансты жазу неге қолымнан келмейді деп ойлайсыз. Сол «мәселе» туралы өзіңізбен-өзіңіз сөйлесіп жүргеніңізді, сол сұрақ мазалап жүргенін аңғарасыз. «Осыншама ақымақ болмасам, осыны жазар едім ғой» деп ойлаған сайын сценарист ретіндегі мәртебеңіз төмендеп, қабілетіңізге күдікпен қарайсыз. Тап сол кезден бастап барлық жағымсыз ойлар бас салып, «шыңырауға» қарай тарта береді.

«Осы тақырыптан аулақ болуым керек еді», «жазу қолымнан келмейді екен» деп ойлайсыз. Көп ұзамай өзіңізге деген сенімсіздік ұлғая бастайды, «осы

сценарийді жазуым керек пе еді», «мүмкін менде талант жоқ шығар» немесе «серіктес тауып, бірігіп жазуымыз керек пе еді» деген ой жалғаса береді.

Осындай мазасыз ой мен сынның астарында «кінәлі өзің» деген сөз жатыр. Қолыңнан келсе істер едің, істей алмасаң бойыңда талант пен қабілетіңнің болмағаны. Қысқасы, бәрін өзімізге аударып, кінәлі өзіміз екенін мойындаймыз.

Оның «сценарист тығырығы» деп аталуы да бекер емес.

Егер шығармашылығыңызға күдіктенсеңіз, оған сыни тұрғыдан қараңыз. Нақты айтсақ, мазалап жүрген күдік пен жағымсыз ойды сыртқа шығарыңыз.

Бұл – барлық сценаристердің жүрегіне қорқыныш ұялататын проблеманың бірі. Бірде студенттерімнің бірі сабаққа өңі бұзылып, көңілсіз келді. Не болғанын сұрап едім, көзіне жас үйіріліп: «Мен не істерімді білмеймін. Әбден жаңылдым, шатастым, сценарийім ми батпақ болып кетті. Әңгімеден басқа түк жоқ. Бір жерде айналшықтап жүрмін. Көңіл күйім болмай, жылап жіберетін секілдімін», – деді.

Мұны бәрінің басынан өтетін қалыпты жағдай десе де болады. Мұндай мәселеден шығу нақты бір адамға немесе сценарийге байланысты. Ең бастысы, тығырыққа тірелгеніңді мойындап, сол мәселемен бетпе-бет келіп, жеңбейінше одан арыла алмайсыз. Бұл – өмір ақиқатының бірі.

Ал студентіме келер болсақ, ол сценарийге қарағысы келмейтін жағдайға жеткен. Сондықтан оған жазуды қоя тұру керегін айттым. Егер сіз де осындай күйге түссеңіз, ойыңызды жинақтау үшін жазуды тоқтата тұрыңыз. Қағаз бен қаламыңызды қойып, компьютер мен магнитофонды сөндіріңіз. Бір мезгіл оқиганы ойша елестетіп көріңіз. Оқиға не туралы? Бас кейіпкердің драмалық қажеттілігі неде? Сюжет желісін қалай шешесіз? Бұл сауалдар – сіздің дұрыс бағытқа түсуіңіздің бірден бір кілті.

Алдымен сценарийді қолыңызға алыңыз. Басқа таза қағаз алып, оған «Сын парағы» деп жазып қойыңыз. Сценарий жазу кезіндегі жағымсыз ой-пікіріңіз бен пайымыңызды осы сын парағына жаза беріңіз. Оларды, сатып алатын заттар тізімі секілді, нөмірмен белгілеп отырыңыз. «Шынымен де не істерімді білмеймін», «мынау мүлдем жарамсыз», «мүмкін, маған басқа біреу жазып берер», «мына кейіпкерлер бір-бірінен айнымайды», «көре білу қабілетім жоқ» және т.с.с. ойлар өзіңізге таныс болар. Ойыңыз бен пікіріңізді сол қалпында сын парағына тізе беріңіз.

Бірінші күні екі бет сценариймен шектеліп, сын парағының төрт бетін толтырып тастарсыз. Екінші күні үш бет сценарий жазсаңыз, сын парағы да екі-үш бетке көбейер. Үшінші күні сценарийге төрт-бес бет, ал сын парағына бір-екі бет қосарсыз.

Осы жерден тоқтатыңыз. Келесі күні жазғандарыңызды реттеп, бірінші, екінші, үшінші күннің жағымсыз ойларын бөлек-бөлек оқып шығыңыз. Оларды ой елегінен өткізсеңіз, өте қызық нәрсеге тап боласыз. Айтылатын сын әркез бір жерден шығады. Қандай көрініс не кейіпкер болсын, не туралы жазсаңыз да, мейлі ол бірінші, екінші немесе үшінші күні жазылған тізім, диалог немесе экшн көрініс болсын – қағазға түскен сын сөздер, фразалар мен сөз орамдары біп-бірдей екенін көресіз. Айырмасы жоқ. Жазған беттер жарамсыз, қатеге толы. Сценарийде не жазсаңыз сын парағы соны айтып береді.

Адам санасының табиғаты – пікір түйю, сынау, бағалау. Сана – адамның жақсы досы, яки қас жауы. Ненің жақсы-жаман екенін, ненің дұрыс, ненің бұрыс екенін айтып, пікір түйіп, баға беру оңай.

Сын парағына түскен сөздердің де жаны бар шығар. Шынымен де сценарий ойдағыдай жазылмаған шығар, кейіпкерлер енжар әрі біржақты болғандықтан бір жерде айналшықтап жүрген шығарсыз. Сонымен, шатасу – түсінудің алғашқы қадамы. Жасаған ісіңнен ештеңе шықпаса, сол істің өзі арқылы жол тауып кетуге болады. Мәсемен күресіп жүріп, қағазға ойыңызды жаза беріңіз. Оны кейін қайтадан қарап, жөндеуге болады. Бұл – барлық сценаристердің басынан өтетін процесс. Егер «түйыққа тіреліп», жөнін таба алмаған күйі бір орында тапжылмай тұрып қалсаңыз ше?

Онда сын сөйлесін. Егер сын айтылмаса, ол бойға тарап, асқынып, одан бетер ушығып кетеді. Өзіңді өзің құрбан ету қиын емес.

Сана түбінде жатқан сынның даусын естімейінше оның құрбаны болып жүре бересіз. Сол дауысты есту және мойындау – тығырықтан шығудың бірінші қадамы. Сыни пайымдар мен бағаны дұрыс не бұрыс деп шешіп, әрекет жасаудың керегі жоқ. Жазу процесінің қай кезеңінде болсаңыз да, айтылар сынды ауыр қабылдамаңыз. Ең бастысы, біз қиялдан шығарып алған ұшы-қиыры жоқ әлемде адасып қалғанымызды мойындауымыз керек. Ең нашар сыншы – өзіңіз.

Сценарист тығырығы – адамды дегеніне көндіретін өте қуатты қас жау. Басыңа жазамын деген болмашы ой келе салысымен, ол сізді басып тастайды, себебі жазып жатпағаныңыз үшін өзіңізді кінәлі санайсыз. Ал жазамын деп оқталған сайын, сол жүк батпандай салмағымен басып, шарасыз күйге түсіреді.

Сценарист тығырығы бәрінің басынан өтеді.

Бір ғана айырмашылық бар. Оны қалай жеңу керек, оған көзқарасыңыз қандай?

Бұл «мәселені» шешудің екі жолы бар. Оның бірі – дилемманы «бұзып-жарып», «жеңіп» шығуға болатын нақты мәселе, нақты тосқауыл деп танып, қолыңызды байлап отырған физикалық және эмоциялық кедергі деп білу.

Мәселені шешудің тағы бір тәсілі бар. Ол – сценаристің басына түскен сынақтың бір бөлігі. Бұл жалпыға бірдей қолданылатын әмбебап сынақ, одан бәрі өтеді. Бұрыннан бар қарапайым нәрсе. Егер оны танып және мойындасаңыз, онда шығармашылық жолайырығына жеткеніңіз. Оны іске асыру – сценарист кәсібінің келесі деңгейіне бағыт беретін шығармашылық нұсқаулық. Егер оған өзіңізге берілген мүмкіндік деп қарайтын болсаңыз, онда сюжет құру және кейіпкер жасау қабілетіңізді мейлінше нығайтып жетілдіруге жол табасыз. Бәлкім, сонда сюжетке терең үңіліп, оны басқа бір қырынан көрерсіз.

«Адамның талабы бағындырар биігінен де жоғары болуы керек» деп жазған Роберт Браунинг.

Егер сценарист тығырығына тіреліп, жөн таба алмай адасып, қиналған күйіңізді мәселенің белгісі деп түсінсеңіз, сол «мәселе» өзіңізді сынауға мүмкіндік береді. Басқа бір деңгейге көтерілу үшін өзіңізді осындай жағдайға қойып сынайсыз. Өмірдің мәні де осында. Бұл – сценарий жазу процесіндегі эволюциялық қадам.

Егер осындай көзқараста болсаңыз, онда материалға терең үңіліп, жазуды тоқтатып, кейіпкердің тағдыры мен әрекетіне қайта оралып, өміріндегі әртүрлі

элементтердің басын ашып, анықтауыңыз керек. Жаңа кейіпкерлер құрып, өмірбаянын жазып, сюжет желісінің негізі болатын қарым-қатынасын анықтау қажет.

Мәселен, нақты бір көрініс туралы жазып жатсаңыз, онда оны қайта жазуға немесе кейіпкерлердің көзқарасын өзгертуге, оқиға орнын ауыстыруға, жаңа әрекеттер, эпизодтар не шағын оқиғалар қосуға тура келеді. Кейде нақты бір оқиға немесе секанс ішіндегі актіні тұтас қайта жасау арқылы әрекетті қайта құру қажет.

Сондықтан күн сайын жаза беру керек. Жаза берсең, өзіңе де оңай. Аяқтауға шамамен 10–15 бет қалғанда «баяулағаныңды» түсінесің. Бір көріністі немесе бір бетті төрт күн жазып, шаршап-шалдығасыз. Бұл – табиғи құбылыс; оны аяқтағыңыз келмейді.

Солай болсын. Тек кідіріп отырғаныңызды түсінсеңіз болғаны. Бір күні «Соңы» деп жазасыз да, нүкте қоясыз.

Сценарий жазу өнері талғам мен тыныштықты қалайды. Таяуда студенттерімнің бірі сценарийін аяқтаған соң, қайта бір қарап шығатынын айтты. Оны бір нәрсе мазалайды, бірақ не мазалайтынын өзі де нақты білмейді. Ол көріністі бірнеше рет оқып, кенет екі жол диалог арқылы оны анағұрлым сәтті етуге болатынын түсінген. Сценарий деген осы. Оқиғаны өрбіту үшін бірнеше бет диалог жазып, түсіндірудің керегі жоқ. Қажетті жерін дөп басып, бір-екі жолмен бере білу керек.

Жобаны аяқтаған соң жеңілдеп, қуанып қаласыз. Түрлі эмоциялық күй кешесіз. Алдымен риза болып, жеңілдікті сезесіз. Бірнеше күннен соң күйзеліп, бос уақытыңызды немен өткізеріңізді білмейсіз. Көп ұйықтайсыз. Күш-қуатыңыз төмендейді. Мен мұны «босанудан кейінгі күйзеліс» деп атаймын. Бұл бала туумен бірдей. Бірталай уақыт бір іспен айналысасыз. Ол өзіңнің бір бөлшегіне айналады. Ол таңсәриден тұрғызып, түнде ұйқы бермейді. Енді бәрі артта қалды. Күйзеліске түскеніңіздің себебі де осы. Бір нәрсе аяқталса, ол – екінші бір нәрсенің бастамасы, соңы және басы. Солай емес пе?

Мұны сценарий жазу тәжірибесінің бір бөлігі деп қабылдаған жөн.

Бейімдеу

ӘҢГІМЕЛЕУШІ :

«Ол алғаш рет Тарпаңды көргенде таңғы сағат бес болатын. Құлыншақ тұман арасында келе жатты. Кейінірек Смит құлынның «Неге бажырая қарайсың? Сен кім едің сонша?..» дегендей кейіп танытып, тіке қарағанын есіне алады. Ол аласа бойлы болатын. Олар оны басқа жануарларға қарап бой түзесін деп «бәйге» аттардың үйіріне қосып, «додаға» салады. Нағыз додаға түскен жануар атбегі үйреткеннің бәрін істейді... Бірақ шаң қауып қалады...

«Тарпаң».
Гэри Росс

1930 жылдың екінші жартысында Тарпаң елдегі мәдени символға айналды. Оны жер-жерде мақтап, ерлігі мен тұрқы аңызға айналғаны сонша – «Тарпаң» деген атының өзі спорт даңқынан да асып түсті.

Бұл асау әрі жүйрік ат туралы оқиға ғана емес, оның мәні одан да тереңде жатыр. Даңққа ұмтылуының арқасында ол үміт символына айналды. Бұл – Алапат тоқырау кезіндегі сенім мен үміті зор үш адам мен ат туралы оқиға. Тарпаң адамдардың жаны күйіп, үміт артып отырған ұлт сенімінің объектісіне айналды. Жылқы деген аты болмаса, бойы аласа, аяқтары қысқа, бірақ табиғатынан мықты, табанды. Екі мерзім бойы бәйгенің соңында қалып жүрсе де, табандылығының арқасында мұқалмады.

Мінезі жұмсақ әрі шыдамды Том Смиттің қолына өткеннен кейін бәрі өзгерді. Ол адамнан гөрі, еркіндіктің бейнесі ретіндегі жылқы жануарына жақын болатын. Тарпаңның шабандозы, кішкентай кезінде ата-анасы тастап кеткен Ред Поллард, көп жылдар бойы бәйгеде жолы болмай, әрең күн көріп жүрді. Өз күшімен миллионер болған Чарльз Ховард – ең жақсы көретін адамын, яғни сол үшін өмір сүретін жан дегендегі жалғыз ұлын жоғалтқан адам.

Эмоциялық зәбір көрген осы үш адам мен жылқы біріге келе, бір-бірінің қажеттілігін түсінді. Чарльз Ховард әке тұлғасында болса, Том Смит тәлімгер, ал

Ред Поллард шабандоз, перзент әрі жұмысшы болды. Олар бір топ, бір отбасы болып бірігіп, білгенімен бөлісіп, Тарпаңның атын әлемге әйгілі етпек. «Білесіз бе?» – дейді фильмнің соңында Ред Поллард кадрдың арғы жағынан. – Жұрт осы атты тауып алып, бағын ашқан біз деп ойлайды... бірақ әсте олай емес... Керісінше, бізді ұшпаққа шығарған – осы ат. Бәрімізді... Сайып келгенде, бәріміздің бір-бірімізге еңбегіміз сінді».

Гәри Росс Лаура Хилленбрандтың «Тарпаң» (*Seabiscuit*) бестселлерін аты аңызға айналған жүйрік аттың ерлігіне негізделген ерекше сценарийге айналдырды. Сценарийде түпнұсқа материалдың рухы ғана емес, тұтастығы да ескерілген. Жүрекке жылы тиіп, рух беретін кинематографиялық шығарма аңызға айналған жылқының болмысын бейнелейді. Бірінші рет оқып шыққанда-ақ кітап маған қатты ұнады. Өте әсерлі, тартымды әрі танымдық шығарма. Режиссер-сценарист Гәри Росс осындай үлкен әрі ауқымды тарихи оқиғаны елең еткізетін, баурап алатын сюжет желісіне айналдыра алар ма екен деп ойладым.

Бейімделген сценарийдің ұтымды шығуы неге байланысты? Роман, пьеса, журнал мақаласы мен газетте жарияланған әңгімені сценарийге қалай бейімдеген дұрыс?

Әрине, оның көптеген әдісі бар. Роман немесе кез келген түпнұсқа материалды сценарийге бейімдеген кезде, болашақ еңбекті басқа материалға негізделген түпнұсқа сценарий деп қарастыру керек. Романды сол қалпында бейімдеп, пайдаға асатын-аспайтынын байқап көру мүмкін емес. Оны Фрэнсис Форд Коппола Скотт Фицджеральдтің «Керемет Гэтсби» (*The Great Gatsby*) романын бейімдеген кезде түсінді. «Әңгіме» (*The Conversation*), «Өкіл әке» (*The Godfather*), «Ақырзаман» (*Apocalypse Now*) және т.б. атақты фильмдердің режиссері Ф.Коппола – Холиуд режиссерлерінің ішіндегі ең танымал және мықты сценаристердің бірі. «Керемет Гэтсби» романын бейімдеу барысында ол сценарийді түпнұсқаға байланып жазады. Нәтижесінде фильм сәтсіз шығады.

Бейімдеу арқылы сценарист ысылады. *Adapt* етістігінің мағынасы – «белгілі бір күйден екінші бір күйге келтіру». Бейімдеу дегеніміз – форманың, функцияның және құрылымның түрленуі үшін қандай да бір өзгеріске түсіру, яғни «өзгерту және икемдеу арқылы үйлесімді және ыңғайлы ету». Бейімдеуді әдетте роман, кітап, пьеса, мақала немесе өлеңнен бастайды. Бұлардың бәрі – түпнұсқа материал. Басқа ештеңе емес. Бұл – ерекше өнер. Роман, пьеса, журнал мақаласы, газетте жарияланған әңгіме немесе өмірбаян негізінде сценарий жазу оңай емес. Оның қаншалықты қиын болатынын «Бейімдеу» (*Adaptation*) фильмінің сценарийін жазған Чарли Кауфман жақсы біледі. Бұл – орхидея гүлі туралы романды кинематографиялық шығармаға бейімдеуге тырысқан сценарист жайындағы фильм. Бейімдеу әркімнің қолынан келе бермейді. Олар бір-біріне ұқсамайды, сондықтан әрқайсысын өз алдына ерекше сценарий ретінде қарастыру керек.

Алдыңғы тарауларда айтып кеткеніміздей, романда оқиғаның драмалық әрекеті, баяндау желісі әдетте бас кейіпкердің көзқарасы арқылы айтылады. Оқырман оның ой-пікірін, сезімін, естеліктерін, үміті мен үрейін біледі. Романда сонымен

қатар басқа да кейіпкерлердің көзқарасы арқылы баяндалатын тараулар болуы мүмкін, алайда драмалық әрекет әдетте бас кейіпкердің ой-санасында, драмалық кеңістігінде болады.

Ал сценарийде бәрі басқаша. Ол – драмалық құрылым контексіне құрылып, диалог пен сипаттамаларды пайдалана отырып, сурет арқылы баяндалған оқиға. Байыбына барсақ, фильм дегеніміз – болмыс.

Әр сценарист бейімдеу өнеріне әрқалай кіріседі. «Қарапайым жандар» (*Ordinary People*), «Өрмекші адам 2» (*Spider-Man 2*), «Джулия» (*Julia*) және т.б. фильмдерінің сценарисі, «Оскар» сыйлығының «Үздік сценарий» аталымының жүлдегері Элвин Сарджент түпнұсқа материалды «толығымен өзінікіндей сезінгенше» оқи береді. Содан кейін ол жекелеген көріністерді ретіне қарамай жазады, сөйтіп, бәрін еденге жайып салып, жекелеген көріністерден сюжет желісін құрады.

«Қошақанның үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*), «Алкаби» (*The Juror*) фильмдерінің сценарисі, «Оскар» сыйлығының «Үздік сценарий» аталымының жүлдегері Тед Талли кітаптың әр көрінісін жеке-жеке бөледі. «Мен оқиғалардың құрылымдық желісін құруға тырысамын, – дейді ол, – бірінші мына оқиға, сонан соң мынау, кейін мынадай жағдай болды деген секілді. Мұнда, ең бастысы, кітапта не маңызды – сол есінде қалады. Сондықтан мен бейімдеудің негізгі қажеттіліктеріне назар аудара отырып, сол көріністерді оқиға бойынша бірінен кейін бірін кәртiшкеге жазамын».

Талли ең алдымен оқиға кім туралы екенін анықтап алады, ал бас кейіпкерге қатысы жоқтың бәрін кесіп тастайды. 350 немесе одан да көп беттен тұратын кітапты 120 беттік сценарийге айналдыру үшін қиналмастан тек түпнұсқа материалдың тұтастығын сақтап қысқарту керек. «Тарпаң» фильмінің сценарийін Гэри Росс осылай жасаған. Ол сол кездегі өмір тынысы мен уақыт ауанын ғана емес, сонымен қатар оған дейін бірнеше жыл бұрын болған оқиғаларды да екі сағаттық фильмге сыйдыра білді әрі түпнұсқадан да алшақ кетпеді. Сол уақыттың тарихи контексінде үш адамның жеке және кәсіби жетістікке жету жолындағы кедергіге толы өміріне қоса, жылқы жануарын да құрылымдау керек болды.

Кітапты немесе мақаланы сценарий қажеттілігіне сай бейімдеу үшін қарастырылған жалпы ереже бар. Ережеге сәйкес негізгі сюжет желісімен жүру үшін көріністерді ауыстыруға, алып тастауға немесе қосуға болады.

«Көңіл бөлетін тағы бір нәрсе қалды, – дейді Талли, – ол – тапқырлығыңды көрсету. Сынбаса жөндеме». Мағынасы: көріністер сценарийдің контексінде жүзеге асып жатса, оны өзгертудің қажеті жоқ. Егер кітаптағы көріністерді қолдана алмайтын болсаңыз, онда фильм әдеби емес визуал деңгейде болуы үшін жаңа көріністер жасау керек. Егер саналы түрде кітапты бірнеше бөлікке бөліп, одан сценарий шығаратын болсаңыз, онда жаңа көріністер ойлап табуға немесе романның екі не үш көрінісін біріктіріп, одан сценарийдің бір көрінісін шығаратын әдіс табуыңызға тура келеді. Мұндай жағдайда оқиғаның әрі қарай өрбуі үшін өткел жасау қажет. Осы өткелдер үшін арнайы диалог құру керек, себебі ақпараттың көптігіне байланысты жаңылысып кетуің мүмкін.

«Кітаптың жетегінде кетпеу керек», – дейді Талли. Оның айтайын дегені – оқиғаның баяндау желісі ой-санаңызда ешқандай қысымсыз жылжып өте беруі керек. Жазу барысында романға сүйенгеннен гөрі сюжеттің өзіңіз жасаған жеке нобайына иек артасыз. Бірінші жобаны аяқтаған соң романға сүйенудің қажеті болмайды. Сценарий өздігінен өрби береді. Ал бейімдеу өзінің жеке логикасы мен мағынасын негізге алады.

Бейімдеудің түп қазығы – кейіпкерлер мен ситуация арасында тепе-теңдікті тауып, сюжет тұтастығын сақтау. Бейімдеу тәсіліне «*Тарпаң*» фильмінің сценарийі тамаша үлгі болады. Алдымен оны оқып, сонан соң фильмді көрсеңіз, Гэри Росстың түпнұсқа материалдың рухы мен тұтастығын сақтау шеберлігіне куә боласыз.

Брайан Хельгеланд Деннис Лихейннің «Сырлы өзен» (*Mystic River*) атты романын Клинт Иствуд үшін бейімдеді. Кітапты сценарийге айналдырарда бір-қатар мәселелерге тап болады. «Алдымен кітапты оқып шықтым. Дұрыс түсіну үшін екі-үш рет қайталап оқыдым. Оқып отырып жазбаларымды кітап бетіне түртіп отырдым. Ерекше көңіл аударатын жерлерін белгілеп, жиегіне де жаздым. Қажет емес беттерді сызып тастадым. Қағаз қиып жабыстырып, кітапты бөлдім. Бәрін қорыта келе, нобайын жаза бастадым. Көріністерді біріктірдім. Орындарын ауыстырдым.

Бейімдеу тәсілінің бірі – кітаптағы ішкі монологті сыртқа шығарудың жолын табу. Кейде оларды диалогқа айналдыруға тура келді».

Бейімдеу барысында сценаристің алдынан шығатын мәселелер туралы жас сценарист Стюарт Биттимен сөйлестім. Ол сол кезде «Сыбайлас» (*Collateral*) романын бейімдеп бітірген болатын.

Мен одан қалай бейімдегенін сұрадым. Фильм – Джеймс Сигелдің «Опасыздықтың ақысы» (*Derailed*) романының негізінде түсірілген қарапайым жігіт туралы триллер. Ол әйеліне опасыздық жасайды, оның сол бірмезеттік осалдығынан әйелі ауыр күйге түседі. Фильмнің моральдық аспектісі бар. Хичкок стиліндегі қарапайым кейіпкер күтпеген жерден тосын жағдайға тап болады. Кейіпкер бұдан қалайда шығуға тырысады, бірақ жағдай барған сайын шиеленісе береді.

«Кітапты бас алмай оқыдым, – деп әңгімесін жалғастырды ол. – Роман 400 беттен тұрады, шамамен 300 бетін оқыған соң, одан керемет фильм шығатынын түсіндім. Сонан кейін сюжет 180 градусқа бұрылып кетіп, сценарий «ережесіне қайшы» келеді. Оқиға соңында «ережеге қайшы» келетін тосын сюжет бұрылысын жасамау керек. Кітаптың соңғы үштен бір бөлігін алып тастаған күннің өзінде де, отбасындағы ауыр жағдай сол күйі қала берді. Қыз бірінші типтегі қант диабетіне шалдыққан. Әке-шешесі қызды емдеу үшін жаңадан шығатын дәріге қаржы жинайды. Ол күн сайын диализ ем-домын қабылдайды. Ал диализ аппаратының несиесі де екінші айға созылып кетеді. Барлығы күйзеліске түседі. Бірін-бірі түсінуден қалады. Осындай дилемма ауыртпалығын көреді. Тозақтың азабы. Оның ажырасуы осы ситуацияға құрылады. Бұл – оқиғаның бастауы. Отбасылық драма ауыр жағдайға қатысты құрылып, I актінің соңына қарай қатты шиеленісіп, барған сайын ушыға түседі».

Сценарий жазбас бұрын материалды қанша рет оқығанын сұрадым. «Екі немесе үш рет, – деді ол. – Алғашқы оқығаның – ең маңыздысы, себебі ол кезде материалмен танысасың. Сюжеттің әрі қарай қалай өрбитінін білмей тұрып, басталу көрінісі болатындай «сәтті көріністер, орамды сөздер» ойластырамын. Сөйтіп, сценарий өздігінен дами береді де, фильмнің пайда болуына жол ашылады. Фильмді түсіруге бірнеше апта қалғанда кітапты қайта оқып, қалып қойған маңызды сәттерді, сөз орамдарын қарап шығамын.

Кітапты екі-үш рет оқып шыққаннан кейін егжей-тегжейлі нобайын жасап жатпаймын, тек сюжет парағын (*beat sheet*) жазамын. Ол екі-үш беттен тұрады. Мысалы, «көлік ішіндегі көрініс, лифтідегі көрініс, үй ішіндегі немесе дәрігердің қабылдауындағы көрініс» т.с.с. Әдетте сценарий жазғанда он беттік сюжет парағын жазамын. Оны бес бетке дейін қысқартамын. Өзіме ыңғайлы етіп I актіні 1-бетке, III актіні 5-бетке жазамын».

Егер ол Чарльз Фрейзердің Ұлттық кітап жүлдесіне ие болған «Суық тау» (*Cold Mountain*), Азамат соғысы аяқталар кезде физикалық және рухани жағынан аман қалған екі ғашық туралы романы сияқты, тарихи бейімдеуге қатысты материал болса, онда басқа мәселе туындайды. Энтони Мингелла романды бейімдеуде үйге оралу сапарын мотив етіп алады. Оның бас кейіпкері – өмірі драмаға толы, көптеген тосқауылдарға қарамастан, төзіммен үмітін үзбей күтіп отырған әйел және Суық тау деп аталатын, Инманның жүрегінен орын алған жер. Ағайындылар соғысқа кеткенде бауырлар мен ғашықтар бір-бірінен қол үзіп қалса да, Суық тау жүректің түбінде жатқан рухани мекен және махаббат символына айналды. «*Суық тау*» фильмі әскери қызметтен қашқан сарбаз Инманның туған жерге оралу сапарын ғана емес, сонымен қатар оның рухани сапарын да бейнелейді. Соғыста аман қалу екіталай, соғысқа қатысқан адамның барлығы оның азабын тартады. Сюжет басынан аяғына дейін соғыстан оралу және соғыстың тигізген зардабы туралы.

Мингелла романды қысқартты, бірақ Инманның сапарында кездескен тосқауылдарды сол күйінде қалдырды. Романда Инман адал, ер, айбынды қалпын сақтап, сынаққа төтеп беріп, Суық тауға оралып, махаббатымен қауышады. Бар өмірінде бір-ақ түнді онымен бірге өткізеді.

Бейімдеу кезінде бұрынғының орнына жаңа кейіпкерлерді, жаңа инциденттер мен шағын оқиғаларды жасауға немесе кітаптың құрылымын түгелдей өзгертуге тура келетін сәттер болады. Мысалы, Элвин Сарджент Лилиан Хеллманның «Өкініш» (*Pentimento*) романының эпизодынан «*Джулия*» фильмін жасады. «Ағылшын пациентін» (*The English Patient*) романның бірнеше абзацынан құралған фильм десе болады. Осы сияқты, Энтони Мингелла да материалды қағазға 27 рет қайта жазып, монтаж бөлмесінде әбден нақышына келтіріп, фильм түсіріп шығарды.

Түпнұсқа материал мен сценарий екеуінің баяндау формасы екі басқа, алма мен апельсин сияқты әртүрлі. Романды, пьесаны, мақаланы немесе әнді сценарийге бейімдеген кезде, бір форма басқа формаға өзгереді. Сценарий басқа материалға негізделіп жазылса да ол түпнұсқа сценарий болады. Сценарий осылай жазылады.

«Сақиналар әміршісі: екі қамал» (*Lord of the Rings*) фильмін Питер Джексон, Фрэн Уолш және Филиппа Бойенс дәл осылай бейімдеді. «Екі қамал» фильмінің түпнұсқа материалы – трилогияның 2-томы. «Екі қамал» III және IV кітаптан құралған.

«Екі қамал» романының бірінші фильмі «Сақина бауырластығының» (*The Fellowship of the Ring*) соңындағы драмалық шарықтау шегінен – Боромирдің өлімі деп аталатын III кітаптан басталады. Келесі тараулардан Арагорн мен басқалардың Роханға сапары туралы, орктардан құтылып кеткен Мэрри мен Пиппиннің соңынан еріп, шытырман оқиғаға тап болғанын, сөйтіп, тағдыр оларды Талсақалға жолықтырғанын білеміз. Содан кейін Гэндальф Ақ Гэндальф ретінде оралады. Осыдан кейін Роханға бет аламыз. Онда Арагорн мен Бауырластық Теоден патшаны Хелмс шатқалына шегінуге көндіреді. Тура осы жерде, кітаптың қақ ортасында, яғни «Екі қамалдың» III кітабының 7-тарауында Хелмс шатқалында орктар мен Бауырластық арасында шайқас басталады. Келесі төрт тарауда саяхат әрі қарай жалғасады. III кітаптың соңында Гэндальф пен Пиппин Минас Тиритке аттанады.

IV кітаптың I тарауы Фродо, Сэм және Голлумның Мордорға сапарынан басталады. Әр жаңа тарауда олар Дум тауына барар жолда кедергілер мен шытырман оқиғаларды бастан кешіреді.

Сценарийді III және IV кітаптағы оқиғаның дамуына сүйене отырып құрылымдау драмалық жағынан аса тиімді болмас еді. Онда екі түрлі, бірі – Бауырластық, екіншісі – Фродо, Сэм және Голлум туралы фильм шығар еді. Фильм үнемі алға қарай дами беруі керек, ол үшін бас кейіпкерлер арасындағы шағын оқиғаларға параллель монтаж жасау қажет. Сонан соң белгілі бір жіпті гобелен кенепке қосып тоқыған секілді, әрекеттің баяндау желісін сюжетке енгіземіз. Сюжет желісі үнемі дамып отыруы керек.

«Біз де әрбір сценаристің алдынан шығатын мәселелер сияқты, кез келген уақытта үздіксіз жүріп жатқан оқиға легіне ілесіп, оқиға мен кейіпкердің эмоциялық дамуы барысында олардың әрқайсысы бір-бірімен және бірге бір бүтін болып қалай байланысатыны секілді шытырманға толы оқиғаға тап болдық», – деді Филиппа Бойенс.

«Сақина – кішкене металл кесектің адамды өзіне бағындырып, дегеніне көндіретін машинаның метафорасы», – дейді Питер Джексон. – «Сақиналар әміршісі», негізінен, билеп-төстеуге қарсылық жасап, бостандықты сақтап қалу туралы оқиға. Бұл – кинематографист ретіндегі біздің бірінші және негізгі міндетіміз. Сондықтан Толкиннің жазғанына толығымен байланбауды мақсат тұттық. Сюжет желісінің түп қазығы – қауіпті сақинаға ие болған хоббит туралы оқиға. Ол сақинаны жою керегін анық түсініп, сол үшін сапарға аттанады. Бұл – «Сақиналар әміршісінің» негізгі өзегі. Біз осы оқиғаға тікелей немесе жанама қатысы жоқ кез келген кейіпкерді және оқиғаны ойланбастан алып тастадық».

Сценаристер «Екі қамалды» сценарийге бейімдеу үшін романдағы оқиғаны даму ретімен алып, Фродо, Сэм, Голлум оқиғасын, Арагорн, Бауырластық, Мэрри мен Пиппиннің Талсақалмен сапарын қоса, параллель монтаж жасау арқылы

оларды бір сюжет желісіне біріктірді. Сонан соң III кітаптың 7-тарауында болған Хелмс шатқалындағы шайқасты фильмді аяқтау үшін тартымды әрі әсерлі шарықтау шегі ретінде қолданды. Менің ойымша, бұл кітаптың «Екі қамал» сценарийіне бейімделуі шығармашылық баяндауда үлкен жетістік болды.

Алайда бейімдеу сценарийдің өміршеңдігін анықтайды. Бұған Джон Хьюстонның «Мальта сұңқарына» (*The Maltese Falcon*) жазған сценарийін мысал ретінде келтіруге болады. Жақында Хьюстон рөлдерде Хамфри Богарт пен Мэри Астор ойнаған У. Р. Барнеттің «Биік Сьерра» (*High Sierra*) кітабын бейімдеп шықты. Фильм өте табысты болды, Хьюстонға алғашқы көркем суретті фильмнің сценарийін жазып, оны түсіруге мүмкіндік берді. Ол Дэшил Хэмметтің «Мальта сұңқарын» қайта жасағысы келді. Warner Bros компаниясы Сэм Спейдтің детектив оқиғасын бұған дейін екі рет түсірді. 1931 жылы Рикардо Кортес және Бебе Дэниелспен бірге комедия жанрында бір рет, 1936 жылы бас рөлдерде Уоррен Уильям және Бетт Дэвис сомдаған «Әйелмен кездескен сайтан» (*Satan Met a Lady*) деген атпен екінші рет шықты. Екі фильм де сәтсіз шықты.

Хьюстонға кітаптың ішкі түйсігі қатты ұнады. Ол фильмді Хэмметтің стиліндей қатыгез әрі ымырасыз етіп жасап, романның тұтастығын сақтайтынына сенімді болды. Демалысқа кетер алдында кітапты хатшы қызға беріп, мәтінді сценарий формасына салып, әр көріністі интерьер немесе экстерьер деп белгілеп, диалогты пайдаланып, негізгі әрекетті сипаттап шығуды тапсырады. Сөйтіп, Мексикаға аттанып кетеді.

Ол Мексикада жүрген кезде хатшы қыздың жазбалары Джек Л. Уорнердің қолына түседі. «Маған қатты ұнады. Шынымен кітаптың шынайы болмысын көрсете біліпсің, – деді ол сценарист-режиссерге, – осы қалпында түсір. Батамды бердім!»

Хьюстон оның сөзін екі етпеді, нәтижесінде америкалық классикалық фильм дүниеге келеді.

Егер тарихи оқиғаларды сценарийге бейімдейтін болсаңыз, «шынайы оқиғаға негізделген» деп аталатын жазба біраз мәселе тудырады.

Уильям Голдман бейімдеген Карл Бернштейн мен Боб Вудвордтың «Президент маңындағылар» (*All the President's Men*) (Уотергейт туралы екені есіңізде болар) атты кітабында дереу қолға алатын бірнеше драмалық таңдау болды. Бір сұхбатында Голдман оны бейімдеу өте қиын болғанын айтады. Неге? Себебі «Өте күрделі материалды қарапайым тәсілді қолдана отырып, жадау болып қалмайтындай, болмағанды болғандай етіп жасауға тура келді. Заңға қатысты оқиғаның бетін ашу – қашанда даулы мәселе.

Мысалы, фильм кітаптың тең жартысына келгенде бітіп қалады. Біз Вудворд пен Бернштейннің даңққа бөленгенін көрсетудің орнына, Холдеманның қателескен жерінен аяқтауды жөн көрдік. Аудитория олардың дәлелі дұрыс екенін, олардың одан әрі жоғарылап, байлық пен атаққа ие болып, медианың сүйіктісіне айналғанын әлдеқашан білді. «Президент маңындағыларды» оптимистік нотада аяқтау қате болар еді. Сондықтан фильмді Холдеманның қатесіне келгенде, яғни кітаптың бел ортасынан аса бергенде аяқтадық. Сценарийдегі ең маңызды

іс – құрылымды қалыптастыру. Біз білгіміз келген кезде білгіміз келген нәрсені білгенімізге көз жеткізуіміз қажет болды. Егер аудитория абыржыса, онда біздің олардан айырылғанымыз».

Голдман сценарийді Уотергейт кешеніндегі үрейлі, аласапыран секанстан бастайды. Жауапты адамдар қолға түскеннен кейін алдын ала сот тыңдауында отырған Вудвордпен (Роберт Редфорд) танысамыз. Ол сот залында отырған жоғары деңгейлі адвокатты көріп күдіктеніп, іске кіріседі. Бернстайн (Дастин Хоффман) іске араласқаннан кейін (I сюжет бұрылысы) олар Америка Құрама Штаттары президентінің қызметтен кетуіне себеп болған саяси құпия мен шиеленістің сырын ашады.

«Буч Кэссиди және Сандэнс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) сценарийін жазған кезде Голдман былай деген болатын: «Батыстың тергеу жүргізу ісінен адам зерігіп кетеді, себебі олардың көбі дәл емес. Вестерн жазатын сценаристер әу бастан жалған дақпыртты дәріптеумен әуре болып жүр. Шын мәнінде не болғанын түсіну қиын».

Голдман Буч Кэссидиді сегіз жыл зерттеді. Кейде оның қолына «Буч туралы кітаптар немесе мақалалар түседі. Алайда Сандэнс туралы еш мағлұмат таппайды. Сандэнс Бучпен бірге Оңтүстік Америкаға барғаннан кейін ғана белгілі бола бастайды».

Голдманның Буч пен Сандэнстің елден кетіп, Оңтүстік Америкаға баруы үшін тарихи оқиғаны бұрмалауына тура келді. Бұл екі қарақшы өздері сияқты қылмыскерлердің соңғы тұяғы болатын. Уақыт өзгерді. Батыстың қылмыскері Азамат соғысының соңына дейін істеп келген қылмысын енді тоқтатады.

«Фильмде, – дейді Голдман, – Буч пен Сандэнс пойызды тонайды. Кейін мықты жасақ құрылып, олардың ізіне түседі. Қолға түспес үшін олар жардан секіріп, Оңтүстік Америкаға бет бұрады. Ал шынайы өмірде Буч Кэссиди осы жасақ туралы естігенде қашып кетеді. Бәрі осымен біткенін түсінеді. Ол жасаққа төтеп бере алмайды...».

«Мен кейіпкерімнің бәрін тастап, қашып кететінін ақтап алу керегін сездім. Сондықтан жасақты қолымнан келгенше өз дегенінен қайтпайтын табанды еттім. Көрермен жасақтың сол жерден тез кетуін тілейтіндей етуге тырыстым».

«Фильмнің көп бөлігі ойдан шығарылған. Мен белгілі бір фактілерді ғана қолдандым: олар екі пойыз тонайды, өте көп мөлшерде динамит алып шығып, көлік жарады. Вудкок деген жігіт екі пойызда да болады, олар Нью-Йоркке, Оңтүстік Америкаға барады, Боливиядағы атыс кезінде қаза болады. Қалғанының бәрі – фильмнің барлық үзінділері мен бөліктері ойдан шығарылған».

«Оқиға – бар болғаны қиялдан туған дәліз», – деді бірде Т.С. Эллиот. Егер тарихи оқиға туралы сценарий жазатын болсаңыз, ондағы адамдардың сезімі мен шешімдері туралы індетте жазудың қажеті жоқ. Бірақ тарихи оқиға мен оның нәтижесіне құрметпен қарау керек».

Фильм сюжетінің логикалық жалғасы болатын «сиквелді» бейімдеудің өзіндік креативті қиындықтары бар. «Іске асатын болса, қайтадан жаса» делінген бұрынғы Холиуд мақалында. «Рокки» (*Rocky*), «Қауіпті қару» (*Lethal Weapon*),

«Жансебіл» (*Die Hard*), «Бөгделер» (*Aliens*), «Шрек» (*Shrek*), «Терминатор» (*Terminator*) секілді фильмдердің әрқайсысының өзіндік қиындықтары бар.

Мен «Төрт сценарий» (*Four Screenplays*) кітабым үшін Джеймс Кэмеронмен «Терминатор 2: қиямет күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) жайлы сұхбаттасуға және танымал «Терминатор» фильмінің жалғасын жазуға құлшындым. Кэмерон ең танымал «Ақиқат жалған» (*True Lies*) және «Титаник» (*Titanic*) фильмдерінің сценарийін жалғастырып, көптеген деректі фильмдер мен сол типтегі жаңа жобаларды зерттеп жатты. Мен одан «Терминатордың» жалғасын жазуға қалай келгенін сұрағанымда, ол оны басқа материалға негізделген түпнұсқа сценарий ретінде қарастыру керек екенін айтты. «Мені кейіпкерлер қатты қызықтырды», – деді ол. – Айта кететін бір жайт: мұндағы ең маңыздысы – бірінші Терминаторды көрмеген немесе көрсе де ұмытып қалған көрермендерге түсінікті болуы. Негізінде, менің кездейсоқ экранға шығатын белгілі бір кейіпкерім болды, ол жайында шегініс (*backstory*) жасауға тура келді. Мен өзіме сценарийді бұған дейін бірінші Терминатор болмағандай жазуым керек деп уәде еттім. Фильмнің жалғасы бұрын-соңды ешкім көріп-білмеген, адам сенбейтін нәрсені жолықтырған бейтаныс адам туралы болуы керек. Мысалы, «Адам тәнін ұрлаған басқыншылар» (*Invasion of the Body Snatchers*) фильмінде Кевин МакКарти таңғаларлық жағдайға тап болғанын айтқанда, ешкімнің сенбегенін айтып бергені секілді оқиға болуы керек.

«Терминатор 2» фильмінде ең алғаш рет Сараның психиатриялық ауруханада жатқанын көргенде ойға келген ең бірінші сұрақ – оның есі дұрыс па, әлде басынан өткен сынақтың кесірінен ақылынан адасқан ба? Мен оның кейіпкерінің біршама қашық болғанын қаладым.

«Бұзақы жігітті батыр етіп көрсету моральдық және этикалық тұрғыдан мені қауіпке апаратынын білдім, – деді ол. – Бұзақы жігітті батыр етіп көрсетпеудің амалы барын және кейіпкер бойындағы ең жақсы қасиетті пайдалану керегін түсіндім».

Терминатордың драмалық қажеттілігі – жою, жолында кездескеннің бәрін құрту. Себебі ол – киборг, компьютер; ол болмысын өзгерте алмайды, оның бағдарламасын тек адам немесе өзге робот өзгерте алады. Сондықтан бұзақы жігітті жақсы жігітке айналдыру үшін драмалық түпкі ойды, яғни оқиғаны өзгерту қажет.

«Оның шешімі кішкентай бала болды», – деп түсіндірді Кэмерон. – Джон Коннордың моральдық жағынан қаншалықты күшті екенін түсіндіріп жатудың керегі жоқ. Көлік тұрағында Терминатордың әлдебір жігітті атып тастай жаздағанын көруі Джонға көңілімді бұрды. Әркімнің моральдық кодексі болады, ол әдетте жасөспірім шағында оқып-тоқығанына, көргені мен мінезіне байланысты пайда болады».

«Джон Коннор ненің дұрыс екенін түйсігімен сезеді, бірақ оны тұжырымдай алмайды», – деп жалғастырды Камерон. «Адамды өлтіруге болмайды», – дейді Джон, ал Терминатор: «Неге болмайды?» – деп сұраған кезде бала жауап бере алмайды. Бала ұшы-қиыры жоқ философиялық, этикалық сауалға тап болады. Бірақ ол «болмайды деген соң, болмайды» деп қысқа қайырады.

«Адамды адам ететін не? – дейді Кэмерон. – Бізді адам ететін моральдық кодекс. Бірақ бізді адамға ұқсас болса да, адам емес, бірақ адамның әрекетін жасайтын машинадан ерекше ететін не нәрсе?»

Кэмерон эмоциялық серпіліс жасау үшін фильмнің жалғасын өзгертті. Ол адам өлтіргіш машинаны жеткіншек Джон Коннордың, яғни көтерілісшілердің болашақ көшбасшысының қорғаушысына айналдырды. Себебі ол қазір «қорғаушы», ол баланың адамды өлтіру «дұрыс емес» деген бұйрығын орындайды. Адам өлтірудің неге дұрыс емес екенін Терминатордың өзі анықтауы керек. Осылайша темір адамға да жүрек орнатады. Мұның бәрі фильмнің жалғасының контексті аясында жүзеге асады және «*Терминатор 2: қиямет күні*» фильмінің сәтті шығуына да үлкен септігі тиді.

Ал пьесаны сценарийге қалай бейімдейді? Оның принципі де дәл осындай. Формасы басқа болса да, осы тәсілге жүгіну керек. Онда алдыңғы сахна арқауы болады. Сахна, фон, декорация мәңгілік сол арқаудың аясында жүреді. Ал көрермен «төртінші қабырға» болып саналады және қойылым барысында біз кейіпкерлерге құлақ түреміз, оқиғаға зер саламыз. Олардың ойына, сезіміне, эмоциясына және сюжет желісінің баяндалу бағытына ден қоямыз. Бірақ пьесаның нақты әрекеті кейіпкерлердің айтқан сөздері, драмалық әрекет тілі арқылы жүреді. Сахнадағы ең маңыздысы – сөз.

Кезінде Шекспирдің де сахнаға қойылған шектеуге қатысты қынжылған сәттері болған. «V-Хенри» (*Henry V*) пьесасында ол сахнаны «түкке тұрғысыз эшафот», «ағаш қоршау» деп күйінген екен. Ол көрермендерге «қиялыңа ерік беріп спектакльдің түпкі ойын түсіне біл» деген. Ол Англияның ашық аспан астындағы ойлы-қырлы жазығында тұрған екі әскердің көрінісін сахна бейнелей алмайтынын түсінді. Тек «Хамлетті» (*Hamlet*) аяқтаған соң ғана тар сахна аясынан асып, ұлы сахна өнерін дүниеге әкелді.

Пьесаны сценарийге бейімдеу үшін сілтеме жасалған немесе сөз болған оқиғаларды визуалдау қажет. Пьеса тіл, драмалық диалог арқылы жеткізіледі. Теннесси Уильямстың «Іңкәр» атты трамвай» (*Streetcar Named Desire*), «Қызған шатыр үстіндегі бала мысық» (*Cat on a Hot Tin Roof*), Артур Миллердің «Сауда агентінің өлімі» (*Death of a Salesman*), Юджин О'Нилдің «Түнге ұласқан ұзақ күн» (*Long Day's Journey into Night*) пьесасында оқиға декорацияланған сахнада өтеді, актерлер өздерімен-өздері немесе бір-бірімен сөйлеседі. Мысалға Сэм Шепардтың «Ашыққан таптың қарғысы» (*Curse of the Starving Class*), Эдвард Альбидің «Вирджиния Вульфтан кім қорқады?» (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) пьесасы немесе Ибсеннің кез келген туындысын алуға болады.

Пьеса оқиғасы ауызша жеткізетіндіктен оны әркім визуал қабылдайды. Мәтінде сөз болған көріністер немесе диалогтарды қосуып, құрылымдап, дизайнын жасап, сахнада қойылатын негізгі көріністерді бейнелейтіндей етіп жазасыз. Оқиғаны визуал түрде кеңейтуге мүмкіндік беретін диалогтарды табасыз.

Пьесадағы диалогты қолдана отырып, инциденттің қалай болғанын көруге болады. Оған Артур Миллердің «Сауда агентінің өлімі» пьесасын мысал ретінде алайық. Пьесада Вилли Ломан бастығына, яғни отыз бес жылға жуық бірге жұмыс

істеп келген адамның баласына өтініш айтатын тұсы бар. «Америкалық арманының» күл-талқаны шыққан Вилли бастығына, сауда агенті емес, яғни өмір сүру салтын өзгертіп, бас кеңседе жұмыс істеуіме бола ма деп сұрайды. Вилли Ломан бар болғаны сауда агенті, одан басқа іс қолынан келмейді.

Вилли Ховардтан ақшаны жеңіл табатын жұмыс сұрайды. Алдымен аптасына 65 доллар, артынан 50 долларға түседі, соңында, аптасына 40 долларды қанағат тұтады. «Бұл – бизнес; сондықтан, жігітім, әркім өз ісімен айналысуы керек», – дейді оған Ховард. Себебі соңғы кездегі Вилли Ломанның сауда көрсеткіші де ауыз толтырып айтарлықтай емес еді. Вилли өткен өмірін еске түсіріп, не үшін сауда агенті болғанын Ховардқа айтып береді. «Бала кезімде... он сегіз, он тоғыз жасымда, – дейді ол, – осы іспен айналысып, сапарда жүріп, мен үшін сауданың болашағы бар ма деп ойлағаным есімде...».

Ұзақ үнсіздіктен кейін әңгімесін жалғап: «Сол кезде мен *Parker House* мейманханасынан бір саудагерді көрдім. Есімі Дэйв Синглман. Жасы 84-те. Тауарын 31 штатқа таратады. Дэйв қария, біле білсеңіз, жоғарыдағы бөлмесіне көтеріліп, аяғына жасыл барқыт сүйретпесін киіп, телефонды алып, сатып алушыларына қоңырау соғатын. Бөлмесінен шықпай-ақ, 84 жасқа жеткенше қаражат тапқан. Соны көргенде сауда дүниедегі адам айналысатын ұлы кәсіптің бірі екен деп ойлады. Себебі сексен төрт жасында жиырма-отыз түрлі қаланы аралап, қоңырауға жауап беріп қана жұмыс істеп, көптеген адамдардың жақынына айналып, оларға көмек көрсеткеннен артық қандай бақыт бар дүниеде? Білесіз бе? Ол қайтыс болғанда, айтпақшы, ол аяғына нағыз сауда агентіне сай жасыл барқыт сүйретпесін киіп, Нью-Йорк – Нью-Хейвен – Хартфорд бағытымен Бостонға бара жатқан пойыздың темекі тартатындарға арналған вагонында қайтыс болды. Оның жаназасына жүздеген саудагерлер мен тұтынушылар қатысты».

Вилли Ломанның арманы осы. Оның күнде таңертең жолға шығуына қозғау салатын да осы арман. Арманы көмескіленсе, өмірдің түкке тұрғысыз болғаны. Бұл пьесаны фильмге бейімдесек көретініміз осы. «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) фильміндегі Энди Дюфрейннің айтқаны есіңізде ме? «Үміт – жақсы нәрсе, ең жақсысы да сол шығар, ал жақсы нәрсе ешқашан өлмейді».

Арман шындыққа айналса жақсы, ал егер Вилли Ломанның басындағы жағдай сияқты, бар үмітің үзілсе не болады?

Пьеса мен фильмнің әрқайсысының жөні бөлек, сондықтан драматург пен режиссерге құрмет көрсету керек.

Мысалы, бір адамның өмірбаянын сценарийге бейімдеу қажет делік. Көзі тірі немесе қайтыс болған адамға қатысты өмірбаяндық сценарий нәтижелі шығу үшін оған мән беріп, таңдау керек. Егер мұндай сценарий жазатын болсаңыз, кейіпкердің өмірі – сценарийдің басы ғана. Мысалы, Питер Шеффердің «Амадей» (*Amadeus*) пьесасында Вольфганг Амадей Моцарттың өмірі мен оның Антонио Сальеримен қарым-қатынасына қатысты тек бірнеше инцидент қана бар.

Кейіпкер өмірінен тек бірнеше инцидент немесе оқиғаны таңдап алып, оларды драмалық сюжет желісіне салып құрылымдау керек. «Ганди» (*Gandhi*)

фильмі (Джон Брайли) – қазіргі заманның әулиесі туралы оқиға. Онда Ганди өмірінің үш кезеңі қамтылады. Біріншісі – Гандидің заң факультетінде оқыған және Үндістанның Британияға тәуелді болған шағы, екіншісі – зорлық-зомбылыққа қарсы өз философиясын тәжірибе жүзінде талдаған кезі, үшіншісі – мұсылмандар мен үнділер арасында бейбітшілік орнатуға талпынған кезі. «Арабиялық Лоуренс» (*Lawrence of Arabia*) (Роберт Болт және Майкл Уилсон) және «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмдерінде де кейіпкер өмірінің бірнеше инциденті ғана қамтылған, олар драмалық сюжет желісіне салынып құрылымдалған.

Бірнеше жыл бұрын студенттерімің бірі ірі орталық газеттердің бірінде жұмыс істейтін әйел-редактордың өмірі туралы фильм түсіруге рұқсат алды. Ол фильмде бәрін толық баяндауға тырысты: «өте қызықты болғандықтан» кейіпкердің жас кезін, «ерекше болғандықтан» тұрмыс құрған және балалы болған шағын, «өте тартымды болғанына байланысты» репортер болып жұмыс істей бастағанда бірнеше ауқымды жаңалықтар жүргізгенін және оны «белгілі еткен» редакторлық қызметін де қамтыды.

Мен оған кейіпкер өмірінің кейбір тұсына ғана тоқталуын айтып едім, тақырыпқа қатты беріліп кеткені сонша – ешнәрсеге байыппен қарамады. Сондықтан оған тапсырма беріп, оқиға желісін бірнеше параққа сыйғызуды тапсырдым. Басаяғы жиырма алты бет жазса да, кейіпкер өмірінің жартысын ғана қамтып үлгерді. Оқиға емес, көңілсіз хронология болып шыққан. Мен оған кейіпкердің редакторлық мансабының кейбір тұстарын ғана қамтымаса, сценарийдің сәтсіз шығатынын ескерттім. Қай оқиғаны таңдап аларын білмей, бір аптадан соң қайтып келді. Бір шешімге келе алмай, қамығып, көңілі бұзылып, ақыр соңында, үмітін үзді.

Бірнеше күннен кейін қоңырау соқты. Мен оған кейіпкер өмірінің ең қызықты деген оқиғаларын таңдап (сценарий жазуда ең бастысы таңдау және іріктеп алу) алып, қажет болса, кейіпкердің өзімен сөйлесіп, оның өмірі мен қызметіндегі ең маңызды аспектілерді өз аузынан біліп алғаны дұрыс екенін айттым. Айтқанымды екі етпеді. Ол кейіпкердің алғашқы әйел-редактор ретінде қалыптасуына себеп болған жаңалыққа негізделген сюжет желісін құрды. Сценарийге түрткі болған, негіз болған да осы оқиға.

Сценарий сюжетін жазуға 120 бет беріледі. Оқиғаларды өте мұқият таңдаған жөн, әрі олар сценарийді ұтымды визуал және драмалық компоненттер арқылы ерекшелеп тұруы қажет. Сценарий оқиғаның драмалық қажеттіліктеріне негізделуі тиіс. Себебі бастапқы материалдың аты – бастапқы материал. Ол – сценарийдің негізгі мақсаты емес, оның бастамасы.

Журналиске мақаланы немесе жаңалықтар сюжетін сценарийге айналдыру оңай емес. Мұның себебі фильмдегі драмалық сюжет желісінің журналистика әдістеріне қарама-қайшы болуында жатыр.

Журналист тапсырмасын фактілер мен ақпарат жинау арқылы, мәтіндік зерттеулер мен нақты мәселеге қатысты адамдармен сұхбаттасу арқылы орындайды. Фактілер толығымен жиналғаннан кейін ғана тақырыпқа дендей алады. Ақпараттың көлемі жиналған фактілерге байланысты. Журналист ақпаратты қалауынша, яғни олардың кейбіреуін ғана алады немесе мүлдем пайдаланбайды.

Фактілерді жинағаннан кейін, сюжетке түрткі болатын өзекті мәселені тауып, материалға қатысты және оны даралайтын фактілерді қолдана отырып, сюжет жазады.

Бұл – журналистиканың ерекшелігі. Алайда сценарийде фактілер сюжетке демеу болады, әрі сюжеттің негізін құрайды. Журналистикада ой ағыны жекеден жалпыға қарай бағыт алады. Алдымен фактілер жиналады, сонан соң сюжет құрылады. Ал сценарийде бәрі керісінше: жалпыдан жекеге қарай ой тұжырымдаймыз. Алдымен сюжет құрып алып, сол сюжет бойынша қажетті фактілер жинаймыз.

Белгілі журналист ұлттық журналда жарияланған даулы мақалаға негіздеп сценарий жазады. Қолында барлық факт болғанына қарамастан, оларды іріктеп алып, элементтерді драмаландыру аса қиынға соқты. Ол «дұрыс» фактілердің егжей-тегжейін тексеріп, бөгеліп, сценарийдің алғашқы отыз бетінен аса алмай қалды. Қиындығынан қаймығып, қобалжып, соңында әжептәуір жақсы сценарий шығатын сюжетті ысырып қойды.

Ол мақаланың – мақала, сценарийдің сценарий болуына жол бермеді. Бастапқы материалға байланып қалғандықтан сценарийі жарамай қалды.

Адамдардың көбі сценарийді немесе телебағдарламаны журнал яки газет мақаласына сүйеніп жазады. Егер мақаланы сценарийге бейімдейтін болсаңыз, оны сценаристің көзқарасы тұрғысынан қарастырғаныңыз жөн. Оқиға не туралы? Бас кейіпкер кім? Қалай аяқталады? Оқиға адам өлтіргені үшін сотталып, кейін ақталып шыққан кейіпкердің шын мәнінде кінәлі екені туралы ма? Әлде автокөлік дизайнын жасап, жарысқа түсіп жеңімпаз атанатын адам туралы ма? Диабетке қарсы дәрі ойлап тапқан дәрігер туралы ма? Инцест туралы оқиға ма? Осы сұрақтарға жауап берген соң сюжетті драмалық тұрғыдан құрылымдай аласыз.

Мақаланы немесе әңгімені сценарий немесе телебағдарламаға бейімдеу қажет болса, оны заңдық тұрғыдан қарастырып, тиісті мәселелерді шешуге тура келеді. Ең алдымен, мүдделі топтардан сценарий жазу құқығын алып, автормен немесе оның агентімен, газет-журналдармен келіссөздер жүргізу керек. Көп жағдайда адамдар сюжетін экранға немесе теледидарда жариялауға тырысады. Егер шынымен де жариялайтын ойыңыз болса, онда осы мәселе жөнінде арнайы маманданған сенімді өкілмен немесе әдеби агентпен кеңесіп алған абзал.

Сценарий жазу құқығынсыз оны сату мүмкін емес. Осыны біле тұра, ең алдымен сценарий немесе оның жобасын жазып көрмекші болатындар да бар. Себебі материалдың адамды қызықтыратын тұсы болады. Ол не? Соны анықтап алу қажет. Мақалаға немесе әңгімеге негізделген сценарий жазып, оның қалай іске асатынын байқайсыз. Егер сәті түсіп, жақсы шығып жатса, мүдделі адамдарға көрсетесіз. Көрсетпесеңіз, сценарийіңіз фильм болып түсірілмейді.

Барлық сценаристер үшін жалғыз ереже бар, бұл ережеге кәсіби сценаристер де, жас сценаристер де құлақ асуы тиіс: Стюарт Битти айтқандай, «Жаза беру керек». «Сценарист ретінде істейтін ең маңызды іс – жазу, жазу және жазу. Холиудтағы ең құнды тауарлардың бірі – арзан талант. Бұл сіздерге де қатысты дегенді жас сценаристерге жиі айтамын. Киноиндустрия әлеміне ену қиын деп ойласаңыз, қателесесіз. Адамдар бәрібір осы әлемге тап болады. Ал арзан талант деп отырған

құныңыз соған лайық. Көркемдіктің шыңын бағындырған сценарийлерді, «Қытай ауданын» (*Chinatown*) оқыңыз. Ешқашан берілме. Бұл – шабыт беретін сөздер.

Сонымен, бейімделу өнері дегеніміз не?

Түпнұсқаға байланып қалмау. Кітап дегеніміз – кітап, пьеса – пьеса, мақала – мақала, сценарий – сценарий. Ал бейімдеу дегеніміз – басқа материалға негізделген түпнұсқа сценарий. Алма мен апельсиннің арасындағы айырмашылық тәрізді, олар да формасы жағынан әртүрлі.

Қолыңызға түскен кез келген романның бірнеше бетін оқыңыз. Баяндау әрекетінің қалай сипатталатынына назар аударыңыз. Ол кейіпкердің ой-санасы арқылы баяндала ма, әлде диалог арқылы ма? Пьеса оқысаңыз да, осы сұраққа жауап іздеңіз. Кейіпкерлердің өздері туралы немесе пьеса оқиғасы жайлы ойы қандай? Міне, осыған көңіл аударыңыз. Сонан соң сценарийдің бірнеше бетін оқып шығып (осы кітапта аталған сценарийлердің үзінділерін), оның оқиғаға және сыртқы элементтерге қатысын, кейіпкерге ұсынатын дүниенің сыр-сипатына зер салыңыз.

Шығармашылық серіктестік

Col-lab-o-rate [ka lab' a rat] 1) бір-бірімен жұмыс істеу: мысалы, әдеби шығарма жазуда бірлесу; олар романды бірлесіп отырып жазды.

Рэндом Хаус сөздігі

Жан Ренуар кино десе ішкен асын жерге қоятын. Оған киноға қатыстының бәрі ұнайтын, ол үшін кинода үлкен немесе кішкентай мәселе деген мүлде болмайтын. Бір жыл бойы тәлімгері болып жүргенімде театр, өнер, актерлік шеберлік пен әдебиет саласындағы тәжірибесімен бөлісіп, кино әлемі туралы көп әңгіме айтты. Кино әдебиеттің орнын алмастыра алады, оған толық мүмкіндігі бар, бірақ ешқашан «нағыз өнер» ретінде қарастырылмауы тиіс деп талап етті.

Не айтқысы келгенін сұрағанымда, «нағыз өнер» – жеке адамның ішкі әлемі, көзқарасы, ал киноиндустрия саласында процесс мүлдем өзгеше» деді. Фильмді жалғыз адам түсіре алмайды. Чарли Чаплин сияқты адамның бір өзі сценарийін жазып, режиссері болып, кинода да өзі ойнап, монтажын жасап, дыбыстай алады. Алайда, Ренуар айтқандай, режиссер рөлде ойнап, дыбыстап, техникалық мәселелерді, айталық, жарық түсірудің талаптарын орындай алмайды. Ол фильмді түсіргенімен, оны әрі қарай өңдеу үшін арнайы зертханаға жібереді. Ол жақтан да фильм өзі қалағандай, ойдағыдай болып келмейді.

Ренуар білімі мен тәжірибесіне, қалыптасқан дәстүрге сүйене отырып, киноны ұлы өнер деп танығанымен, оны көркем әдебиет, бейнелеу және музыка сияқты «нағыз» өнер деп санамады, себебі киноны түсіруге, оның кино болып қалыпташуына көп адам жұмылдырылады.

«Өнер көрерменге туынды иесімен тұтасып кетуге мүмкіндік беруі тиіс, – деді ол. – Оған бір адамның шамасы келмейді... Шынайы өнердің иесі болады».

Фильм – бірлесіп жұмыс істейтін орта. Режиссер қиялын экранға жеткізу үшін басқаға тәуелді. Фильм жасау арнайы техникалық мамандардың жоғары біліктілігін қажет етеді. Өнер саласы динамикалы дамып келеді. Соңғы он жыл ішіндегі компьютерлік графикалық технологияның жетістігіне зер салайық. «Терминатор 2: қиямет күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) фильміндегі Джеймс Кэмеронның

кинотехнологияға қосқан үлесін немесе бүгінгі күні қолымыз жеткен компьютерлік «морфинг технологиясын», яғни бейнені біртіндеп түрлендіруге болатын бағдарламаны айтсақ та жетер. Ол болмағанда «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*), «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*) фильмдері де болмас еді. «Ойыншықтар хикаясы» (*Toy Story*), «Матрица» (*The Matrix*), «Немоны іздеу» (*Finding Nemo*), «Суасты ағайындары» (*Shark Tale*), «Поляр экспресі» (*The Polar Express*), «Супер отбасы» (*The Incredibles*) фильмдері – озық технологияның туындылары.

Бүгінгі революция – ертеңгі күннің эволюциясы.

Кино – өнер әрі ғылым. Кейде сценаристің қиялы «*Терминатор 2: қиямет күні*» фильмінде Джеймс Кэмеронның жасағаны сияқты жаңа ғылыми серпіліске жол ашады. 1927 жылы дыбысты фильмнің пайда болуы сияқты бұл фильм де революциялық жаңалық болды. Ғылыми жаңалық, өнертабыс нақты бір нәрсеге басқа қырынан қарауға себеп болады. Оған мысал ретінде Керри Конранның «Аспан капитаны және ертеңгі әлем» (*Sky Captain and the World of Tomorrow*) фильмін алуға болады. Көп ұзамай өнертабыс кинематография саласында да үлкен төңкеріс жасайды, яғни киноиндустрия саласы үй компьютеріне көшіп, таяу болашақта жас киногерлердің шағын фильмді үйде түсіру кәсібін үйренуіне жол ашылады.

Кино эволюциясында, ғылым мен өнерде, технологияда үнемі динамикалық алмасу болып тұрады. Егер киноның болашағына сенетін болсақ, Джей Гэтсби сияқты, келешекке бастайтын «жасыл шамның» соңынан еріп жүре беруіміз керек.

Егер Ренуардың даналығына құлақ ассақ, бізге керегі – сценарий жазу. Ол үшін көп нәрсе қажет емес: компьютер, қалам мен қағаз, жазу машинкасы мен уақыт. Адамның өз бетінше, кейде біреумен күш біріктіріп, яғни ынтымақтасып жұмыс істегісі келетін де сәттері болады.

Таңдау өзіңізде. Оның артықшылығы мен кемшілігі де бар. Жеке жазудың артықшылығы мынада – не жазғыңыз келсе де, қалай және қашан жазғыңыз келсе де ешкім бөгет болмайды.

Кемшілігі де жоқ емес. Бөлмеде жападан-жалғыз компьютерге немесе бос па-ракқа телміріп, әрі қарай не жазарыңды, қалай жазарыңды білмей дағдарып қалатын кездер де болады. Кейде (үнемі десе де болады) диалог бірсарынды, қарабайыр, жасанды шығады. Жазғаныңыз ойдағыдай болмай, көңіліңізден шықпай жатса, жабығып, мұңайып, сарыуайымға түсесіз. Сценарий жазу қолымнан келмейді, менен түк шықпайды, қабілетім жетпейді, талантым жоқ, сюжет таптаурын әрі үйреншікті, мұнымен кімді алдағым келді деген ойлар мазалайды.

Ережелерді білесіз.

Көбінесе сценаристер жағымсыз сезім мен мазасыз ойдан аулақ болу үшін күш біріктіруге тырысады. Кейде жағдайдың өзі ынтымақтастықты қажет етеді. «Сақиналар әміршісінде» (*For Lord of the Rings*) Питер Джексон, Фрэн Уолш пен Филиппа Бойенс бірге жұмыс жасады, себебі Питер Джексон: «Сценарий жазуға менің көп уақытым кетті, – деді сұхбатында. – Басында фильмді түсірмей тұрып, сценарийді бір бөлмеде бірге отырып жаздық. Мен компьютерге теретінмін; режиссері өзім болғандықтан, фильмнің дескриптив үзінділерін жазу, оқиғаны

санамда елестетудің алғашқы мүмкіндігі екенін білдім. Фрэн көріністің диалогін қолмен жазды. Филиппа да дәл сондай жұмыс атқарды, бірақ өзінің ноутбугін пайдаланды. Мен диалогтың қасына дескриптив үзінділер қосып отырдым. Сценарист ретінде емес, режиссердің көзқарасымен ойлаймын. Фильм түсірерде сценарийді қайта оқып шығамын, бірақ жазу ісіне көп араласпаймын. Сценарийді Филиппа мен Фрэн жазады, менікі тек олармен келісіп, «жарайды, тамаша» деу ғана. Сценаристер тобының мүшесі ретіндегі мақсатым – шығармашылық топтың ынтымақтастықта болып, идея ұсыну. Сценарий бойынша бірге жұмыс істеп, түсіріп болғанша демалыс күндерін бірге өткіздік».

Кейде продюсерлік компанияның немесе продюсердің жеке идеясы болады, сол идеяны сценарийге айналдыруды тапсырады. Сөйтіп, продюсермен және режиссермен бірігесіз. «Жоғалған кемеіні іздеушілер» (*In Raiders of the Lost Ark*) фильміне қатысты Лоуренс Кэздан (сол кезде қоржынында қайта жазылған «Империяның шешуші соққысы» – *The Empire Strikes Back* фильмінің сценарийі ғана болған) Джордж Лукас және Стивен Спилбергпен бірікті. Лукас кейіпкердің (Харрисон Форд) есімін өзінің Индиана Джонс дейтін итінің атымен атағысы келді. Лукас фильмнің соңғы көрінісі «Азамат Кейннің» (*Citizen Kane*) жертөлесіндегі үлкен жәшіктерге салынған өнер туындылары сияқты мыңдаған жәшік қойылған үлкен әскери қоймада болатынын білді. Лукастың фильм туралы бар білетіні осы ғана. Спилберг фильмге мистикалық сипат бергісі келді. Үшеуі екі апта бойы кеңседен шықпай жұмыс істеп, соңында ортақ сюжет желісін жасап шығарды. Лукас пен Спилберг басқа жобамен жұмыс істеуге кетеді, ал Кэздан «Жоғалған кемеіні іздеушілерді» жазып шығады.

Сценаристер әртүрлі себептермен бірігеді. Кейбір жобада сценаристер басқа біреумен бірігіп жазу әлдеқайда жеңіл деп ойлайды. Көптеген телесценаристер топ болып жұмыс істейді. Мысалы, «Сенбілік кешкі кездесу» (*Saturday Night Live*), «Үй шаруасындағы өжет әйелдер» (*Desperate Housewives*), «Майами және Нью-Йорк полициясы» (*Miami and CSI*) секілді шоуларда әр эпизодта бестен он адамға дейін сценарист болады. Ал комедияда сценарист әзілді айта да, көре де білуі керек, әзілдің аты – әзіл. Тек Вуди Аллен мен Нил Саймон сияқты дарындылар ғана жеке отырып, ненің күлкілі, ненің күлкілі емес екенін ажырата алады.

Сценарийді біреумен бірігіп жазарда мына үш кезеңді ажырату маңызды: (1) бірлесе жұмыс істедудің нақты ережесін жасау; (2) материалды жазу үшін дайындық жасау; (3) сценарийді жазу. Үш кезең де өте маңызды. Бірігіп жұмыс істеуге шешім қабылдаған кезде оған ерекше мән беру керек. Мысалы, бірлескелі отырған серіктесіңіз көңіліңізден шыға ма? Онымен бірге бірнеше ай бойы күніне бірнеше сағат бірге жұмыс істейсіз, сондықтан ол адам көңіліңізге жайлы болғаны жөн. Әйтпесе біраз мәселе туындауы мүмкін.

Ынтымақтастық дегеніміз – қарым-қатынас. Сондықтан таразының басы тең болуы керек. Екі немесе одан да көп адам сценарий, телешоу және т.б. дайын өнім жасап шығару үшін серіктес болады. Ынтымақтасудың мақсаты, міндеті және нысанасы да осы. Барлық күш-жігерді осы мақсатқа бағыттау қажет. Серіктестер көбіне-көп осыны ескермейді.

Адам айналасына «жағымды» көрінуі үшін жұмыс барысында өзіндік тұлғалық ерекшеліктерін көрсетпеуге тырысады, сондықтан ең пайдалысы – серіктеспес бұрын мән-жайды анықтап алу керек: мысалы, не үшін бірлеспекпін? Оның менімен ынтымақтасуының себебі не? Себебі – жеңіл, солай емес пе? Қауіпсіз шығар? Әйтеуір, жалғыз емессің. Әлде сенімсіздіктен бе?

Біреумен ынтымақтасу дегенді қалай түсінесіз? Оны көз алдыңызға қалай елестетесіз? Адамдардың көбі серіктес дегенді ойын-сауық кешінің ұйымдастырушысы сияқты, кеңседе ерсілі-қарсылы жүріп, аузынан шыққан сөздің бәрін компьютер немесе жазу машинкасына бұрқыратып теріп отырған адам кейпінде елестетеді. Басқаша айтсақ, «жазушылар тобы», яғни айтушы мен теруші секілді дегендей.

Сіз де осылай елестетесіз бе? Оны өткен 1920–1930 жылдары Мосс Харт пен Джордж С. Кауфман екеуі бірігіп пьеса жазған кездердегідей топ деуге болады, ал қазір бәрі өзгеше. Қазіргі топты Питер Джексонмен бірігіп, «*Сақиналар әміршісін*» жазғандармен салыстырамыз.

Әркім әрқалай жұмыс істейді. Әркімнің өз стилі, өз қарқыны бар. Мінсіз ынтымақтастықтың үлгісі ретінде 70-жылдардағы Элтон Джон мен Берни Топин арасындағы серіктестікті алайық. Даңқы аспандап тұрған кезде Берни Топин әнге сөз жазып, факспен Элтон Джонға жіберіп отырған, ал ол музыкасын жазып, әрлеген.

Бірақ бұл – ереже емес, ескеретін жағдай.

Ынтымақтасу ойыңызда болса, бірлесе жұмыс істеудің жолын таба білу керек. Стилi, әдістері, жұмыс тәртібі дұрыс болуы шарт. Өзара қолайлы жолды таппайынша, қателесемін деп жүрексінбей, кез келген әдісті қолданып көру керек. Редактор досым айтқандай, «жасаған ісіңнен ештеңе шықпаса, сол істің өзі арқылы жол тауып кетуге болады».

Ынтымақтасып, қоян-қолтық жұмыс істеу үшін негізгі ереже жасауға таңдау көп. Іс жүзінде оның нақты ережесі жоқ, оны өзіңіз жасайсыз немесе жұмыс барысында ойластырасыз. Бұл да некелесіп, отбасын құрған секілді іс, алдымен шығармашылық топты құрып аласыз, сонан соң ережесін жасайсыз. Өйткені әрдайым басқа біреумен істес боласыз. Ынтымақтастық дегеніміз – ұсыныстың тепе-тең болып, еңбекті бөлісіп істеу.

Ынтымақтаса отырып атқаратын төрт негізгі қызмет бар: сценарист, зерттеуші, терімші және редактор.

Біреуі екіншісінен маңызды емес, бәрі бірдей. Сіз бен серіктесіңіз үшін ынтымақтастық деген не? Мақсаттарыңыз қандай? Одан не күтесіз? Ынтымақтастықтағы рөліңіз қандай? Бұл жөнінде серіктесіңіздің ойын білесіз бе? Онымен бірге отырып, екі-үш бет қағазға ойларыңызды жазыңыздар. Жазған қағаздарыңызды алмастырып оқыңыздар. Сонда бір-біріңіздің ойыңызды білесіздер.

Жүзбе-жүз сөйлесіп, компьютерде кім отыратынын, кімнің немен айналысатынын, қолайлы жұмыс уақытын анықтап алу қажет. Бәлкім, сізге жеке отырып жұмыс істеп, жазғаныңызды серіктесіңізге редакциялау үшін электронды пошта арқылы жіберген ыңғайлы болар немесе оған осылай жұмыс істеген қолайлы

шығар? Әлде бірге отырып жұмыс істегенді ұнатасыз ба? Ол жағын да сұрастырып, ақылдасып алған абзал.

Екі тарапқа да қолайлы негізгі ережелерді анықтаңыз. Еңбекті бөлісіп істеу деген не? Орындайтын жұмысты тізіп жазу: мысалы, кітапханаға екі-үш рет бару, үш немесе төрт рет сұхбат алу және жұмысты ұйымдастырып, бөлісіп істеу. Мысалы, маған мынаны істеген ұнайды, мен ананы т.с.с. Өзіңіз қалаған іспен шұғылданыңыз. Кітапханаға барғанды ұнатсаңыз, онда кітапханаға сіз барыңыз; серіктесіңізге сұхбат алған ұнайтын болар, оның жетекшілігімен сұхбатқа бірге барыңыз. Мұның бәрі – сценарий жазу ісіндегі кезеңдер. Оны қалай ұйымдастыру сіздерге байланысты.

Жұмыс кестесі қандай? Толық жұмыс күні ме? Қашан кездесесіздер? Қай жерде? Ол жер екеуіңізге де қолайлы ма? Егер сіздің жұмысыңыз, отбасыңыз немесе кездесіп жүрген адамыңыз болса, екеуіңізге де ыңғайлы уақытты қарастыру керек.

Сізге қай уақытта жұмыс істеген ұнайды: таңертең немесе түсте әлде кешке ме? Білмесеңіз, зерттеп, екеуіңізге де қолайлысын табыңыз. Бір-біріңізге қолдау көрсетіңіз. Өйткені екеуіңіз бір мақсатта, яғни сценарий жазу үшін бірге жұмыс істейсіздер.

Қолайлы жұмыс жоспарын кестеге түсіруге бір-екі апталық уақыт қажет. Осы мезгіл ішінде екі тарап бас қосып, сюжет желісі туралы ақылдасып алғанның пайдасы зор.

Басы ашылмай жатқан мәселелерді шешіп алудан қорықпау керек. Қателессеңіз де байқап көріңіз. Ынтымақтастыққа сынақ арқылы, яғни қателесу арқылы жетесіз. Негізгі ережелерді білмей тұрып, маңызды шешім жасамаңыз.

Соңғы қалған іс – сценарий жазу. Оны бастамас бұрын материалды дайындап, сюжетін анықтап алу керек. Ол заманауи оқиға ма әлде тарихи туынды ма? Тарихи болса, қай кезеңде болған оқиға? Оны зерттеу үшін не істеу керек? Кітапханада бір күн, екі күн немесе бірнеше апта отыру керек пе? Әлде сот отырысына қатысу керек пе? Зерттеудің қай түрін жүргізсеңіз де, оны электронды пошта арқылы серіктесіңізге жіберіңіз. Жоғарыда айтып кеткеніміздей, ынтымақтастық дегеніміз – жұмысты тең бөлу. Сюжетті бірге құрған тиімді. Оны бірнеше сөйлем арқылы баяндап, сценарийдің тақырыбы мен оқиға желісін құрып, кейіпкерлерін жасап алып, жанрға бөлу қажет. Сюжет шытырман оқиғаға құрыла ма? Триллер ме? Махаббат хикаясы ма? Әлде драма ма? Бәлкім, романтикалық комедия болар? Ең алдымен қандай оқиға жайлы жазатыныңызды анықтап алыңыз. Ол қай жерден басталып, қай жерде аяқталады? Әрекет желісі қандай? Бас кейіпкері кім? Сюжет тасжол салу жобасын жасаған археологтың ежелгі артефактілерді тауып алғаны туралы ма? Кейіпкердің драмалық қажеттілігі қандай? Оқиға барысында қандай конфликт болмақ? Үрей сезімі, өзін-өзі ұстай алмау сияқты ішкі конфликт пе әлде физикалық жарақат, шабуыл немесе соғыс, табиғат апаты секілді сыртқы конфликт пе? Егер сюжет мистика жайында болса, қылмыс жасаған кім және бұған не себеп болды? Осы секілді ең басты мәліметтерді анықтап алған соң сюжет желісін құруға болады.

Сюжеттің соңы немен аяқталатыны, шешімі белгілі ме? Ал басы ше? I және II сюжет бұрылысын білуіңіз керек. Оқиғаның даму бағыты екі серіктеске де белгілі болғаны жөн.

Оқиға кім туралы? Кейіпкердің өмірбаянын жазыңыз. Серіктесіңізбен кейіпкерлер туралы кеңесіп, оларды бөліп алыңыз. Сіз өмірбаян жазсаңыз, серіктесіңіз оны редакцияласын. Олардың кім екені, қайдан келгені туралы анықтаңыз. Қазбалаған сайын, мәлімет те молая түседі.

Кейіпкерден кейінгі кезек сюжет желісінікі.

Егер соңы, басы және I және II сюжет бұрылысы белгілі болса, онда сюжет желісін кеңейту үшін 3x5 көртішкелердің көмегімен көріністі өрістетуге болады. Ақылдасып, сюжетті анық білетініңізге көз жеткізіңіз. Оның кейбір тұстарына келісу-келіспеуіңіз де ықтимал. Сізге ұнағанды серіктесіңіз жаратпауы мүмкін. Бір шешімге келе алмасаңыз, екі нұсқаны да жазыңыз. Кейін лайықтысын таңдап аласыз. Бағытыңыз – дайын өнім, яғни сценарий жазу. Сол себепті де материалдан ауытқымау керек.

Бәрі дайын болған соң, түсінбестік басталады. Бұған дайын болыңыз. Сценарийді қағазға түсірудің қыр-сыры бар ма? Бір кейіпкердің сөзінің екінші кейіпкердің сөзінен қандай ерекшелігі бар? Мәселе жармақ сияқты: бірі – менікі дұрыс, сіздікі бұрыс, екіншісі – сіздікі бұрыс, менікі дұрыс деген көзқарас.

Мен сценаристік қызметімде өзгелермен бірнеше рет серіктес болдым. Жоба бойынша бірлесе жұмыс істеу үшін міндеттеме мәлімдемесін жасасқан ыңғайлы. Сценарий арқылы неге қол жеткізгіміз келеді? Мысалы, соңғы ғылыми-фантастикалық шытырман оқиғалы сценарийімде серіктесім екеуіміз «өте керемет» дүние жасауға келістік, «материалдан ауытқымауды» ұйғардық.

Бірге отырып, көртішкелерді қарастырдық. Сюжеттің соңы, басы және I, II сюжет бұрылыстары анықталды. Екі апта ішінде екі кейде үш рет кездесіп, жазбалар, шағын диалогтармен, идеялар, әртүрлі секанстар, оларды құрылымдаудың түрлі жолдарын айтып ақылдастық. Сценарийдің осы бөлігімен жұмыс істеп болған соң көртішке, көріністер мен секанстарға идеямызды қостық. Оларды көртішкелерге жазып қойдық, олардың сюжет желісінің қай тұсына сай келетініне мүлдем алаңдамадық.

Материалды әзірлеуге, нақты айтсақ, зерттеу жүргізуге, кейіпкерлерді нақтылауға, сюжет желісін құруға және серіктестік тәртібін қарастыруға үш аптадан алты аптаға дейін уақыт кетті. Бұл өте қызықты тәжірибе болды, себебі бір жағынан серіктестіктің рахатын көрсең, екінші жағынан азабын тартасың.

Кейіпкерлер мен сюжет желісі бойынша дайындық жұмысының көп бөлігін аяқтаған соң, серіктісіміз әрі арнайы эффектілердің шебері Джимді жұмысқа шақырдық. Ол келісе кетті. Бұл арнайы эффектілерге толы холиудтық атақты «Өрмекші адам 2» (*Spider-Man 2*) фильмі болатын, біз Джимнің күніне 10–12 сағат жұмыс істей алатынын білдік. Оған бұл ұсыныс тиімді болғанымен, сценарий жазуға уақыт тым аз қалды. Ол жұмысқа кіріспей тұрып, сюжет желісінің баяндалу барысын құрып алуды жөн көрді.

Жобаның уақытында орындалатынына сенімді болған соң бір-бірімізбен аптасына бір рет хабарласып тұрдық. Мен кейбір материалдарды дайындадым, зерттеу

жұмыстарына негізделген секанстарды жазып, оған электронды поштамен жіберіп отырдым. Менің жазбаларымды қарап шығып, редакциялап қайта жіберіп, қалған уақытын отбасымен бірге өткізді.

Бірнеше айдан кейін демалыс күндері бас қосып, бірінші актіні қалай жазатынымызды талқылап, материалды қарай бастадық. Мен кіріспе секансын әлдеқашан жазып қойғанмын, ал ол I актіні жазатынын айтты. Оны жазып шыққан соң маған жіберді. Редакциялап қайта жібердім. Ол да біраз жерін өзгертті. Осылайша жоба ілгері жылжыды. «*Өрмекші адам 2*» жобасына әлдеқайда көп уақыт кетті. Алайда сюжет желісі ойымызда тұрды. Арада алты ай өткенде Джим жұмысын бітіріп, сценарийдің бірінші нұсқасын үш аптада аяқтадық. Біз электронды пошта арқылы материал алмасып, бірінші жобаны қайта қарап, көріністер қосып, ұсыныстарды талқыладық. Бірінші жобаға бір жылдан астам уақыт кетті. Ал оны қайта жазуға қосымша үш-төрт ай жұмсалды.

Серіктестігіміз осылай басталып, жұмыс кестесі мен ережені белгілеп алғаннан кейін бәрі ойдағыдай болды. Мұндағы ең басты әрі ең маңызды мәселе – материалдан ауытқымау. Осыны естен шығармаңыз. Ешқайсымыз да жеке бас мәселесінің сюжетке немесе кейбір көріністерге кедергі келтіруіне жол бермедік.

Серіктесе отырып, қандай да бір маңызды қағида анықталса, ол тек материалға қызмет етуі қажет.

Серіктестік дегеніміз – жұмысты бірігіп істеу.

Серіктестіктің, яғни кез келген қарым-қатынастың кілті өзара қарым-қатынаста. Адам бір-бірімен араласуы керек. Байланыс болмаған жерде серіктестік болмайды. Байланыс болмаса тек түсінбестік, қарсылық, келіспеушілік орын алады. Сценарийді жазып шығу үшін бірлесе жұмыс істеп жүріп, кейде бәріне қолыңды бір сілтеп, тастап кеткің келетін кездер болады. Мұның бәрі сіздің ішкі психологиялық жай-күйіңіз: күнделікті өмірде бетпе-бет келіп отыратын қорқыныш, уайым, сенімсіздік, өзіңді кінәлау секілді сезімнің бой көтеруі. Бұл мәселенің де басын ашып алу қажет. Сценарий жазу процесінде адам өзін терең танып-білуге мүмкіндік алады. Қателеспейтін адам жоқ, қателесуден қорықпай, нені істеп, нені істемеді бір-біріңнен үйреніңдер.

30 беттік әрекет бірлігімен жұмыс істеген анағұрлым жеңіл. I актіні сіз жазсаңыз, серіктесіңіз оны редакциялайды. Серіктесіңіз II актінің бірінші жартысын жазса, оны сіз редакциялайсыз. Сіз III актіні жазсаңыз, ол оны редакциялайды. Осылайша серіктесіңіздің не жазып жатқанын біліп отырасыз әрі жазып та, редакциялап та көресіз.

Кейде серіктестің жұмысын сынауға тура келеді. Жазғаны жарамайтынын, басқаша ойластырып, басынан бастап қайта жазу керегін оған қалай айтар едіңіз? Не айтқыңыз келетінін алдын ала ойлағаныңыз жөн. Айтқан пікіріңізге байланысты серіктесіңіздің жауабын естисіз. «Тым ауыр даттама, мақтауға сөз таппайсың». Серіктестің жұмысын сынап отырып, оның жеке басын сыйлап, жұмысына қолдау көрсет. Жұмыстың жеке басқа еш қатысы жоқ екенін, тек жазғаны ойдан шықпай тұрғанын түсіндір. Алдымен не айтқыңыз келетінін қорытып алыңыз да,

көңіліне келмейтіндей етіп жеткізіңіз. Оған қояр сұрағыңызды бірінші өзіңізге қойып көріңіз. Оның орнында болсаңыз, қандай күй кешесіз, соны көз алдыңызға елестетіңіз.

Серіктестіктің ережесі – қарым-қатынасқа сай қарым-қатынас жасау. Сайып келгенде, мұның бәрі тәжірибемен келеді.

Кейде өзгерістерді II актіге өтпей тұрып, I актіде жасап алу керек. Оның ба-рысы бұрынғыдай: жалғасын жазу. Материалды жартылай дайындап, әрі қарай жүре бересіз. Кейін оны өңдеп алуға болады, сондықтан еш алаңдамаңыз. Басқаша айтсақ, оны кейін өзгертесіз, сондықтан сапасына көп мән берудің керегі жоқ. Қалдырып кетіңіз.

I акт дайын болған кезде, яғни «қағазға түртіп алған» нұсқасын редакция-лау қажет. Қағазға түртіп алудың көмегі тиді ме? Жаңа көрініс қосу керек пе? Мына көріністі қиып тастай аламын ба? Диалогты нақтылай түсу қажет шығар? Көлемін ұлғайту керек пе? Шиеленістірсе қалай болады? Драмалық түпкі ойын сөзбен бейнелей алдық па? Сюжетін дұрыс құрдық па? Осы кезеңде бірнеше сөй-лем жазып, көріністер қосуға, өзгертуге, кейбір визуал аспектілерін бейнелеуге де болады.

«Қағазға түртіп алған» нұсқаны аяқтаған соң оны бірер аптаға суырмаға салып қойыңыз да кейін қайта оқып шығыңыз. Тұтас шолып шығып, материалдың бо-лашағы барына көз жеткізіңіз. Жаңа көріністер қосып, жаңа кейіпкерлер жасап немесе екі көріністі біріктіру қажет шығар. Қажет деп санағаныңызды жасаңыз. Мұның бәрі сценарий жазу ісіндегі кезеңдер.

Егер жұбайыңызбен серіктес болуды қаласаңыз, онда басқа да факторларды есепке алу керек. Жағдай қиындап кетсе, серіктестікті оңай бұза алмайсыз. Оған себеп – неке. Егер отбасындағы қарым-қатынасыңыз нашар болса, серіктестік оны одан бетер ушықтырып жібереді. Ештеңені елемей, түк болмағандай жүре ал-майсыз. Мұны да ойлау керек.

Менің отбасылы достарым, екеуі де кәсіби журналист, бірге сценарий жазамыз деп шешті. Әйелінің қолы бос болды, ал күйеуінің танымал бір журналдың тап-сырмасын аяқтап қалған кезі еді. Әйелі қолы бос болғандықтан, сюжетке қатысты зерттеу жүргізе бастады. Кітапханаға барып кітап оқып, сұхбат алып, жұмысқа кірісіп кетті. «Оны басқа біреу істеу керек» деп санаспады.

Әйелі зерттеу жұмысын бітірген кезде күйеуі де журналдың тапсырмасын бі-тірді. Олар біраз күн демалып алып, жұмысқа кірісті. Күйеуінің бірінші айтқаны: «Ал көрейік, не тапқаныңды» деген сөз болды. Ол жұмысты өзі тапсырғандай, зерттеуді әйелі емес, серіктесі жүргізгендей материалды бағалай бастады. Әйелі ренжисе де, ештеңе демеді. Әйелінің бар жұмысты жалғыз бітіріп қойғанын баға-ламай, келе сала жобаны қолға алды.

Жұмыс осылай басталды да кетті. Соңында іс насырға шапты. Олар бірге жұ-мыс істейтіндерін айтқанымен, қалай істейтіндері туралы келіспеді. Бірде-бір ереже жасамады, қай жұмысты кім қай уақытта істейтінін анықтап, жұмыс кес-тесін құрмады.

Жазушы болған соң әйелі жұмысты таңертең істеді. Қажеттісін түртіп алып, бос орын қалдырып, өте жылдам жазды. Кейін үш-төрт рет редакциялады. Ал күйеуіне түнде жұмыс істеген ыңғайлы болды. Әр сөзін, сөйлемін байыппен, нақышына келтіріп жазды. Алғашқы нұсқасының өзі дайын жобаға татиды.

Екеуі де өз ісінің шебері. Бірақ серіктесе жұмыс істеуді білмеді. Бұған дейін әйелі біреумен бір рет бірлесіп жазған еді, ал күйеуінің ондай тәжірибесі жоқ. Екеуі бір-бірінің қай жұмысты атқаратынын болжағанымен, тіс жарып ашып айтпады. Некеде болған соң бәрі осылай болуы керек деп түсінді. Некенің жөні бөлек. Соңында олар ой-пікір, көзқарастарын өзгертті. Сюжетті құрып алған соң жұмыс кестесін құрды. Әйелі өзінің зерттеуі негізінде I актіні, күйеуі II актіні жазатын болып келісті.

Алғашқы күндері әйелі өзіне сенімсіздеу болды, оның үстіне, бірінші рет сценарий жазып отыр. Формаға қатысты кедергілерді жеңу үшін бар ынта-жігерін салды. Алғашқы он бетін бітіргеннен кейін қандай да бір пікір күтіп, күйеуінен оқып шығуын сұрады. Жобасының дұрыс-бұрысын өзі анық білмеді. Сюжетті дұрыс құрды ма? Талқылап, келіскендей шықты ма? Кейіпкерлер шынайы өмірдегідей ме? Бұлай алаңдауы орынды еді.

Оқып шығуға бергенде күйеуі II актінің екінші көрінісін жазып жатты. Әйелінің жазбасын қарауға құлқы болмады, себебі өз мәселесі енді шешіліп, стилін тапқан кезі еді. Жазып жатқан көрінісі оңай болмай, бірнеше күн тапжылмай жұмыс істеді.

Әйелі берген қағазды қоя салып, өз жұмысымен айналыса берді. Материалды бірнеше күнге оқуға берген еді. Оның оқымағанына әйелі ренжиді. Бір түнде оқып шығамын деген уәдесіне әйелі сенеді.

Келесі күні таңертең оянғанда, кеше күні бойы жұмыс істеген күйеуінің әлі ұйықтап жатқанын көреді. Кофе қайнатып, біраз уақыт жұмыс істей тұруға тырысады. Бірақ сценарий туралы күйеуінің, яғни «серіктесінің» пікірін білуге асығады. Неге осынша күттіреді деп ойлайды.

Ойлаған сайын шыдамы таусылып, ақыры, шыдай алмай күйеуінің кабинетіне білдіртпей кіріп, үстел үстінде жатқан қағаздарын ақтарып, өзіне қандай ескертулер жазғанын көрейін дейді. Жазбасын тауып алады. Сценарийіне қол тигізбеген, яғни оқымаған. Қатты өкпелеп, осынша қолы тимейтіндей не жазды екен деп күйеуінің қолжазбасына үңіледі.

Сол кезде баспалдақпен көтерілген аяқ дыбысын естіді. Есікке қарағаны сол еді, есік шалқасынан ашылып, күйеуі табалдырықты аттаған күйі: «Үстелден әрі кет!» – деп айқайлайды. Әйелі қанша түсіндіруге тырысса да, күйеуі тыңдамайды. Ол әйелін «қағаздарымды тіміскілеп, рұқсатсыз қарадың» деп кінәлады. Әйелі де ашуға булығып, ішіне бүккен өкпе-ренішін түгел ақтарды. Айтылмаған нәрсе қалмады, бәрі сыртқа шықты: реніш, түңілу, қорқыныш, үрей, сенімсіздік. Екеуінің айқайына ит те үре бастады. «Серіктестіктің» шегінен асып, әйелін сүйреп бөлмесінен шығарып жіберді де, есікті тарс еткізіп жапты. Әйелі аяқкімінен шешіп алып, есікті әбден ұрғылады. Аяқкімнің ізі әлі күнге дейін бөлменің есігіне басылған мөрдей болып көрініп тұр.

Ал қазір сол істерін күліп еске алады. Кезінде күлкілі емес еді. Олар бірнеше күн сөйлеспей жүреді. Бұл үлкен сабақ болды. Ұрыс серіктесе жұмыс істеудің берекесін кетіретінін түсінді. Қайта тіл табысып, жұмысты бірлесіп атқара бастады. Орынды сыни пікірді қорықпай, бүкпесіз айтып, бір-бірін қолдады. Сөйтіп, олар өзара құрметтеуді, материал бойынша жұмыс істеуді үйренді. Әркімнің жазу машығы бар екенін және оны өзгерту мүмкін емес екенін, тек оны қолдау керегін түсінді. Әйелі күйеуінің өзіндік стилін – қарапайым сөзді әдемі прозаға айналдыра алатын қабілетін құрметтей бастады. Ал күйеуі әйелінің жылдам, таза, ұқыпты әрі тиянақты істейтін қасиетіне сүйсініп, қадірлейтін болды. Қиналған кезде бір-бірінен көмек сұрауды, басқаша айтсақ, «Тарпаң» (*Seabiscuit*) фильміндегі үш адам мен жылқы жануарының қарым-қатынасы тәрізді, көмекті де, қолдауды да бір-бірінен үйренді.

Сценарийді аяқтаған кезде бірлесе атқарған жұмыстарына қанағаттанып, көңілдері толды. Олар тек физикалық емес, эмоциялық және рухани деңгейде үйлесімді жұмыс істеуді үйренді.

Серіктес дегеніміз – «бірлесіп жұмыс істеу». Егер серіктесуге шешім қабылдасаңыз, онда сценарий жазу барысын үш кезеңге бөлу керек: негізгі ережелер, дайындық және материалды жазу.

Сценарий дайын болғаннан кейін

Холиуд – мақтап өлтіруге болатын жалғыз жер.

Дороти Паркер

Сценарийіңізді аяқтаған соң не істейсіз?

Біріншіден, оның «жарайтын-жарамайтынын» анықтау қажет. Сценарий тасқа қашап салғандай салмақты дүние болып шықты ма, әлде қабырғаға іле салатындай жеңіл-желпі бірдеңе ме? Ойыңызды жеткізе алдыңыз ба? Сценарийдің қалай шыққанын білу үшін сізге сырткөздің пікірі керек.

Дәл сол кезде сценарийіңіздің жарамды екеніне сенімді болуыңыз екіталай. Сырткөз баға бермесе, қолыңнан шыққан дүние ыстық көрініп, олқылығын байқамайсыз.

Әрине, оны бірен-саран жақын досыңа оқуға бермес бұрын, «сақтықта қорлық жоқ» дегендей, алдымен дискіге немесе қатты дискіге көшіріп алыңыз. Көшірме жасап алу онсыз да түсінікті, бірақ мұны баса айту керек. Сақтық көшірмесін сенімді жерде сақтаңыз. Қолыңызда көшірме болмаса, түпнұсқаны ешкімге бермеңіз. Көшірмесі әрқашан өзіңізге қолжетімді болуы керек.

Жақында мені сарапшы-куәгер ретінде сот процесіне шақырды. Онда сценарийін қатты дискіге сақтаған сценаристің ісі қаралды. Ол германиялық компаниямен келіссөз жүргізіп, сценарийдің бір данасын жіберген. Түпнұсқаның қағаз көшірмесін жібергеннен кейін, сценарийді электронды пошта арқылы да жіберу үшін DSL желісін орнату қажет деп, жергілікті телефон байланысы компаниясының қызметіне жүгінеді. Қызмет көрсетуші компания қатты дискі толып кеткендіктен, оны тазарту керегін айтады. Соңы не болғанын болжап отырған шығарсыз. Орнату кезінде техник қатты дискіні толық өшіріп тастайды да, сценарийдің сақтық көшірмесі жойылып кетеді. Ал германиялық компания жобаны әлдеқашан өткізіп қойғандықтан, қағаздағы көшірмені сақтамайды. Қысқасы, сценарист құралақан қалады. Оған бәрін қайта жазуға тура келеді.

Бұл оқиғаның айтары мынау – әрқашан материалдың сақтық көшірмесін жасаңыз.

Енді сценарийдің көшірмесін ең жақын, ең сенімді, шындықты бүкпей айтатын екі досыңызға беріңіз. «Мүлдем ұнаған жоқ. Жазғаның нашар, нанымсыз, кейіпкерлер жасанды әрі жалған, оқиға көңілсіз, біржақты» деп бетке бүкпей айтатын достарыңыздың пікірін көңілге алып қалмаңыз.

Адамдардың көбі сценарий туралы шындықты айтпайды. Сіздің естігіңіз келгендей: «Жақсы, маған ұнады!», «Шынымен қатты ұнады. Ішінде жақсы дүниелер бар екен. Не де болса, үлкен пайда әкеледі» дейді. Көңілжықпас пікір сізге еш пайдасын тигізбейді.

Аты-жөніңіз титрда қалатындықтан, сценарийіңіздің барынша жақсы шыққанын қалайсыз. Қандай да бір ұсыныстың сценарийді жақсартатынына сенімді болсаңыз, оны пайдаланыңыз. Қайта жазу кезіндегі өзгерістер талғамға сай жасалып, көңілден шығуы қажет. Сюжет өзіңіздікі болғандықтан, қай жерде өзгеріс жарамды, ал қай жерде жарамсыз болатынын түйсігіңіз бірден сезеді.

Қандай жағдайда сценарийді қайта жазу керек? «Жазу дегеніміз – қайта жазу» деген сценарист ұстанымы есіңізде болар. Шынымен де солай. Нарыққа жіберетін сценарийдің үшеуі үш түрлі: біріншісі – «қағазға түскен» нұсқа, екіншісін мен «механикалық нұсқа» деп атаймын, үшіншісі – «өңделген нұсқа», яғни сценарийдің басым бөлігі жазылған нұсқа.

«Қағазға түскен» нұсқаны бірер аптадан кейін толық қайта оқып шығу керек. Үстеліңізде қағаз, қалам, қарындаш пен компьютер болмасын. Оқып отырып, ешбір ескертпе жазбаңыз. Тек оқып шығыңыз. «Қағазға түскен» нұсқаны оқып болғаннан кейін адам белгілі бір эмоциялық күй кешеді. Кейбір бөлігі сәтсіз деген ой келеді. Жазғаныңыз ойдағыдай болмай, сюжеттің бәрі диалогқа құрылғандай әсер қалдырады, сипаттаулар тым шұбалаңқы көрінеді. Көңіліңізден шықпай, қисынсыз көрініп, соңында жарамсыз деген ойға келесіз.

Басқа беттерін оқығанда, жаман емес дейсіз. Диалогі жақсы, әрекеті ширақ... барлығын жарамды деп табасыз. Қайтадан алғашқы эмоциялық күйге ораласыз, бірде шаттық сезіміне бөленсеңіз, бірде сарыұайымға салынасыз. Бұл қалыпты жағдай.

Сценарийді оқып болған соң, қайтадан тартпаға салып қойыңыз. Енді үш эссе жазыңыз. Материал несімен еліктіргені туралы екі-үш беттік, қаласаңыз одан да көп беттен тұратын еркін эссе жазыңыз. Материалдың тартымды болуына себепші болған не нәрсе? Кейіпкер ме, ситуация ма, идея әлде әрекет желісі ме? Мына сұраққа жауап беріңіз: материал сізді несімен қызықтырды? Ойыңыз бен идеяңызды жазыңыз. Грамматикасы мен тыныс белгісіне алаңдамаңыз. Қаласаңыз фрагменттермен жазыңыз. Бірінші эссені бітірген соң келесіге көшіңіз.

Екінші эсседе де сұрақтарға еркін жауап беріңіз. Қандай сценарий жазып шықтыңыз? Бәлкім, сіз махаббат құмарлығына толы мистикалық триллер жазудан бастап, кейін мистикалық триллер аспектісі бар махаббат хикаясымен аяқтаған боларсыз? Көп жағдайда бір оқиға түрін жазуды бастаймыз да, басқа түрге ауысып кетеміз. Мысалы, студенттеріміздің бірі қарапайым жұмысшы жігіт пен

жоғары таптан шыққан әйел арасындағы қарым-қатынас туралы жаза бастады да, кейін әлгі жігіт пен ағасының арасына әйелі түскен соң, сол ағайындылардың қарым-қатынасы туралы жазып кетті. Сондықтан сценарийде баяндау желісі анық әрі жымдасып тұру керек. Екінші эссені де екі-үш бетке жазыңыз.

Үшінші эсседе нені баяндау керек? Материалдың несімен ұнағанын жаздыңыз. Енді алғаш «қағазға түскен» нұсқаны жазған кезде одан сәл ауытқып кеткен боларсыз. Сондықтан бастаған кездегі сценарий мен аяқтаған кездегі сценарий арасында болмашы ауытқу бар. Үшінші эсседе осы туралы сипаттау қажет. Сценарийді бастапқыда жазғыңыз келген сценарийге қалай өзгертесіз? Басқаша айтқанда, қалау нәтижемен тең болуы керек. Менің студентімнің жағдайына келер болсақ, оған ағайындылар арасындағы қарым-қатынасты орнатуға тура келді. Кейде, керісінше, қол жеткен нәтижеге риза боласыз. Ондай болса, тіпті тамаша! Әйтпесе бастапқы нұсқаға сай өзгерту керек.

Үш эссені жазып болған соң, бастапқы ойыңыз бен жазып бітірген сценарийді теңестіретін сюжет желісін нығайтып, бекіту үшін не істеу керегін ойластырыңыз.

Енді алғаш «қағазға түскен» нұсқаны драмалық әрекет бірлігіне бөліп оқыңыз. I актіні оқып шығып, жол жиегіне ескерту жазыңыз. Жиырмадан аса көріністің орнын өзгертпей қалдыруға болады. Қалған он көріністің бес-алтауының диалогын қайта жазып немесе бірнеше экшн қосып өзгертуге болатынын, ал қалған бесеуінің мүлде жарамсыз екенін аңғарасыз. Енді тағы да бес жаңа көрініс жазуға тура келеді. Жалпы айтқанда, I актінің шамамен 65–80 пайызын өзгертуіңіз қажет.

Сценарий жазуға бірнеше ай кетті, енді оның өңдеу жұмысы қалды. Материалды сатқан күннің өзінде де продюсер, директор немесе актер үшін оны өзгертуге тура келеді. Бұлай ету ешкімге ұнамаса да, бәріміз өзгертеміз.

Холиудта ешкім сценарий туралы пікірін ашық айтпайды. Олар ұнатқанын айтқанмен, «Бізге қазір керегі бұл емес еді» немесе «Дәл осыған ұқсас жоба бар», «Мұндай фильм түсіріп қойғанбыз» деген секілді уәж айтуы мүмкін.

Сізге сырткөз, яғни сценарий туралы пікірін ашық айтатын адам қажет. Сол себепті алғашқы нұсқасын оқытатын адамды дұрыс таңдаңыз.

Олардың оқып болғаннан кейінгі пікіріне құлақ асыңыз. Жазғаныңызды ақтап әуре болмаңыз. Пікірді құптағандай кейіп танытыңыз, реніш, наразылық білдірмеңіз.

Бәлкім, олар сіздің әу баста жазғыңыз келген «ойыңызды» бірден түсінген болар. Олардың айтқанын «дұрыс» деп емес, айтқанының «жаны бар» деп тыңдаңыз. Ескерту, сын ескертпе, ұсыныс, пікірі мен пайымдауын ескеріңіз. Айтқаны дұрыс па? Ұсынысы мен идеясының жаны бар ма? Алып-қосары бар ма? Жетілдіру керек дей ме? Сюжетті бірге қарап шығыңыз. Ұнатқан-ұнатпаған жерін, қай жерінің кәдеге жарайтынын, қайсысының жарамсыз екенін анықтаңыз. Осы кезеңнің өзінде де сіз сценарийді объективті түрде бағамдай алмайсыз. Тағы біреудің ойын білгіңіз келсе, онда әбігерге түстім дей беріңіз. Төрт адамға оқуға бергіңіз келсе де, олардың бәрі келісе бермейді. Біреуіне ай тасын ұрлау туралы оқиға ұнаса, екіншісіне ұнамайды. Бірі ұрлық туралы ұнатса да, ұрлықтың нәтижесін (кейіпкерлер

қашып құтылады немесе құтылмайды) құптамайды. Екінші біреуі неге махаббат хикаясын жазбадың деуі мүмкін.

Бәріне сценарийді тарата беруден пайда жоқ. Тек сенімді сырткөз екі адамның пікірі қажет. Олардың ұсынысын қабылдағаннан кейін сценарийді нарыққа жіберуге болады.

Сценарий таза, ұқыпты және кәсіби деңгейде, яғни өз саласына сай форматта *Courier 10* немесе 12 қарпімен терілу керек. Сценарийдің формасы дұрыс болу үшін *Final Draft* бағдарламалық жасақтамасының пайдасы өте зор.

Адамдардың көбі адам көріністерді нөмірлеу қажет пе деп сұрайды. Өз басым нөмірлегенге қарсымын, бірақ таңдау әркімнің өзінде. Кейбірі нөмір қояды, кейбірі қоймайды. Кейбір сценаристер нөмірлеуге байланып қалады. Бұл – жай ғана таңдау. Көріністі нөмірлеу сценаристің жұмысына жатпайды. Соңғы түсірілім сценарийінде нөмірлер парақтың сол жақ жиегіне жоғарыдан төмен қарай, көріністерді ажырату үшін қойылады. Нөмірді сценарист емес, өндіріс менеджері қояды. Сценарийді сатып алғаннан кейін оған режиссер мен актерлер қол қойып, өндіріс менеджері жұмысқа қабылданады. Өндіріс менеджері мен режиссер сценарийдің әр көрінісін, әр кадрын егжей-тегжей қарап шығады. Түсірілім алаңы құрылғаннан кейін өндіріс менеджері мен оның көмекшісі өндіріс тақтасын, яғни картон жолақ қағазға әр көрінісі, экстерьері мен интерьері белгіленген үлкен форматты фолиант жасайды. Мұнан соң оны режиссер мақұлдайды. Өндіріс хатшысы фолиант беттеріндегі әр көріністі кадр бойынша бөлу үшін нөмірлеп шығады. Ол нөмірлер әр кадрды сәйкестендіру үшін қажет, нақтырақ айтсақ, кинотаспа (шамамен 300 000–500 000 фут) өңделіп, каталог тізіміне енген кезде таспаның әр бөлігі сәйкестендірілуі қажет. Көріністі нөмірлеу сценаристің жұмысы емес.

Енді титул парағы туралы айтайық. Жаңа үйреніп жүрген сценаристер мәлімдемелер, авторлық құқық және тіркеу туралы ақпарат, әртүрлі дәйексөздер мен деректерді титул парағына енгізуді жөн санайды. Олар «Америка Сценаристері гильдиясында» тіркелген Джон Доудың (аноним автор) «Киножұлдыздарға арналған *Major Motion Picture* кинокомпаниясының «*Epic Production* өндірісі үшін» өздерінің «XXX» атты төлтума сценарийін ұсынуға тырысады.

Тақырып парағы қарапайым әрі нақты болуы қажет. «Сценарийдің атауы» парақтың ортасында, ал сценарийдің авторы, мысалы, Джон Доу тақырыптың тура астына, мекенжайы немесе телефон нөмірі төменгі оң жақ бұрышқа жазылады. Сценарий бөлімінің басшысы болып жұмыс істеп жүргенімде жаңа жазып жүрген сценаристерден материалдар көп келетін, алайда автор өзі туралы мәлімет жазбайды. Сол материалдар екі ай жатып, қоқысқа кететін.

Тақырып парағына авторлық құқық немесе тіркеу ақпаратын қосудың қажеті жоқ. Материал өзіңіз үшін қорғалуы қажет.

Сценарийге меншік құқығын сақтап қалудың үш заңды жолы бар:

1. Сценарийге автор құқығын алу. Оған ие болу үшін АҚШ Конгресі кітапханасынан авторлық құқық туралы келісім формасын алып, мына мекенжайға жазасыз:

Registrar of Copyright
Library of Congress
Washington, D.C. 20540

Авторлық құқық туралы келісім формасын жергілікті әкімшілік ғимаратынан да алуға болады. Бұл қызметке ақша төлемейсіз.

2. Сценарийдің бір көшірмесін өз мекенжайыңызға жібересіз. Арнайы жеткізу қызметінен түбіртек аласыз. Пошта мөрі анық көрініп тұруы қажет. Оның авторлық уақыт мерзімін дәлелдеуге және кез келген құқықтық жағдайларға байланысты туындаған мәселелерде маңызы зор. Конвертті ашпай сақтаңыз. **КОНВЕРТТІ АШПАҢЫЗ!** Басылған мөр мен көрсетілген мерзімі арқылы сценарийді жазған өзіңіз екенін дәлелдеуге болады.

3. Материалды тіркеудің ең оңай және тиімді жолы – Америка Сценаристер гильдиясының батыс немесе шығыс бөлімдері. Сценаристер гильдиясы «сценаристің әдеби материалына авторлық құқық алу үшін жазған өтініші мен орындалған күні туралы мәлімдемесін куәландыратын» тіркеу қызметін ұсынады. Америка Сценаристер гильдиясының батыс немесе шығыс бөлімдеріне материалды онлайн немесе сценарийдің көшірмесін жіберу арқылы тіркелуге болады. Осы кітапты жазып отырған кезде оған тіркелу құны мүшелікке кіргендер үшін 10 доллар болса, мүше еместерге 20 доллар болды. Егер Сценаристер гильдиясына пошта арқылы тіркелгіңіз келсе, онда сценарийдің көшірмесіне қоса тиісті сома төленгенін растайтын түбіртекті жібересіз:

Миссисипидің батыс жағына қарайтын сценаристер үшін:

Writers Guild of America, West:
7000 West Third Street
Los Angeles, CA 90048
Within Southern California: (323) 951-4000
Outside Southern California: (800) 548-4532
Fax: (323)782-4800
www.wga.org

Миссисипидің шығыс жағына қарайтын сценаристер үшін:

Writers Guild of America, East
555 West 57th Street, Suite 1230
New York, NY 10019
Tel: (212) 767-7800
Fax: (212) 582-1909
www.wgae.org

Онлайн тіркелу үшін www.wga.org сілтемесіне кіріп, «сценарийді онлайн тіркеу» батырмасын басыңыз.

Пошта арқылы тіркелген кезде олар сценарийдің көшірмесін микрофото-көшірмеге түсіріп, он жыл қауіпсіз жерде сақтайды. Кейін материалды қайта

жаңартуыңызға болады. Түбіртек сіздің жазғаныңызды растайды. Егер кімде-кім материалыңызды ұрлап пайдаланатын болса, онда «алдын ала негіздемелік құжаттар» арқылы дәлелдей аласыз және адвокатыңыз куәгер ретінде сіздің атыңыздан Сценаристер гильдиясының жазбалар сақтаушысын сотқа шақырады.

Мынадай келеңсіз жағдайлар да болып жатады. Сценарист материалын продюсерге немесе студияға ұсынады, алайда материал қабылданбайды. Біраз уақыт өткен соң сценарист басқа бір фильмнен өз идеясын танып қалып, оның ұрланғанын түсінеді. Бірнеше жыл бұрын әлемге әйгілі сатирик, журналист Арт Бухвальд Алэн Бернхайммен бірге *Paramount Pictures* компаниясы үшін «Америкаға сапар» (*Coming to America*) атты сценарийдің әдеби нұсқасын жазады. Келісім жасалып, ақшасы төленеді. Студия идеяны қарауға жібереді, ал Бухвальд журналистік жұмысын жалғастыра береді. Кейін *Paramount* компаниясы бас рөлде Эдди Мерфи ойнаған Бухвальд пен Бернхайм жазған сценарийге ұқсас фильм шығарады. Бухвальд *Paramount Pictures* компаниясы идеямды алып, құнын төлемеді деп сотқа шағым түсіреді.

Сот ісі туралы көптеген мақала жарық көріп, олар кейінгі іске үлгі болатын негізге айналды. Әділдікке жету үшін Бухвальд пен Бернхайм компанияның бухгалтерлік есеп-қисап жүргізу ісін әшкере етті. Асыра айтқаным емес, бұл өте ауыр іс болды. Ақырында, ұзақ сот талқылауынан кейін сот компанияға авторлық құқықты бұзғаны үшін 900 000 доллар өтем төлетті. Олар «алдын ала негіздемелік құжаттардың» арқасында, яғни *Paramount* компаниясына өз идеясын өткізгені туралы нақты дәлелдер келтірді.

Сценаристер идеяларының қолды болып кетуінен қауіптеніп, студияға немесе продюсерлік компанияға сценарий жібере бермейді. Авторлық құқық туралы заңға сәйкес «авторлық құқықпен идеяны емес, оның көрінісін қорғай аласыз». Идея дегеніміз Хьюстондағы *NASA* орталығынан үш адамның ай тасын ұрлап жатқаны сияқты. Олар оны қалай ұрлайды, оны жасайтын кейіпкерлер кім деген мәселелердің бәрі «идеяның көрінісі». Егер өз еркіңізбен, талап етілмеген сценарий жазып, оны студияға немесе продюсерлік компанияға жолдасаңыз, сізден авторлық құқықтың бүгін немесе кейін бұзылуына қатысты кез келген шағымнан бас тарту туралы релизге қол қоюыңызды сұрайды.

Мысалы, бірнеше жыл бұрын менің бір досым еуропалық шаңғы спортында бәсекеге қабілетті шаңғышы туралы фильмнің сценарийін жазып, оны бірнеше өндірістік компанияға жібереді. Олардың барлығы «рақмет, бірақ қажет емес» деп материалды қайтарып береді.

Екі жылдан кейін досым бұрын сценарийін жіберген компания шығарған еуропалық шаңғы спортындағы шаңғышы туралы фильмнен сценарийіне біршама ұқсас жерлерді байқап, оны өзінің сюжеті деп ойлайды.

Ол сотқа талап-арыз жазады. Сот оның алдын ала негіздемелік құжаттарының, яғни сценарийдің Америка Сценаристер гильдиясының батыс бөліміне тіркегені және продюсерлік компанияның сценарийден бас тартқаны туралы хаттың көшірмесінің негізінде шағымды реттейтін болады.

Бұл жерде ешкім «әдейі» ештеңе істемеген. Кезінде продюсерлік компания қандай да бір себеппен оның идеясынан бас тартқан. Кейін компания фильмге тақырып іздегенде, бәсекеге қабілетті шаңғышы туралы оған дейін де басқа біреуде «идея» болған.

Осыған ұқсас жағдайлар көп болып тұрады. Фильм шығып қойған кезде сценарий авторлары, авторлық құқық бұзылды деп сотқа арыз берген. Оқиға былай болған: авторлар материалдарын компанияға жіберген, бірақ компания материалды аспаған күйі кері қайтарған, яғни бұл авторлардың сот ісін қозғауға еш дәлелі жоқ. Бәлкім, идеяларында біршама ұқсастық бар шығар, бірақ «идеяның көрінісі» әртүрлі. Мен осындай сот ісінің бірнешеуіне сарапшы-куәгер ретінде қатыстым, алайда олардың бірде-біреуі заңды түрде дәлелденбеді.

Дайын материалды нарыққа шығару үшін оның көшірмесін жасау қажет. Себебі жіберген жерден материал қайтып келмейтін кездер жиі кездеседі. Продюсерге немесе компанияға жіберген жағдайда қолыңызда оны кімге және қашан жібергеніңіз туралы мәлімет қалуы керек. Компанияға жіберсеңіз материалды қабылдап алатын қызметкер материалдың қалай келетінін білу керек: электронды пошта арқылы ма, әлде хат арқылы ма? Пысықтамасаңыз материал жоғалып кетуі немесе жолданғанын растайтын формаға қол қойылмағандықтан, оқылмай кері қайтарылуы мүмкін (мекенжайы көрсетілген және мөр басылған конвертпен келген материалға қарап продюсер немесе сценарий редакторы сіздің жас сценарист екеніңізді бірден біледі). Сол себепті көшірменің он данасын жасап, біреуінің онлайн немесе қағаз көшірмесін тіркейсіз. Қолыңызда тоғызы қалады. Егер сәті түсіп, арнайы маманданған сенімді өкілді немесе агентті жалдасаңыз, олар сценарийдің бес данасын талап етеді. Онда төртеуі қалады.

Сценарийді түптемей жібермеңіз. Еш мүмкіндік болмаса, қағаздан қарапайым мұқаба жасаңыз. Мұқаба сценарийге сай болу керек. Жасанды былғарыдан жасалған бедерлі мұқабаға салмаңыз. Сценарийді $8\frac{1}{2} \times 11$ форматты қағазға жазыңыз. $8\frac{1}{2} \times 14$ форматтағы сценарий жарамсыз.

Сценарийді нарыққа жіберудің тағы бір мүмкіндігі – тәуекел ету. Мүмкіндік деп отырғанымыздың мағынасы мынау – *Cinemobile* компаниясында сценарий бөлімінің басшысы болып жұмыс істеп жүргенімде, келген материалдар көртішкеге тіркеліп, атауы мен авторы айқын сілтемемен белгіленетін. Материал оқылып, бағаланып, синопсис түрінде жазылатын. Ол «қысқаша мазмұн» деп аталады. Оқырманның пікірі мұқият тіркеліп тігіледі.

Студияға немесе продюсерлік компанияға жіберген сценарий оқылғанымен қабылданбайды. Кейін оны қайта жазып, қайта жіберсеңіз оқылуы екіталай. Оқырман түпнұсқа синопсисти суырып алып, қысқаша мазмұнын оқиды, сонан соң материал әрі қарай өтеді. Егер өзгеріс жасау керек болса, онда атауын ауыстыру қажет немесе бүркеншік атпен жолдау керек. Ешкім бір материалды екі рет қарамайды.

Сценарийдің синопсисін материалмен жібермеңіз, оны оқымайды. Егер сіз белгілі сценарист болмасаңыз, Холиудта сценарийдің синопсисіне ешкім көз салмайды. Канада, Еуропа, Оңтүстік Америка және Қиыр Шығыста сценарист сценарийдің синопсисін сатып, оны сценарийге айналдыру үшін халықаралық

кино аренасында мемлекеттік субсидияланған киноиндустриялардан (аз да болса) пайда табады. Холиудта синопсиспен бірге материалды жіберетін болсаңыз, өкінішке орай, оны қабылдамайды. Әдетте сценарий «оқырманның» сынынан өту керек. Белгілі бір сценарийді қарастыру немесе қабылдамау оқырманның пікіріне негізделеді.

Холиудта өз бетінше жазған сценарийдің көбісі қабылданбайтындықтан, өкілетті әдеби редактор, яғни Америка Сценаристер гильдиясының автор мен компания келісімшартына отырған агенті арқылы ұсынасыз. Осы жерде сценарийді сату үшін агентті қалай табуға болады деген сұрақ туады.

Осы сауалды жиі естимін. Егер сценарийіңізді миллионға немесе одан да қоммақты сомаға сатқыңыз келсе, әрі бас рөлді Том Круз бен Джулия Робертс сомдағанын қаласаңыз әдеби агент ауадай қажет. Сонымен, агентті қалай табуға болады?

Біріншіден, қолыңызда дайын сценарий болуы керек. Оның нобайы немесе синопсисі жарамайды. Америка Сценаристер гильдиясының батыс және шығыс бөлімшесімен хабарласып, олардан пошта, электронды пошта немесе телефон арқылы автор мен компания арасындағы келісімшартқа қол қойған өкілетті агенттердің тізімін сұрап аласыз. Жаңа авторлардың материалдарын оқуға дайын агенттер жұлдызшамен көрсетіледі.

Тізімдегілердің бірнешеуімен пошта, электронды пошта немесе телефон арқылы хабарласып, жаңа авторлардың материалдарын оқитын-оқымайтынын сұрап білесіз. Материалыңыз сатылатындай дәлел табыңыз. Холиудта бәрі сатылады және сатып алынады.

Олардың көпшілігі «жоқ» деп бас тартады. Бірі бас тартса, екіншісімен хабарласыңыз. Олар да бас тартар. Ешқашан күдер үзбеңіз, өзге де агенттермен хабарласыңыз. Холиуд «жоқ» деуден шаршамайтын қала, оларға «иә» дегеннен гөрі «жоқ» деген анағұрлым оңай. Ал егер кімде-кім «иә» десе ше?

Егер фильм атқарушы басшылардың қолынан сүрінбей өтіп, өндіріске «келдергісіз» жол тартса және жақсы түсіріліп, табысқа кенеліп жатса, онда арманыңыздың орындалғаны. Ал материалдың жолы болмаса, оны ұсынған адамды жұмыстан шығарады. Себебі оның шешімі миллиондаған доллардың тағдырын таразыға салады. Сондықтан Холиудтағы атқарушы тұлғалардың қызмет мерзімі шамамен бес жыл.

Атқарушы басшылар әрдайым жақсы материал іздейді. Холиудта сұранысқа ие құнды материалдар жетіспейді. Ұсынған сценарийлердің көбі ескі фильмдерге, телехикаяларға ұқсас немесе бұрын түсірілген фильмдердің пародиясы немесе сатирасы. Жаңа және бірегей идеяларды жазатын жаңа сценаристер үшін мүмкіндік мол.

Өкіл іздеп жүрген кезде агенттің көмекшісі немесе хатшысымен көп кездесіңіз. Бәлкім, сіздің сценарийіңізді солар оқитын шығар. Егер оларға материал ұнап жатса, ұсыныс жасап қалар. Сценарийіңізді оқығысы келген адамға мүмкіндік беріңіз. Жақсы сценарий жерде қалмайды. Ол заңды түрде қорғалған болса, ешқандай мәселе туындамайды.

Агент сценарийді ұнатқан күннің өзінде, оны сата алмайды. Алайда айнала-сындағыларға көрсете алады. Агенттердің бірі айтқандай, «сатылғалы» тұрған сценарийден артық ештеңе жоқ. Бұл қайта жазуға немесе жаңа идеяны сценарийге айналдыруға мүмкіндік береді. Егер продюсерге, сценарий редакторына жұмысыңыз ұнаса, студия яки продюсер түпнұсқа материал жазуға немесе идеяны сценарийге бейімдеуге «ұсыныс» жасайды. Барлығы сценарист іздейді.

Материалыңызды оқу үшін агентке үш аптадан алты аптаға дейін уақыт беріңіз. Осы уақыт аралығында одан еш жауап болмаса өзіңіз хабарласыңыз.

Егер сценарийіңізді *William Morris*, *ICM* немесе *CAA* сияқты белгілі агенттікке жіберсеңіз, сценарийіңізді танымал агенттер елемегенімен олардың оқырмандары мен тәжірибеден өтіп жүрген агенттері оқуы мүмкін.

Бағыңыз болса, біреуі сценарийіңізді ұнатып, сізді де ұсынып қалар.

Ең жақсы агент деген кім?

Ол – материалыңыз көңілінен шығып, сізді ұсынғысы келетін агент.

Сегіз агентпен хабарласып, солардың бірі ұнатса – жолыңыздың болғаны. Сценарийді бір мезгілде бірнеше агентке жіберіңіз. Бірақ олардың бәрі бір агенттіктен болмасын.

Әдеби агент не сатса да оның 10–15 пайыз комиссиясын алады. Холиудта жақсы материал жерде қалмайды, одан керемет фильм шығатыны он бетін оқығаннан кейін-ақ байқалады. Сценарий жақсы әрі фильм түсіруге тұрарлық болса, босқа қалмайды. Ол бөлек мәселе.

Оны бақ шешеді. Сіздің сценарийіңіз уылдырығын шашу үшін жоғары қарай жүзген келен сияқты буырқанған Холиуд ағынына кіреді. Тек бұл көптің біріне ғана бұйырады.

Алайда агентті «әдеттегі» әдіспен таба алмасаңыз, материалыңызды агенттің өзі «тауып алсын», оқысын десеңіз, дүниежүзінде өтіп жататын сценаристер байқауларына жіберіңіз. Сценарийіңіздің *Nichols Fellowship*, *Final Draft's Big Break Contest*, *the Chesterfield Competition*, *Script-Shark's Annual Screenwriting Competition*, *the Diane Thomas Award* және басқа да көптеген белгілі байқаулардан жеңіп немесе жүлделі болуы Холиуд әлемінде ерекше бағаланады. Жыл сайын әр байқауға 3000-нан 5000-ға дейін материал түседі, ал қазір оның саны неше мыңдап асып кетті, оған интернеттен «сценаристер байқауы» деп басып қалсаңыз куә боласыз. Сценаристер байқауы мен сайысының дерекқорынан (www.film-makers.com/contests) байқаулардың тізімі мен қаржылық сыйлықтарын, тіркелу және аяқталу мерзімі және т.б. ақпарат таба аласыз. Занды түрде өтетін байқаулар 10 000 долларға дейін ақшалай сыйақы беріп, осы саладағы жетекші агенттер мен басшылармен кездесуге мүмкіндік береді. Мен бірнеше рет *Final Draft* шешуші байқауында қазылар алқасының мүшесі болдым, сондықтан ұйымдастыру жұмысының сапасын өте жоғары деп айта аламын. Жеңімпаздардың көбі агент тауып, сценарийлерін өткізу үшін барын салады. Бұл – табысқа жетіп бизнеске кіру үшін үлкен мүмкіндік.

Сценарийді сала басшыларының көзіне түсірудің тағы бір тәсілі – «онлайн орналастыру». Төлем жасап, сценарийіңізді *Baseline StudioSystems* компаниясының

бөлімшесі *ScriptShark.com* сияқты онлайн әдеби қызметіне жіберуге болады. *ScriptShark* – ойын-сауық индустриясы үшін арнайы құрылған сценарий және сюжеттер әзірлеудің кәсіби қызметі. Оның тәртібі былай: сценарийіңізді *ScriptShark* қызметіне жібересіз. Оны салалық оқырман, редактор оқып, бағалап, кері байланыс жасайды. Егер материал көңілінен шықса, сюжеттің синопсисін *ScriptShark* қызметінің веб-сайтына шығарады. Ірі кинокомпаниялардың шығармашылық және жоба әзірлеу жұмысымен айналысатын басшылары күнделікті жарияланатын материалдарды бақылап отырады, себебі олар жаңа материалға мұқтаж. Бұл – ешқандай агентсіз және адвокатсыз материал ұсынудың оңай тәсілі. Шын мәнінде, *ScriptShark* қызметі сценаристің кәсіби тұрғыдан көтерілуінде маңызды рөл атқарды. Бірнеше сценаристің сценарийін ұсынып, сатты. *ScriptShark* сценарийстердің басшылармен кездесуін ұйымдастырып, жұмыстарын орналастырып, сценарийін сатуына септігін тигізді.

Сценарийді аяқтаған соң, нағыз тартыс басталады. Өткен жылы Америка Сценаристер гильдиясының батыс және шығыс бөлімшелерінде жетпіс бес мыңнан астам сценарий тіркелген. Студиялар мен тәуелсіз кинокомпаниялардың қанша фильм түсіргенін білесіз бе? Көп емес. 400–500-дің айналасында. Бүгінде студиялардың саны, әсіресе сценаристердің саны күрт артуда. Сценарий жазатындардың санымен бірге фильм түсіру құны да өсіп барады. Холиудта ірі фильм түсіру үшін минутына бірнеше мың доллар төлеу керек. Холиудтағы орташа бюджеттік фильм 60–80 миллион доллар тұрады, ал басып көбейту мен жарнаманың құнын жобалап айтудың өзі қиын. Фильмнен түсетін пайда фильм түсіруге кеткен шығыннан, кем дегенде, екі жарым есе көп болуы қажет. Егер фильмнің құны 60 миллион доллар болса, шығынсыз шығу үшін фильм 150 миллион доллардан астам қаржы жинауы керек. Құны 150 миллион доллар тұратын фильмдер көп емес. Егер фильм бір не екі аптаның ішінде пайда әкелмесе, онда ол біраздан соң жоғалып кетеді. Бірақ қосымша нарық, сыртқы нарық, DVD нарығы, мерчандайзинг, яғни теледидар және кабельдік теледидардың арқасында бұл фильм кейінірек пайда әкелуі мүмкін.

Өзгермейтін жалғыз нәрсе – сюжет. Фильміңізде әлемдегі ең үлкен арнайы эффектілер немесе рөлдерді әлемдегі ең танымал актерлер сомдауы мүмкін, бірақ көрерменнің жүрегін, санасы мен сезімін жаулап алатын сюжет болмаса, оның құны көк тиын. Сюжет дегеніміз – барлығын бір орында ұстап тұратын сценарийдің негізі, түпқазығы, динамикалық күші. «Жол жиегінде» (*Sideways*) фильмі осыған мысал бола алады. Рекс Пикеттің романы негізінде, Александр Пэйн мен Джим Тейлор жазған, бас рөлді төрт белгісіз актер сомдаған бұл фильм өте ерекше шыққан. Жақсы сценарийден де, орташа сценарийден де жақсы фильм шығаруға болады, ал нашар сценарийден жақсы фильм шықпайды. Сондықтан қолдан келгенді аямай, бар күш-жігерді жақсы сценарий жазуға жұмсау керек.

Егер сценарийіңізді сатып алатын адам табылса, қандай келісім жасау керек? Баға бір орында тұрмайды, сондықтан ең дұрысы – Америка Сценаристер гильдиясының минимумы. Бұл минимумның өзі екі санатқа бөлінеді: арзан бюджетті фильм түсіруге шамамен 1 200 000–5 000 000 долларға дейін, ал жоғары бюджетті

фильмге 5 000 000 доллардан аса қаржы жұмсалады. Осы кітапты жазып отырған кезде Америка Сценаристер гильдиясының минимумы түпнұсқа сценарий бойынша арзан бюджетті фильм түсіру бағасы, прозалық нобай нұсқасымен қоса алғанда, 48 738\$, ал жоғары бюджетті фильм 91 495\$ болды. Бұл минимумдар жаңа МНК (минимум жөніндегі негізгі келісімшарт) жасалған сайын көтеріле береді.

Сценаристердің көбі бірінші сценарийлерін сатпайды, бірақ елеп-ескеруге тұрарлық жағдайлар бар. Оңтүстік Калифорния университетінің кәсіби сценарий шеберлігі бағдарламасы бойынша оқыған бұрынғы студенттеріміздің бірі тезистік сценарийін жазып, көп жерге жібереді. Оны бір агенттің хатшысы оқып, ұнатып, басшысына береді. Ол да жұмысты ұнатып, өзінің досына – сала басшысына ұсынады. Сала басшысына да ұнаған соң агент оны дереу жан-жаққа жіберіп, 600 000 долларға сатады. Студент қыз ақшаның бәрін алдын ала алмады. Ол келісім жасасқан кезде бірнеше мың доллар алған. Егер продюсер фильмді түсіруге, таратуға келісім жасаса, онда сценарист қыз қомақты ақша алар еді, түсірілімнің бірінші күні тағы бірталай қаржы алып, «түсірілім бонусына» да ие болар еді.

«Көзбен шамалап» бағаланған сценарий бұрын бюджеттің 5 пайызын құрайтын, дегенмен баға өзгеріп тұрады. Егер сценарийіңізді сатсаңыз, онда құжат бойынша «пайдадан түскен пайызды» аласыз. Бар болғаны, қолыңызға өндірушінің таза пайдасының 2,5–5 пайызы шамасындағы қаржы тиеді. Бухгалтерлік кітапқа қарасак, бірде-бір фильм пайда әкелмейтін секілді, сондықтан түсетін пайдадан пайызымды алам деу бос сөз.

Егер кімде-кім сіздің сценарийіңізді сатып алғысы келсе, оны бір жылға, екі жылға опциондық келісіммен алады. Опциондық келісім бойынша сатып алушы «мәміле» жасасуға ерекше құқық алу үшін немесе қаржы жинау мақсатымен белгілі бір уақытқа, әдетте бір немесе екі жылға алады. Опциондық баға өзіңіз немесе адвокатыңыз келіскен бағаға қарай жылына 1 доллардан бастап 100 000 долларға дейін немесе одан да көп болуы мүмкін.

Сценарийдің толық ақшасын алу үшін сізге опциондық бағаны төлегеннен кейін бір жылдан аса уақыт қажет. Бұл – Холиудтағы стандартты «сатылы мәміле». Келісімдегі баға өзгере береді, ал рәсім өзгермейді.

Сценарийіңізге біреуден ұсыныс түсіп жатса, сізге агент немесе адвокат қажет. Адвокат көрсеткен қызметінің әр сағатына немесе жобадан түскен пайданың бес пайызын алады.

Сценарий ғана емес, кітапқа, романға да опциондық келісім жасасуға болады. Егер кітапты немесе романды сценарийге бейімдегіңіз келсе, оған кинофильм түсіру және театрландыру құқығын алу керек. Ондай материал табу үшін баспамен хабарласу қажет. Авторлық құқық бөліміне хат, телефон, электронды пошта арқылы хабарласып, экрандау және театрда қою құқығын алуға бола ма деп сұрасыңыз. Алуға болатын болса, өзіңізге немесе кітап авторының әдеби агентіне жібереді. Агентпен хабарласыңыз, ол сізге құқықты алуға болатын-болмайтынын түсіндіріп айтып береді.

Егер материалды экрандау құқығынсыз бейімдейтін болсаңыз, онда уақытыңыз зая кетуі мүмкін, сондықтан оған құқық беріле ме, әлде құқық басқа біреудің

атында ма, соны алдын ала анықтап алу қажет. Құқық иесін тапсаңыз, ол адам немесе компания сіздің сценарийіңізді оқып шығуы да немесе оқымауы да мүмкін.

Егер материалды жаттығу ретінде бейімдегіңіз келсе, бейімдеп көріңіз. Бірақ уақытыңызды зая кетірмеу үшін не істеп жатқаныңызды білетіндігіңізге сенімді болыңыз.

Қазіргі таңда фильм түсіру қымбат болғандықтан, ешкім тәуекелге бармайды. Сол себепті де сценаристке төленген ақша «аванс ақша» немесе «тәуекел ақша» деп аталады.

Ешкім тәуекелге барғысы келмесе де, кинобизнес – дүниедегі тәуекелді істің бірі. Қандай да бір фильмнің «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*), «Титаник» (*Titanic*) және «Сақиналар әміршісі» (*Lord of the Rings*) сияқты «бағы жанып» кететінін болжай алмағандықтан қайтарымы белгісіз дүние үшін тәуекелге барып, аванс ақша сала бермейді. Ақшаны оңай жұмсай салатын адам бар ма? Сіз ше? Студиялар, продюсерлік компаниялар және тәуелсіз продюсерлер де ақшаны уысынан оңайлықпен шығара қоймайды.

Ақша, опциондық қаржы кинокомпаниялардың қалтасынан шығады, сондықтан олар тәуекелді барынша азайтуға тырысады. Басында материалдан көп ақша түседі деп үміттенбеңіз. Ол мүмкін емес.

Әрине, өзіңіз де білесіз, кез келген ережеден де ерекше жағдайлар бар, бірақ ол өзгеше жағдай. Егер шынымен де жазамын деп шешім қабылдасаңыз, ең алдымен өзіңіз үшін, сонан соң ақша үшін жазыңыз.

Холиудта белгілі сценаристердің тек санаулысы ғана сценарийлері үшін қыруар қаржы алады. Америка Сценаристер гильдиясының батыс бөлімшесінің құрамында 9500 жуық адам бар, олардың тек бірнешеуі ғана сценарий жазады. Осы санаулы адамның ішінде жылына миллион алатыны бірнешеуі ғана. Олардың қатарына әр тиынын санап жүретіндер де кіреді.

Қайыры жоқ нәрседен үміт күтпеңіз. Одан да сценарий жазуға көңіл бөліңіз.

Қанша ақша табатыныңыз туралы ойлаңыз. Ежелгі «Бхагавад Гита» жазбасында айтылғандай: «Әрекетіңіздің нәтижесіне байланып қалмаңыз». Сценарийді қыруар ақша табу үшін емес, жаныңыз қалаған іс болған соң жазасыз. Осыны естен шығармаңыз.

Арман мен ақиқатты ажырата біліңіз. Олар екі түрлі әлем.

Жеке жазба

«Үміт – жақсы нәрсе, мүмкін, ең жақсысы да сол шығар, ал жақсы нәрсе ешқашан өлмейді».

«Шоушенктен қашу».

Фрэнк Дарабонт

Мен алғаш сценарист және оқытушы болып жұмыс істей бастағанымда, қызметімде неге қол жеткізгім келетіні туралы өзіме сұрақ қоятынмын. Ол сұрақтың жауабы – сценаристер көрерменге қызмет етіп, бүкіл адамзаттық құндылықты құрметтеуге себін тигізетін жақсы фильмдердің сценарийін жазуы. Болашақта жаңа технологиялар мен суреттер арқылы сюжетті баяндаудың жаңа, озық тәсілдері пайда болатынын білдім. Егер адам сюжет пен сценарийдің жақсы шығуы неге байланысты екенін түсінсе, бұл режиссер мен көрермен үшін де пайдалы болар еді. Парадигманың мағынасын ашып айтқан кезде жаңадан ештеңе ойлап тапқан жоқпын, мұндай баяндау концепті Аристотель заманынан бері белгілі. Мен сол белгілі нәрсенің мағынасын ашып, оған атау беріп, оның заманауи фильмдерде қалай жүзеге асатынын көрнекі түрде түсіндіріп бердім.

Соңғы бірнеше жыл ішінде кино әлемінде айтарлықтай технологиялық эволюция болды және сценарийдегі драмалық құрылымның рөлін түсіну мәселесі өзекті тақырыптың бірі ретінде халықаралық пікір-таластардың нысанына айналды. Олар баяндаудың дәстүрлі және дәстүрлі емес, реттік және ретсіз әдістері, мысалға алсақ, «Қытай ауданы» (*Chinatown*) мен «Маньчжурлық кандидат» (*Manchurian Candidate*), «Сақиналар әміршісі» (*The Lord of the Rings*) мен «Борн үстемдігі» (*The Bourne Supremacy*), «Тельма және Луиза» (*Thelma & Louise*) мен «Езбе әңгіме» (*Pulp Fiction*), «Шоушенктен қашу» (*The Shawshank Redemption*) және «Уақыт» (*The Hours*), «Сенің анаң да» (*Y Tu Mamá También*) және «Жүгір, Лола, жүгір» (*Run Lola Run*) және т.б. көптеген фильмдер арасындағы айырмашылық туралы болды. Әрине, әр сценарий, әр сюжет өзінше дербес әрі өз алдына бірегей, бірақ мен мұндай пікірталасты өте пайдалы деп есептеймін, себебі олар сценарий жазу шеберлігінің даму жолында ашылған жаңалықтар мен бастамалар туралы ой бөлісуге мүмкіндік береді. Құрылымның мәні емес, тек сюжеттің

құрылу реті, яғни формасы ғана өзгереді. Егер ол суреттер арқылы сюжетті баяндаудың жаңа, озық тәсілдерінің пайда болуына себепші болса, онда алдыма қойған мақсатты орындадым деп есептеймін. Сондықтан «Магнолия» (*Magnolia*) фильміндегі баяндаушының айтқанындай: «Біз өткеннен қол үзсек те, өткен бізден қол үзбейді».

Күміс экран біздің ойымызды, үмітімізді, арманымызды, сәттіліктеріміз бен сәтсіздіктерімізді көрсететін айна іспеттес. Сценарий жазу мен киноға бару – үздіксіз саяхат, адамның бар ғұмырына жететін хикая десе де болады, өйткені сценарийдегі бейнелер мен экран бетіне түскен жарық сәуле біздің өмірімізді бейнелейді, ал өмірде бір нәрсе аяқталса – ол екінші бір нәрсенің бастамасы; керісінше, бір нәрсе басталса, ол екінші бір нәрсенің аяқталуына себепші болады.

Кинотеатрда отырған кезде көңілім алып, ұшып бойымды үміт кернейді. Сол кезде қандай күйде болатыным өзіме де беймәлім: өмір туралы сұрақтарыма жауап іздеп отырмын ба, әлде сол қараңғы жерде отырып, экранда жүріп жатқан күрес-тартыстың ортасында жүрмегеніме ризамын ба – ол жағы мен үшін түсініксіз. Бар білерім – экрандағы бейнелер арқылы өмірімнің мәнін бағамдаймын. Өзім жүріп өткен жолға қарап ойланамын. Өмір жолымды неден бастадым, қандай соқпақтан, қай белестен өттім. Бірақ ол менің дйттегенім емес, тек мақсатыма жету жолындағы сапарым деп санаймын.

Ол да сценарий жазғанмен бірдей. Мұны істеу керек деп айту мен оны істеу – мүлдем басқа іс. Сценарийді бәрі жазады. Жазған сценарийіңіз туралы басқалармен ой бөлісесіз, әркім өз ұсынысын, пікірін айтып, сценарий үшін тамаша идея ұсынады.

Жазған сценарийіңіз туралы ешқандай пайым жасамаңыз, себебі оны объективті түрде «көру» үшін талай жыл қажет. «Жақсы» немесе «жаман», «дұрыс» яки «бұрыс» деген пайымдар, екі түрлі нәрсенің арасындағы салыстырулардың шығармашылық тәжірибеде еш мағынасы жоқ. Ол былай: Холиуд – «қиял әлемі», сөзуарлар қаласы. Қаладағы кез келген жиын-тойға бара қалсаңыз, барлығы енді жазатын сценарийі, түсірем деп жүрген фильмі немесе қол қоюды күтіп отырған келісімі туралы айтады. Мұның бәрі бос сөз.

Әрекет дегеніміз – кейіпкер, солай емес пе? Адам дегеніміз өзі де, сөзі де емес, әрекеті.

Бәрі сценарий жазғыш. Қазір Холиудта сценаристке күмәнмен қарайтын үрдіс пайда болды. Студия, актер, режиссер, продюсер де сценарийді «жақсарттады» деген оймен оған өзгертулер енгізіп жатады. Онысы кейде іске асса, кейде жарамай қалады. Холиудта көбі өздерін түпнұсқа материалдан «биік» қояды. «Олар» оны «жақсарту» үшін не істеу керегін біледі. Режиссерлер үнемі солай жасайды.

Режиссер жақсы сценарийден жақсы фильм шығарады. Жақсы сценарийден нашар фильм шығаруы да мүмкін. Бірақ нашар сценарийден тамаша фильм жасай алмайды. Ол мүмкін емес.

Кейбір режиссерлер сюжет желісін визуал жинақтау арқылы сценарийді жақсартудың әдісін біледі. Олар үш-төрт беттен тұратын көп сөзді диалогты үш минуттық драмалық көрініске сығымдап, бес-ақ жол арқылы «ұтымды» диалог

шығарады. Айталық, адамның жалт қараған сәті, біреудің сусын ішкені, иттің үргені, қабырғада ілулі тұрған сағаттың тілін бұрау т.с.с. «Сыбайлас» (*Collateral*) фильмінде Майкл Манн осындай тәсілді қолданды. Ол Стюарт Биттидің түпнұсқа сценарийінің мәнін де, тұтастығын да сақтай отырып, визуал түрде сығымдап, шиеленіске толы өте қызықты фильмге айналдырды. Бұл – ереже емес, бірақ ескеретін жағдай.

Ережесі сол – Холиудта режиссерлер мен актерлердің көбі сюжет туралы көп біле бермейді немесе мүлдем хабары болмайды. Олар сценаристі мінеп-сынап, сюжет желісін өзгертеді, сөйтіп, сюжет әлсіреп, бұрмаланып кетеді. Оны түсіруге көп қаржы жұмсап, соңында фильм сапасыз болып қалады. Бұдан шығатын қорытынды – сіздің соңғы түсірген фильміңіздің сапасы қандай болса, сіз туралы да сондай пікір қалыптасады.

Ақырында, студия құйған қаржысынан айырылады, режиссердің құжатына жолы болмады деген «дақ» түседі, ал сценарист жаман сценарий жазғаны үшін бар кінәні мойнына алады.

Сценарий жазбайтын адам жоқ. Кейбірі оны соңына дейін жеткізеді, кейбірі аяқсыз қалдырады. Сценарий жазу – өте күрделі жұмыс, күнделікті күйбең тірлік, күніне үш сағаттан аса тапжылмай отырып, аптасына бес-алты күн тынбай еңбек ету. Сондықтан ертеңгі күнің бүгінгіден де жақсы болады деген сенім болуы керек. Кәсіби сценарист дегеніміз – алдына мақсат қойып, сол мақсатқа жету үшін тынымсыз еңбек ететін адам. Шынайы өмірде де солай. Ал сценарий жазу – адамның жеке қалауы. Оны жазу-жазбау өз еркіңізде. Бұдан бөлек, өмір сүру мен даму жолының бұрыннан келе жатқан «табиғи заңдылығы» да бар.

Холиудта «ойламаған жерден жетістікке жете алмайсыз». «Ойламаған жерден жеткен жетістігіне он бес жылын сарп етеді». Артық айтқаным емес, сеніңіз, бұл рас.

Кәсіби табыс табандылықпен және батылдықпен өлшенеді. *McDonald's* корпорациясының ұранын *Press On* атты жарнамасы арқылы қорытып айтуға болады:

*Дүниеде табандылыққа сай келер ештеңе жоқ,
Талант та оған тең емес.*

Жолы болмаған дарыннан сорлы ешкім жоқ,

Кемеңгер де тең емес.

Даңқы шықпаған данышпан десек, айтқанымыз ақылға сыйымсыз болар,

Білім де оған сай келмес.

Дүниеде елінен безген білімдіден көп ешкім жоқ,

Құдіреттісі – батылдық пен табандылық.

Сценарийді жазып бітіргенде, үлкен табысқа жеткендей боласыз. Себебі белгілі бір идея тауып, оны драмалық немесе комедиялық сюжет желісіне айналдырасыз, сонан соң апталап, айлап отырып, басынан бастап жазасыз. Ол – пайдалы

әрі игілікті іс. Сол уақыт аралығында ол жақын досыңа әрі қас жауыңа айналып үлгереді. Түнде маза бермейді, кейін балаша тәтті ұйқының құшағында тербейді. «Нағыз өнер – оны жасау», – деген екен Жан Ренуар.

Міндет пен құрбан – бір медальдің екі жағы. Оны мақтан тұт.

Талант – жаратқанның сыйы. Ондай бақ басыңа қонуы да, қонбауы да мүмкін. Сценарий сатылсын-сатылмасын – жан дүниенің, сезіміңіз, сеніміңіз өзгермесін. Сценарий жазудағы тәжірибеңізге нұқсан келмесін. Қолдан келгеннің бәрін жасап, алға қойған мақсатыңызды орындадыңыз. Үкілеген үмітіңіз бен арманыңызға, мақсатыңызға қол жеткіздіңіз. Жазу өз жемісін берер. Соған риза болып, басқалармен бөлісіңіз.

Әлемге әйгілі сценарий жазу шебері Сид Филд – кино саласы бойынша жазылған, ең көп сатылатын сегіз кітаптың және жиырма үш тілде жарық көрген, жүздеген колледждер мен университеттерде оқытылған «Киносценарий» (*Screenplay*) оқулығының авторы. Ол 2006 жылы Америка Сценаристер ассоциациясының алғашқы номинанты және Даңқ залының (*Hall of Fame*) сценарисі. Сонымен қатар Гетти орталығының (мұражай кешені) фильмдерді сақтау жобасының арнайы кеңесшісі. Сид Филд 2013 жылы қайтыс болды.

КІТАПТЫҢ ҚАЗАҚ ТІЛІНДЕГІ БАСЫЛЫМЫН ӘЗІРЛЕГЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТОП

Аудармашы – *Гүлжаһан Жолдасбаева*, Ұлттық аударма бюросының аудармашысы.

Әдеби редактор – *Әдина Жүсіпова*, журналист, Ұлттық аударма бюросының редакторы.

Ғылыми редактор – *Әннәс Бағдат*, драматург, киносценарист, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының PhD докторанты. Oner.kz порталының жоба авторы және бас редакторы.



ҚР БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІНІҢ
ТАПСЫРЫСЫ БОЙЫНША АУДАРЫЛЫП БАСЫЛДЫ

СИД ФИЛД

КИНОСЦЕНАРИЙ

СЦЕНАРИЙ ЖАЗУ НЕГІЗДЕРІ

Редакторы *Жүсіпова Ә.*
Корректорлар *Құдабаева Г., Тілегенова П.*
Дизайнын әзірлеген және беттеген *Қапезова Ф.*

Басуға 20.01.2020 ж. қол қойылды. Офсеттік басылым.
Қаріп түрі «DT Petersburg Unicode».
Пішімі 70x100/16. Көлемі 15,5 б.т.
Таралымы 10 000 дана.
Тапсырыс №